

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS

LAIS BERNARDES MONTEIRO

DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÃO, MEMÓRIAS E CONTEMPORANEIDADE:
UM ESTUDO SOBRE O JONGO DA LAPA

RIO DE JANEIRO

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL - PPGMS

LAIS BERNARDES MONTEIRO

**DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÃO, MEMÓRIAS E CONTEMPORANEIDADE:
UM ESTUDO SOBRE O JONGO DA LAPA**

Dissertação de mestrado para a obtenção do grau de mestre em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Espaço.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva.

RIO DE JANEIRO

2015

M772d

Monteiro, Lais Bernardes.

Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade : um estudo sobre o jongo da lapa / Lais Bernardes Monteiro. – 2015.

228 f. : il. (algumas color.) ; 30 cm + 1 CD-Rom.

Orientador: Sergio Luiz Pereira da Silva.

Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Referências: f. 118-124.

Anexos: f. 125-228.

1. Performance. 2. Memória social. 3. Identidade cultural. 4. Espaço público. I. Silva, Sergio Luiz Pereira da. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. III. Título.

CDD 793.319815

LAIS BERNARDES MONTEIRO

**DIÁLOGOS ENTRE TRADIÇÃO, MEMÓRIAS E CONTEMPORANEIDADE:
UM ESTUDO SOBRE O JONGO DA LAPA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à conclusão do Mestrado em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sergio Luiz Pereira da Silva (orientador)
(PPGMS/UNIRIO)

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea
(PPGMS/UNIRIO)

Prof. Dr^a Denise Mancebo Zenícola
(UFF)

Rio de Janeiro - RJ

2015

AGRADECIMENTOS

São muitos a quem preciso agradecer para que esta dissertação pudesse nascer... Afinal, foram muitos os encontros, as viagens, os livros emprestados, telefonemas trocados, correspondências eletrônicas enviadas. Foram momentos intensos de aprendizagem, resignação e entrega.

Nada disso seria possível sem o carinho, a companhia, a motivação, a alegria e o amor de Renato, Miguel e Clara. Para vocês, bravos guerreiros do meu coração, o meu muito obrigada! Agradeço também aos meus pais Ausonia e José Renato, pela vida, por toda a formação, pela régua e compasso! Se não fosse o incentivo, a confiança e a presença acalentadora de vocês muitos destes passos não teriam sido dados. A minha irmã Elisa, que esteve sempre ao meu lado no momento certo, na hora certa. A todos Bernardes Monteiro, aqueles vieram antes e tornaram possível essa jornada. Agradeço também a Tania Guarino e a Marcello Werneck (in memoriam), pelo apoio irrestrito.

A Tereza Paulak, Zulene Gomes, Celi e Jusara Pereira o meu agradecimento por manter minha rotina possível. A Shirley Chagas Buccos, a Casa Francisco de Assis, a Francisco Lacey, Célia Barbosa e Hélio Balzana, o meu mais sincero agradecimento por me proporcionarem momentos de religação com o que trago de mais sagrado. A Sonia Vasconcelos, companheira de vários baldes de café e discussões calorosas, o meu muito obrigada. A Joana Lavallé, Kita Pedroza, Mariane Moraes, Érika Freitas, Claudia Montelage e Clarice Rios minha gratidão pela escuta atenta e pelo carinho inabaláveis. Aos amigos e parceiros que sempre incentivaram esta caminhada, muito obrigada.

A Angel Vianna, Eleonora Gabriel e Duda Maia por iluminarem meu caminho no mundo da Dança. Aos Mestres e Mestras populares, o meu muito obrigada pela arte e pelos ensinamentos sempre tão generosos.

A Paulino Dias, Renato Mendonça, Xandy Carvalho, Rosane de Assis, Frank Wilson e Denise de Sá, Inês Galvão, Mabel Botelli, Lídia Laranjeira, Liz de Paula, Raine Machado; a muito querida Katya Gualter e a todos os companheiros do DAC/ UFRJ, o meu agradecimento pelo estímulo, paciência, trocas e parceria.

A Marcelo Hernandez, pela presença e pelo olhar criterioso e prestativo. Obrigada demais.

As amigas de PPGMS Thais Rosa, Fernanda Figueira e Kelly Castelo, pelo carinho, presteza e solidariedade nos momentos mais difíceis.

Ao Zanzar e a todos aqueles que sempre acreditaram que dançar-cantar-batucar é vital. Obrigada! A Flavia, Priscila, Itana, Taissa, Thais, Gianna, Adriana, Karol, Lara, Carol, Iane, Flavio, Daniela Villalta, Joana Galleti, Katia Maciel, Emerson Guerra, Valéria Carvalho, Daniel Maribondo,... A família é grande, graças a Deus!

A Marcus Bárbaro, Tais Agbara, Messias Freitas, Silvia, Eliane, Andre, Tiago Novinho, Mestre Linguíça, Ricele, Guilherme, Ronny, Jéssica, Milena, Wallace e a todos do Jongu da Lapa, o meu muito obrigada pela confiança, pelo firmar do compromisso e pela ousadia. Que nossos encontros se multipliquem. Gostaria de agradecer também as comunidades jongueiras que, com coragem e fé, dão continuidade a tradição e a Mestre Darcy que abriu a possibilidade do Jongu esgarçar fronteiras pelo Rio.

A Vanessa Úrsula, Alessandra Mamede e Luiza Marmello por também proporcionarem encontros e conversas que muito acrescentaram para esta realização.

A Miguel Angel de Barrenechea, que prontamente se colocou disponível para a efetivação deste momento, agradeço.

A Denise Zenicola e Javier Lifschitz que trouxeram contribuições valiosas para o desenrolar desta escrita, obrigada.

Aos Professores do PPGMS, a Coordenação (na figura do Prof. Francisco), a Aline e Patrícia (da Secretaria Acadêmica), o meu agradecimento por ampliar meus conhecimentos, pelos esclarecimentos e atenção sempre muito calorosa.

Ao meu orientador Sergio Luiz Pereira da Silva que sempre acenou com sabedoria e competência nos momentos mais difíceis. Obrigada pela confiança, disponibilidade, bom humor, atenção e generosidade. Sem sua luz, este caminhar seria por demais tortuoso. Obrigada.

A Nossa Senhora Aparecida e São Miguel, sempre.

RESUMO

O presente estudo pretende focar uma das mais ricas heranças culturais deixadas no Brasil pela diáspora africana: as formas expressivas do Jongo, somando sua contextualização histórica e social aos seus desdobramentos enquanto ação artística de existência e resistência cultural, instaurada nos espaços públicos, em plena contemporaneidade da cidade do Rio de Janeiro. De início, pode-se entender o Jongo como uma mistura lúdica e potente de linguagens expressivas, ao envolver em sua prática a dança, a música, o canto, a poesia e a religiosidade, sem uma delimitação clara entre as fronteiras artísticas e culturais destas linguagens. Nos últimos anos, novas lideranças e grupos culturais ligados à prática jongueira vão sendo constituídos, colocando em diálogo tradições e inovações junto à promoção da manifestação do Jongo no Rio de Janeiro. O exemplo mais expressivo deste encontro vivo e sinérgico entre hábitos, recordações, criações e recriações são as rodas mensais do Movimento Cultural Jongo da Lapa que, estabelecidas desde 2004 sob os Arcos da Lapa, de forma contínua e gratuita, agregam, provocam e afetam sentimentos, desejos de pertencimento e uma curiosidade incessante. Ao desenvolver nosso estudo, encontramos a manifestação do Jongo viva e pulsante nas ações do Movimento Cultural que, ao se engajar espontaneamente na continuidade desta expressão centenária (tombada como Patrimônio Imaterial Cultural desde 2005), imprime novos impactos, acena para novos protagonismos, reconhece a diversidade, celebra e dá visibilidade à arte afro-brasileira.

Palavras-chave: Performance, Memória Social, Identidade Cultural, Espaço Público.

ABSTRACT

This study focuses on one of the richest cultural heritages left behind in Brazil by African diaspora: the expressive forms of Jongo, adding its historical and social contextualization to its development as both an artistic action existence and as a cultural resistance established in public areas, in full contemporaneity of the city of Rio de Janeiro. At first, one can understand the Jongo as a playful and powerful blend of expressive languages, to engage in their practice the dance, music, song, poetry and religiosity, without a clear distinction between the artistic and cultural boundaries of these languages. In recent years, new leadership and cultural groups linked to jongueira practice are being created, leading to a dialogue of traditions and innovations together to promote the manifestation of Jongo in the city of Rio de Janeiro. The most significant example of this lively and synergistic confluence of habits, memories, creations and recreations is the monthly Cultural Movement “Rodas do Jongo da Lapa” (circle dance at Jongo da Lapa). The “Rodas de Jongo da Lapa” was established in 2004 and it takes place at a site of multiple arches called the “Arcos da Lapa”. The event happens periodically and it is open to the public. The “Rodas de Jongo da Lapa” brings participants together, sharing feelings and triggering a sense of “longing to belong” to the dance and to an exciting curiosity. When developing our study, we could find the manifestation of the lively and vibrant “Jongo da Lapa” through the actions of this Cultural Movement. Such movement has been engaging spontaneously throughout the continuity of this centennial expression (historically protected as Intangible Cultural Heritage since 2005). It enthuses new impacts, signals new protagonisms, acknowledges diversity, celebrates and gives visibility to the african-brazilian art.

Keywords: Performance, Social Memory, Cultural Identity, Public Place.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - JONGO: NASCIMENTOS, MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS	14
1.1 Nascimentos e memórias	14
1.2 Jongo: recapitulando a chegada dos Bantos	15
1.3 Fundamentos e simbologias	19
1.4 Caminhos trilhados	28
1.5 Patrimonialização e novas redes	30
CAPÍTULO 2 - DIÁLOGOS E DIVERSIDADES: BASES CONCEITUAIS	36
2.1 Jongo e Identidade Cultural	36
2.2 Jongo e Memória	43
2.3 Jongo e Performance	46
2.4 Jongo e Espaço Público	53
CAPÍTULO 3 - JONGO DA LAPA, UM ESTUDO DE CASO	57
3.1 Jongo na Lapa: cheganças ou reminiscências?	58
3.2 Movimento Cultural Jongo da Lapa	73
3.3 Pesquisa e difusão do Jongo pelo Movimento	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	124
ANEXOS I - Entrevistas	125
Marcus Bárbaro	125
Messias Freitas	147
Vanessa Úrsula	155
Alexandre Carvalho	165
Eleonora Gabriel	169
Renato Mendonça	176
Luiza Marmello	187
Alessandra Mamede	198
ANEXOS II - Pontos do Jongo da Lapa	205
ANEXOS III – Imagens	213

INTRODUÇÃO

É com enorme respeito, saudando os jongueiros velhos, pedindo licença aos donos da casa e às santas almas do cativo que apresento este trabalho. Escolhi para foco de minha dissertação o Jongo, patrimônio imaterial cultural do Brasil e do Rio de Janeiro, que nesta cidade e nos últimos anos vem expandindo seus espaços ritualísticos, ganhando as ruas e gerando estranhamentos e novas redes de pertencimento.

Mas por que o Jongo? Dando continuidade aos estudos e pesquisas em danças populares brasileiras que desenvolvo há mais de 10 anos, venho estabelecendo uma crescente articulação entre a investigação do corpo e as sonoridades, simbologias, jogos e gestualidades desenvolvidos dentro do universo das danças populares. Neste sentido, a Dança Popular, enfocada em seu papel de linguagem expressiva, vem sendo o sistema no qual se apresenta a intensa ligação entre a tradição (memória, referência, passado) e a contemporaneidade (presente, movimentos de transformação, afrontamentos e atravessamentos culturais). A partir dos conteúdos e fundamentos investigados no universo da Dança, percebem-se os diálogos fronteiros e associativos que são operados e atualizados, estimulando o nosso imaginário com a criação e recriação contínua de códigos artísticos e políticos, através da apropriação e reatualização de material simbólico, e do estabelecimento de novas redes de relação e identidade sociocultural.

Para além destes fatores, destaca-se o meu envolvimento com esta expressão em particular: dançar, cantar e batucar¹ Jongo me faz potencializar a relação com meu próprio corpo, com minhas tradições e com minha cidadania. A esta religação soma-se uma proposta política (ou “biopolítica”, seguindo a acepção de LEPECKI, 2003) bastante clara: nos tempos e no país colonizado em que vivemos, com a mídia massacrante e totalitária que se apresenta como única forma de legitimar a existência, percebe-se que o não publicado parece não existir, invocando os fantasmas da invisibilidade e do esquecimento. No presente estudo me dediquei a observar e descrever uma das formas encontradas, na contemporaneidade e nas ruas do Rio, de resistência ativa contra este silenciamento imposto que vem sendo renovada a cada mês, desde 2004, através de rodas públicas, sistemáticas e gratuitas de Jongo.

¹ No presente estudo, assumiremos o tripé "cantar-dançar-batucar" proposto pelo filósofo congolês Fu Kiau (1990) quando nos referirmos as linguagens artísticas que fundamentam a cultura do Jongo. Neste entender, ao longo do texto, utilizaremos o verbo batucar ao invés do tocar. De acordo com Fu Kiau (1990), este tripé seria marca característica das performances afro-americanas na diáspora, não existindo relação de predomínio ou hierarquia entre as linguagens artísticas mas o estabelecimento de um diálogo entrelaçado entre elas.

Expressão multifacetada de nossa cultura popular tradicional, depositária das memórias corporal e social das comunidades afro-brasileiras, o Jongo se desenvolve particularmente no Sudeste desde os tempos do Brasil Colônia e está presente em minha trajetória pessoal e profissional há 20 anos. Minha iniciação se deu em 1995, ao ingressar, enquanto dançarina/bolsista de iniciação artística, na Companhia Folclórica do Rio², mantida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Uma longa estrada de pesquisas bibliográficas e de campo já havia sido percorrida pela Companhia, através do projeto subsidiado pela UFRJ e intitulado “Memória Cultural do Rio de Janeiro”, intencionando criar os alicerces para a estruturação dos seus espetáculos artísticos. “Rio Janeirices” era um destes exemplos e tinha como destaque as culturas populares fluminenses (suas Cirandas, o Mineiro-Pau, o Samba - e o Jongo). O texto do folder de apresentação e divulgação deste espetáculo (distribuído nos teatros, mostras, seminários, encontros e festivais para um público diverso que ia assistir às apresentações), trazia um pequeno resumo do que era o Jongo ali representado: “Jongo/Caxambu: dança de terreiro de origem negra. Dança de versos e atabaques, de ginga e requebrados. Esta dança acontece no Morro da Serrinha, na cidade do Rio de Janeiro, e em Santo Antônio de Pádua, em nosso estado”. Assim, através das vivências pessoais somadas aos relatos dos intérpretes da Companhia Folclórica, dos materiais bibliográficos e audiográficos por eles indicados e mantidos, pude aprender e dançar o Jongo, contido no formato de apresentação (ou representação ou performance).³

O quadro se iniciava com um canto em solo. Era um canto de lamento⁴, que retratava o tempo da escravidão, os sofrimentos experienciados, o desejo por um retorno ao seu local de origem e a reconquista de sua liberdade. Ao finalizar o canto, começavam os toques dos tambores chamando os integrantes para a roda do Jongo. Corpos curvados, que denotavam tanto os maus tratos sofridos em decorrência da condição de escravos cativos quanto uma corporalidade que acenava para um profundo respeito e enaltecimento à terra que pisa.

² Grupo artístico, de pesquisa e divulgação das culturas populares brasileiras constituído por professores, funcionários e estudantes da UFRJ. Fundado e coordenado pela professora Eleonora Gabriel desde 1987.

³ “Alguma coisa é performance quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição o legitimam. Rituais, brincadeiras, jogos e papéis do dia-a-dia são performances porque convenções, contexto, uso e tradição dizem que são. Não podemos determinar que alguma coisa seja performance a menos que estejamos nos referindo a circunstâncias culturais específicas” (SCHECHNER, 2003:37)

⁴ “Negro não sabe o que é dor/negro não tem alma não/assim dizia o feitor/com o chicote na mão/malvado banzo me mata/quero a minha pátria voltar/na minha terra sou livre/como a avezinha no ar” (ponto de domínio público recolhido junto ao Jongo da Serrinha)

Começávamos a cantar o Jongo-canção⁵ de Mestre Darcy do Jongo, “Saracura”⁶, trazendo para a cena a aura mística e toda a espiritualidade que envolvem a origem e difusão do Jongo em terras brasileiras. Da posição inicial de prece (quase todos ajoelhados), íamos lentamente ficando de pé, formando uma roda composta por casais aonde, através do girar da própria roda e dos seus integrantes, trazíamos alguns passos característicos do Jongo e do Jongo da Serrinha (tais como o *tabiá ou tabiado*) somados à *umbigada*, elemento fundamental desta manifestação. Ouvia-se então o chamado "Machado!", termo simbólico que indica o momento de pausar a dança, o canto e os toques dos tambores. Outro jongueiro-intérprete tenta puxar um outro "ponto", um novo canto para continuar a animação da roda, mas este ponto não “pega”, não faz a roda desenvolver-se bem, engasga... O primeiro jongueiro chama a atenção de todos para a inexperiência ali revelada, cantando “*É bobo, é bobo, não sabe nada*” e a roda prontamente responde com palmas, gritos e brincadeiras. Desafio lançado, que busca sua resolução através da disputa e do jogo da capoeira entre os jongueiros. Uma jongueira mais experiente interrompe os atabaques e o jogo com a sentença: “*Aqui não tem demanda!*”. Ou seja, o desafio e a disputa terminariam naquele momento e, para sua resolução, seria anunciado um novo ponto: “*Água com areia/não pode misturar/a água vai embora /areia fica no lugar*”⁷. O clima de celebração e harmonia se restabelece, todos os jongueiros dançam formando casais pelo espaço cênico e vão se despedindo lenta e sucessivamente da cena, ainda dançando e respondendo ao canto.

A necessidade de reconhecer os vínculos entre Dança, Jongo, Memória e Contemporaneidade se consolidou em 2012, quando desenvolvi, junto a uma equipe de profissionais da Dança Contemporânea carioca, o espetáculo “Ensaio Sobre a Liberdade”: o Jongo do Quilombo São José⁸ foi referência para o debate cênico sobre os processos de

⁵ Jongo-canção: Jongs compostos a partir da década de 1960, que intencionavam uma comunicação mais ampliada e acessível aos vários grupos sociais da cidade do Rio de Janeiro. *Mestre Darcy do Jongo*, o então líder do Jongo da Serrinha, foi um dos grandes precursores desta nova forma de composição.

⁶ “Quando a noite descia/ao som da Ave-Maria/um som de tambor se ouvia/Dentro de uma senzala/em um caminho pra Minas/vozes de jongueiros se ouviam/Na Fazenda da Bem Posta/em pleno Estado do Rio/um jongueiro sentindo falta do caxambu/tocava o candongueiro/após o angu/Cantarolava a saracura/levou o lenço da moça que ficou chorando/que pecado que ela leva quando morrer/Ora dança o caxambu/Eu quero ver quem dança comigo/eu quero ver!”

⁷ Ponto recolhido pela Companhia Folclórica junto ao Caxambu de Pádua. Em Santo Antônio de Pádua, assim como em outras cidades do noroeste fluminense, o Jongo é conhecido como Caxambu, devido ao tambor tradicional de mesmo nome tocado na roda. O Caxambu de Pádua atualmente traz como líder Mestre Nico Thomaz, que recebeu o legado de continuidade da tradição por Dona Sebastiana II, jongueira e líder comunitária.

⁸ A comunidade do Quilombo São José está localizada na Serra da Beleza, no município de Valença, Estado do Rio de Janeiro. Aproximadamente 200 pessoas habitam o local e são a sétima geração dos primeiros escravos

libertação e aprisionamentos cotidianos, rituais e rotinas que nos acompanham, fortalecem ou despedaçam. Viagens ao Quilombo e comunidades jongueiras fora do circuito urbano do Rio, somadas a entrevistas com jongueiros tradicionais, leituras recomendadas e observação de rodas na rua vieram fundamentar minhas percepções sobre o ser, o agir e o fazer em Dança Contemporânea. Naquele momento mais um dado me chamava à reflexão: a força do Jongo quando inserido no atual panorama cultural urbano. Ele continuava vivo nas ruas e praças dos mais variados bairros da cidade: de Madureira ao Vidigal, de Jacarepaguá ao Méier, de Campo Grande à Lapa. Continuava vivo na dança, nos batuques e cantos de pessoas engajadas que se encontravam sistematicamente, de forma obstinada e que faziam lembrar, para quem ali estivesse, as memórias de um tempo passado: o tempo do cativo negro africano no início da formação e instauração da nação brasileira. Tempo, espaço e identidades que durante muito tempo precisaram ser esquecidas, escondidas e/ou silenciadas. Agora estavam ali, sendo revividos e empossados nos espaços públicos da cidade, de forma ampla e democrática para quem quisesse assistir e participar. Eram nestes momentos de celebração e enaltecimento em torno desta memória que o encontro de pessoas acontecia, era em louvor aos seus fundamentos que se criavam novas cantigas, que novas redes de pertencimento eram fortalecidas, que as identidades eram (re)afirmadas. Acompanhei mais de perto duas destas mencionadas rodas: a de Madureira e a da Lapa. A primeira se estabeleceu no bairro em que o Jongo da Serrinha⁹ fez e faz história; a outra está ancorada no coração da cidade, no bairro que é sinônimo da boemia, da malandragem e da cultura do samba. A roda da Lapa, que em 2015 completa 11 anos de existência (e resistência!), traz como principal articulador Marcus Mattos (ou Marcus "Bárbaro", como é conhecido nas rodas culturais). Em virtude da sua persistência e permanência na Lapa, somada ao tempo de roda destinado exclusivamente à linguagem do Jongo, decidi escolher a Roda da Lapa - ou melhor, do Movimento Cultural Jongo da Lapa, como objeto de estudo.

comprados para trabalhar na lavoura de café da Fazenda São José há mais de 150 anos. Preservam suas tradições culturais tais como o Calango, o Terço de São Gonçalo, suas rezas e benzeduras além da agricultura familiar, da medicina natural e do Jongo.

⁹ Comunidade jongueira tradicional do Rio de Janeiro situada no bairro de Madureira, Zona Norte da cidade. Núcleo jongueiro que, a partir da criação, por Mestre Darcy, do grupo de apresentação artística "Jongo da Serrinha" aos finais da década de 1960, avança e amplia os iniciais circuitos familiares e comunitários do Jongo, levando-o para os teatros e casas de espetáculos no Rio de Janeiro.

Destas vivências e observações, vieram os questionamentos norteadores de meu estudo: por que a escolha da rua? O que da cultura jongueira vem sendo compartilhado neste espaço em pleno século 21? Como, através da performance do dançar, cantar e batucar do Jongo atual, podemos perceber sua religação com as memórias e histórias de um passado jongueiro? Na realização destas performances sobre o chão da Lapa, o que da tradição jongueira permanece - e de que forma permanece? O que foi dinamizado, criado, recriado? Quem são esses novos atores que colocam em público tais práticas e ações, e compartilham expressões artísticas que neste momento abrigam a tradição e a contemporaneidade, o primevo e o renovado? O que faz o Jongo para ser aglutinador de tantos desejos e afetos?

É sobre este conjunto de questões que foram desenvolvidos o estudo e a pesquisa relatados a seguir na presente dissertação e que serão apresentados da seguinte forma: no primeiro capítulo abordaremos o contexto histórico do Jongo e seus aspectos diaspóricos; seus fundamentos, memórias e simbologias; suas migrações, silenciamentos e adaptações, desde o período colonial até nossos dias. No segundo capítulo, serão articulados procedimentos e configurações que a cultura jongueira dimensiona e disponibiliza, ajustando seus propósitos de tradição, criação e inovação sócio-artístico-cultural junto a referenciais teóricos que tangenciam os estudos da memória, da identidade cultural, da performance e do espaço público. Já no terceiro capítulo, buscaremos pela formação e estruturação vivenciada pelo Movimento Cultural do Jongo da Lapa, nosso estudo de caso. Serão abordadas suas propostas, dinâmicas e ações dentro e fora do município do Rio (rodas, eventos e pesquisas de campo) assim como os impactos e renovações propostas para a construção e reconstrução da identidade e cultura jongueira. Desta feita, peço licença e faço o convite para que o leitor me acompanhe neste estudo, desejando que as palavras escritas possam respeitosamente descrever as sutilezas e singularidades que o Jongo fundamenta, da mesma forma que a oralidade e o movimento tradicionalmente o fizeram. Machado!

CAPÍTULO 1 - JONGO: NASCIMENTOS, MEMÓRIAS E TRAJETÓRIAS

Como vimos anteriormente, nosso estudo assume como objeto o Movimento Cultural Jongo da Lapa, roda que se estabeleceu na noite da última quinta-feira de cada mês no ambiente boêmio e remodelado do bairro da Lapa, centro da cidade do Rio de Janeiro. Este primeiro capítulo tratará, em primeira instância, de buscar pelos registros dos caminhos trilhados pela cultura do Jongo, suas configurações, memórias e trajetórias, intencionando contextualizar o foco de nossa pesquisa.

1.1. Nascimentos e memórias

O Brasil é a terra dos contrastes, o país das várias faces, etnias e desigualdades. Graças à mistura e à contínua interação estabelecida entre seus diferentes povos e paisagens, criaram-se no país formas culturais próprias, particulares e únicas. Em decorrência desta vigorosa sinergia, aqui nasceram (e nascem!) manifestações populares ricas, dinâmicas e variadas: são festas, folguedos, dramatizações, cortejos, desfiles, bailes, cantos e poesia. “Brincadeiras” que têm muito em comum: evocam e atualizam memórias e histórias do povo brasileiro através da dança, música, literatura, dramaturgia, culinária, religião. Toda a sabedoria e difusão destas tradições, em sua maior parte, é transmitida oralmente de geração em geração, seja através dos laços consanguíneos, seja pelo ensinamento dos mestres populares. De acordo com RIBEIRO (1995:27), o povo brasileiro teve que se inventar: “Nós somos todos filhos dessa mistura e descendentes daqueles que não eram ninguém; não sendo ninguém, tivemos que procurar uma identidade própria”. Nessa procura, não uma mas muitas identidades foram criadas e estão continuamente se modificando, em um processo dinâmico e legítimo.

No presente trabalho, assumimos que, ao se investigarem questões relativas às expressões culturais populares brasileiras, e mais precisamente às manifestações que envolvam a dança, a música, o canto e a religiosidade, possibilita-se o aprofundamento da reflexão sobre a complexa e dinâmica rede cultural instalada no país, marcada pelo intenso processo de hibridação que a gerou e a mantém viva; e pela contínua articulação entre memórias vividas e reelaboradas, na revitalização destas tradições populares observadas na contemporaneidade.

Ao fazer estas relações, queremos entender os variados aspectos das tradições e memórias em diálogo com toda a história de resistência cultural empreendida há séculos pelos núcleos jongueiros - e com este objetivo, analisar as rodas de Jongo realizadas regularmente em espaços públicos do Rio de Janeiro do século 21, mais especificamente a que acontece sob

os Arcos da Lapa, em pleno centro da cidade. Estas mais recentes manifestações vêm se juntar às formas tradicionais do Jongo, que em 2005 foi considerado “expressão da cultura afro-brasileira” e reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial¹⁰ pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que o define como “manifestação cultural de origem africana que mistura dança de roda, música, canto e alguns preceitos religiosos” (*in*: Cartilha do Pontão de Cultura Jongo/Caxambu, 2012:1).

Para TRAVASSOS (2004:55), estas práticas eram realizadas por segmentos da população afrodescendente, em determinados locais do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais e “somente folcloristas e alguns raros pesquisadores de outras áreas do conhecimento tinham notícia de sua existência, à qual se atribuiu, com razão, uma origem entre povos africanos de língua Banto.” Com estes estudiosos, vimos que o Jongo passa a denominar genericamente algumas formas de expressão partilhadas por comunidades afro-brasileiras, onde o canto e a dança, acompanhados por tambores, se inserem no culto aos ancestrais.

1.2 Jongo: recapitulando a chegada dos Bantos

De acordo com RODRIGUES (2005), no Brasil foram vividos amargos três séculos e meio de regime escravocrata, durante os quais se escravizaram e importaram milhões de negros africanos, numa das maiores operações de transferência forçada da história da humanidade. Constituiu a primeira migração transcontinental massiva, distinguindo-se pela duração e pela formação de novas gerações de escravos, já em território brasileiro.

Entre 1450 e 1900, as invasões europeias na África são responsáveis por um rentável e intenso comércio que irá redesenhar as sociedades africanas ao longo da Costa Atlântica. Calcula-se que um total de 11 milhões de escravos viveram sob a dominação eurocêntrica, e durante séculos enfrentaram uma batalha desigual, na busca do reconhecimento da sua cultura e de seu passado histórico. Para o Brasil, em dimensões proporcionais, estima-se que foram exportados 4 milhões de escravos, desde o desembarque na Bahia dos primeiros africanos em 1549 até a assinatura em 1888 da Lei Áurea pela Princesa Isabel, abolindo a escravidão.

Segundo os relatos históricos sobre esta época, a presença do escravo africano se faz notar principalmente nas grandes propriedades rurais e áreas de mineração, bem como nos centros urbanos de maior porte. Num movimento natural de autoproteção e preservação,

¹⁰ A UNESCO define como Patrimônio Cultural Imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural” (apud Portal IPHAN/Patrimônio Cultural/Patrimônio Imaterial).

estabeleciam em seus espaços de convivência um sistema singular de troca de informações, novos relacionamentos e laços de solidariedade, nos quais as práticas dos cantos, batuques, danças e manifestações de religiosidade passaram a integrar seu cotidiano. Os que chegavam juntavam-se imediatamente aos demais, aprendiam as regras da vida escrava e os rudimentos da língua dos seus senhores. Através dos vínculos com os companheiros de trabalho, encontravam as parcerias para fugir do controle dos senhores e estabelecer estratégias de sobrevivência.

Como destacam ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO (2006), toda a experiência de vida do negro cativo no Brasil foi marcada pela relação fundamental com o trabalho: os escravos trabalhavam de 15 a 18 horas diárias, sob as vistas de um feitor. Conforme mencionam os autores, esta árdua rotina era amenizada pelos “cantos de trabalho”, marcando o ritmo da penosa labuta, mas também servindo como meio de comunicação entre si e ainda para sinalizar a presença de senhores e feitores, avisando quando o perigo tinha passado: “Nos cafezais do Sudeste, os escravos costumavam entoar cânticos improvisados, chamados de Jongs, que serviam para ritmar o trabalho e, quando preciso, alertar os companheiros da aproximação dos senhores e feitores” ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO (2006:61). Este é um dos primeiros registros de como o Jongo começou a ser praticado no Brasil colonial pelos africanos cativos que trabalhavam nos cafezais e nos canaviais, no interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais.

Aos poucos, e apesar da diáspora imposta pela escravidão, nestes espaços de convivência desenvolvia-se a capacidade inventiva de restabelecer os vínculos familiares e afetivos deixados pra trás. Este esforço pela sobrevivência já se observava a bordo dos navios negreiros: “Aqueles que sobreviviam juntos, no mesmo barco, à terrível travessia para o Brasil eram *malungos* uns dos outros. A palavra, de origem Banto, significava “canoa grande”. Para os companheiros de viagem na “canoa grande”, ser *malungo* representava “um laço de amizade, quase de parentesco, que os unia para sempre”, conforme ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO (2006:63).

Segundo CARVALHO (2005), os Bantos¹¹, integrantes da extensa família etnolinguística dos Angolas, Congos, Cambindas, Benguelas e Moçambiques (oriundos dos

¹¹ “Cada um dos membros da grande família etnolinguística a qual pertenciam, entre outros, os escravos do Brasil chamados angolas, congos, cambindas, benguelas, moçambiques, etc. e que engloba inúmeros idiomas falados hoje na África Central, Centro-Occidental, Austral e parte da África Oriental. Pertencente ou relativo aos bantos ou às suas línguas. Do termo multilinguístico *ba-ntu*, plural de *um-ntu*, pessoa, indivíduo”. (LOPES, 2012:45)

atuais Angola, Congo e Moçambique), foram os primeiros africanos que aqui desembarcaram. Assim como a grande maioria dos povos africanos, apresentam uma forma própria de organização social e uma maneira diferenciada de se relacionar com o meio ambiente, adotando a concepção do homem como totalidade, integrada pelos deuses, pela terra e pela natureza. Sua ideia de relação familiar ia além da consanguínea, e é este sentido da cosmovisão diferenciada e ampla que vai permear as interações pessoais, formando novos laços e relações de afeto, preparando-os para enfrentar o drama do apartamento e desterritorialização a que estarão submetidos no cativeiro.

Esta rede de relações, estabelecida desde sempre entre os povos Banto, pode ser aqui referenciada pelo termo *ndjongo*, que em quimbundo significa “criação, descendência”, tendo também o sentido de “reunião de familiares”; ou do quimbundo *njongo* e do umbundo *ondjango*, que indicam o lugar onde, nas aldeias angolanas, as pessoas se reuniam para comer e tratar das atividades comunitárias. É ainda mais significativa referencia-la à própria raiz do significado multilinguístico da palavra “Banto”, constante do LOPES: *ba-ntu* é o plural de *um-ntu*, pessoa, indivíduo (2012:45). Este sentido amplo de abranger e interligar “o conjunto das relações entre pessoas” poderia inclusive nos explicar as causas desta capacidade do povo Banto reunir tantas e tão diversas etnias.

Mesmo em se tratando de manifestações distintas, com diferenças lingüísticas e religiosas consideráveis, as culturas Banto se identificavam em múltiplos pontos, numa espécie de prolongamento para além de sua própria origem. Como exemplos, podemos citar a criatividade das suas práticas corporais, ou a relação com os instrumentos musicais, conforme apontadas por THOMPSON (2011). Em suas obras *Dancing Between Two worlds: Kongo-Angola Culture And The Americas* (1991) e *Flash of the Spirit* (2011), encontramos pesquisas sobre as matrizes de civilizações africanas e suas influências nas tradições estéticas e filosóficas dos povos afro-americanos. Estes estudos, que revelam a dinâmica do processo de trocas entre as culturas negras, têm representado uma contribuição teórica fundamental para o entendimento das manifestações afro-americanas, que no Brasil se apresentam fortemente permeadas pelas influências congo-angolanas e gege-iorubás. Junto com os africanos que foram desembarcados no litoral atlântico, vieram suas diversas crenças, costumes, modos de entender a vida e a morte, formas de lutar e de dançar, além de técnicas de produção agrícola. Neste transplante de civilizações, a bagagem cultural dos africanos de diferentes regiões começa a ser recriada em terras brasileiras. Vivendo no exílio em terras distantes e em condições de absoluta opressão, de que forças para sobreviver poderiam se valer estes

escravizados, a não ser essas crenças, memórias e referências primevas? Aqui cabe bem a fala do escritor português SILVA CUNHA (1959:83-84), ao discorrer sobre a ontologia negra: "O ser é força, e como há seres divinos e terrestres, humanos, animais, vegetais e minerais, distinguem-se várias categorias de forças, todas diferentes. Entre estas estão as forças dos espíritos dos mortos." Este pensamento é corroborado por KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS (2012:68): "Acredita-se que o mundo é povoado por forças vitais, emanadas pelos ancestrais, pelos seres humanos vivos, pelos animais, plantas e minerais." São categorias de forças, que, conforme estudado por OLIVEIRA (2003:114), compõem a estratificação da "pirâmide vital" dos Bantos, na qual os ancestrais e antepassados estão no mais alto grau de importância, enquanto os humanos estão em sua base. Desta estratificação decorre uma hierarquia que rege a tradição e que integra todos os seres vivos, segundo a sua força vital própria. No alto está Deus, que tem a potência como origem de toda a energia vital; em seguida, vêm os primeiros pais, ou fundadores dos diferentes clãs, que intermediam a relação entre os homens e Deus; logo depois, vêm os mortos da tribo, ordenados pela primogenitura, e que serão os elos da cadeia que transmite o elã vital dos primeiros antepassados para os vivos. Estes são hierarquizados de acordo com o maior ou menor parentesco com os antepassados e com o grau de sua potência vital. Depois das forças humanas, vêm as forças animais, vegetais e minerais, hierarquizadas conforme a sua energia. Nesta especial concepção de mundo, é pertinente pensar conforme LOPES (2011:144): "A noção de força toma lugar da noção do ser, e assim toda a cultura Banto é orientada no sentido do aumento desta força e da luta contra sua perda ou diminuição"

É também LOPES (2011:152) quem nos certifica de que os povos africanos, especialmente os Banto, veneram o ancestral porque ele institui uma herança espiritual sobre a Terra, contribuindo para a evolução da comunidade ao longo da existência, certificando desta forma sua importância: "Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas mas para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência suas responsabilidades". Esta herança espiritual, esta relação de proximidade e memória com os seus ancestrais é um legado que afirmará os laços de estabilidade e solidariedade, fundamentais no tempo e no espaço dos formadores desta descendência. Um exemplo relevante desta rede de comunicação entre vivos e mortos são as cerimônias funerárias Banto, que funcionam como rito de permanência e não de passagem, garantindo que a força vital do morto reverterá para a comunidade, fazendo da morte apenas

uma etapa do movimento cíclico de vida. Assim, “a morte não significa um corte, mas a geração de novos ancestrais”. OLIVEIRA (2003:47)

Segundo LIGIÉRO (2005), dentre as tradições ritualísticas africanas de origem Banto assume-se que o sagrado está sempre presente no comportamento humano e que a vitalidade do corpo em movimento pode ser entendida como a maior oferenda a uma divindade. Ao se expressar dançando, o indivíduo cria uma ponte entre os mundos espiritual e material. Ao traduzir, por meio da religiosidade, do rito e do fazer artístico essa harmonização junto às forças da natureza, os valores morais, sociais e ecológicos da comunidade a que pertence também estão sendo ali representados. Da mesma forma, e de acordo com SODRÉ (1998:33), “na cultura tradicional africana, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma - ao lado das outras danças, mitos, lendas e objetos, encarregadas de ancorar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível e invisível.” Assim, danças e cantos são, para os povos africanos, as formas básicas de louvação e afirmação dos valores do sagrado e do humano.

A cultura Banto parece alicerçar esta força para ativação das manifestações afro-brasileiras, consolidando a sobrevivência de uma corrente de cultura que nasceu há 300 anos no Brasil e que desde então se diversifica, transformando-se em ginga, em Jongo, em Samba. É emblemático que a palavra Banto *semba*, da qual se origina *samba*, tenha também o sentido de “oração”. No caso do Jongo, são mais de 150 anos de memórias e reconfigurações, apresentadas nas suas práticas no Sudeste brasileiro. Estariam tais apresentações carregadas da espiritualidade e vínculo com os ancestrais, em harmonia com as forças da natureza? Tomemos apenas um indício de que essa transcendência continua presente no Jongo contemporâneo: suas rodas se realizam no local espaço chamado de "terreiro". Para entrar nele, o jogueiro pede licença aos ancestrais, “pois aquela terra é sagrada e nela mora o espírito dos mais velhos”, como determina Mestre Darcy.

1.3 Fundamentos e simbologias

Conforme os dados apontados pelo IPHAN (2007), o Jongo tem sua origem na região rural e foi praticado pelos africanos escravizados que vieram trabalhar nas lavouras de café e nos canaviais das fazendas do Sudeste na época do Brasil Colônia. Para SODRÉ (1998:68) em especial, o Jongo representa “uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social escravagista, de redução do corpo do negro a uma máquina produtiva, bem como uma clara afirmação do universo cultural africano”. Nos tempos do cativo, o cotidiano dos

africanos escravizados era o do trabalho árduo e ininterrupto. Seus corpos eram tratados como máquinas para o enriquecimento alheio. Corpos nos quais se acumulavam as vivências de inferioridade e inexistência diante do senhor, proprietário dos meios de produção – entre os quais eram incluídos. FANON (2008:104) ressalta que “no mundo branco, o homem de cor enfrenta dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação”. Como destaca, esta experiência “é produzida na terceira pessoa, e ao redor disto reina uma atmosfera densa de incertezas”. (2008:108)

Sabe-se que os ovimbundos de Angola davam o nome de *onjongo*, termo da língua umbundo, a uma dança muito praticada em suas terras: presume-se que seja o primórdio, ou uma das primeiras formas de expressão do Jongo, transportada para o novo habitat dos negros cativos e tolerada pela sociedade escravagista brasileira (LOPES, 2011). Sua prática se configuraria como um dos poucos momentos permitidos de troca e confraternização na senzala, demonstrando a incrível capacidade humana de criar espaços e lugares para afirmação de sua natureza nas condições mais adversas. Aqueles momentos ímpares de folga os deslocavam para um outro mundo, no qual os próprios cativos propunham condutas e regras a serem seguidas dentro do ritual. Este empoderamento transitório, esta possibilidade fugaz de agir conforme os seus próprios ditames diferenciava-se em muito da conduta cotidiana, aonde a vigilância sobre as suas ações era uma constante, e qualquer ato fora do padrão costumava ser tolhido, menosprezado ou mesmo silenciado à força.

Esta experiência única de inversão dos papéis sociais também foi observada por DAMATTA (1997), quando analisa as grandes festas populares brasileiros, como o Carnaval: realizados nos espaços públicos urbanos (ruas, praças e depois as grandes avenidas) de forma espontânea, os dias de folia sempre são ansiosamente esperados pelos participantes-foliões de todos os estratos sociais, que vivem os dias de festa de modo ininterrupto, espontâneo e intenso. Na prática do Jongo ainda dentro do contexto escravocrata, logo se verifica que seu acontecimento também era aguardado por todos. Sua celebração era liberada pelo senhor dos escravos durante as festas locais ou nas vésperas de dias dos santos católicos, e esta permissão seria uma forma do senhor mostrar seu poderio diante dos cativos: o Jongo era consentido para ser realizado à noite no terreiro principal da fazenda, numa relação já sincretizada com os ditames da Igreja Católica. O evento tinha hora para começar, mas não para acabar - mesmo que isso só acontecesse no raiar do dia seguinte. O Jongo ainda poderia ser praticado para se celebrar o final de um período de colheitas, enquanto recurso para a distração dos cativos nas isoladas fazendas ou mesmo para acalmar a revolta e o sofrimento com a escravidão. A

cultura do Jongo é, portanto, oriunda destas singulares relações de sociabilidade, onde a inversão temporária do mundo habitual se entrelaça à partilha de memórias e à reconstrução de identidades.

O ritual do Jongo

Conforme nos relata RIBEIRO (1984), o Jongo é também chamado de Caxambu, Tambu ou Batuque, nomes dados aos encontros festivos das rodas. Algumas das circunstâncias ritualísticas do Jongo merecem ser relacionadas aqui, pois constituem a base primeva desta expressão cultural. Na sua estrutura encontramos importantes analogias com as práticas religiosas africanas: a limpeza do terreiro, a queima de incenso e a invocação do santo protetor. Segundo GANDRA (1985), em sua forma tradicional o acompanhamento musical é feito exclusivamente pelos tambores de Jongo. Criando e potencializando a energia do ritmo, elemento básico e constitutivo das pulsações e movimentos orgânicos do corpo, os tambores simbolizam as forças do encontro e da transformação do ser: “O próprio tambor é mais do que um instrumento musical, é um ancestral que "fala", daí os ritos de que é objeto”. TRAVASSOS (2004:57)

Na cultura afro-brasileira, e na jogueira em particular, os tambores são considerados sagrados, por lhes ser atribuído o poder de fazer a comunicação com os antepassados. *Caxambu* (ou *Tambu*) é o nome do maior deles, um atabaque de timbre grave usado para marcar o ritmo. O outro atabaque, menor e de timbre agudo, é chamado de *Candongueiro*. Estes instrumentos produzem ritmos rápidos e vigorosos; são artesanais, tocados com as próprias mãos e, na maioria das vezes, confeccionados pelos próprios jogueiros, da mesma forma que a ensinada pelos seus antepassados.

De acordo com Tia Maria, atual líder do Jongo da Serrinha, “onde tem Jongo, as almas dos negros estão ali nos tambores. Por isso a gente sempre reza em intenção delas” (comunicação pessoal, 2013). GANDRA (1985:101) refere-se a esta crença como “uma possibilidade de guardar seu batuque”. “Guardar” teria, neste contexto, o sentido de preservar, não deixar desaparecer a tradição, e “tradição” aqui deve ser entendida à luz de GILROY (2001:370), quando redefine este conceito como “a memória viva de um mesmo que é mutável”.

Na tradição jogueira, existe um ritual preparatório estrito para a confecção de um tambor: a retirada da árvore da mata deve ser feita num determinado momento do calendário, respeitando o ciclo lunar; sua escavação é feita paulatinamente para que o tronco não rache e que dele se retire o timbre desejado (por vezes, um ano inteiro é necessário para que a

escavação seja completa); o sacrifício do animal para a retirada da sua pele (que se transforma no couro do tambor) é feito sempre respeitando seu ciclo de reprodução e maturação. Como forma de agradecimento e reconhecimento a este ambiente que permite a construção do instrumento e, conseqüentemente, a realização do evento, cantam-se músicas de enaltecimento às forças animais e da natureza. Conforme nos relata DIAS (In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:98), “assim como acontece na África, o tambor é reverenciado como uma criatura viva, capaz de falar e dotado de uma força vital pois reúne as energias vegetais (madeira), animais (couro) e minerais (pregos que fixam o couro)”. Os espíritos dos ancestrais da comunidade falam através do som dos tambores, estes dão o chamado, afirmam o lugar da reunião, hierarquizando o espaço e delimitando o tempo de duração da brincadeira. Somente após cumprimentar os tambores e saudar os ancestrais e os presentes é que o jongueiro pode cantar seu ponto.

O toque dos tambores no Jongo é feito para impulsionar os movimentos dos dançantes, enquanto o canto (os "pontos") tem a função de aglutinar o grupo jongueiro. O batuque dos tambores incentiva os jongueiros a buscar seus “corpos espirituais, integrando terra e céu” (DIAS, In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS 2012:106). De acordo com o registro do IPHAN (2007:2), “vem da África a ideia de que, nos pontos, a palavra proferida com intenção marcada pelos tambores acorda as forças do mundo espiritual”. O canto tem papel fundamental, e é de estilo responsorial: um jongueiro canta um ponto e os integrantes da roda formam um coro que repete o ponto inteiro ou apenas uma das frases, podendo estes esquemas responsórios ainda variar de outras formas. As palmas ajudam a marcar o ritmo. "O ponto é tudo quanto o jongueiro diz ou canta no decorrer da dança. A louvação inicial é um ponto; a saudação é um ponto; a quadra popular é um ponto; os versos que ironizam um dançador formam um ponto; o desafio ao rival é um ponto; a licença para entrar na roda, um ponto; o elogio ao tambú e seu tocador é um ponto; quem canta para brigar, canta um ponto; quem canta para fazer as pazes, canta um ponto; se é hora de despedida, também há um ponto para isso" (RIBEIRO, 1984: 83).

Formas de criação poética extremamente sofisticada, capazes de preservar a coesão social de cada núcleo jongueiro em que são realizados, os pontos são cantados de forma encadeada e tradicionalmente versam sobre os mistérios e memórias do passado, assim como também apontam para fatos do momento e do cotidiano, de maneira contundente e irreverente. Aqui é também emblemático notificar que em umbundo a palavra *songo* designa a

ponta da flecha (ou bala, modernamente); e a expressão *ondakausongo* significa “a palavra é uma flecha.” (SLENES *apud* LARA e PACHECO, 2007:138)

Seguindo ainda as descrições de RIBEIRO (1984), percebe-se que tradicionalmente os pontos de Jongo têm frases curtas, misturando o linguajar do homem rural com heranças dos dialetos de povos de origem Banto – o quimbundo, o umbundo e o quicongo, entre outros. São apresentados numa sequência estritamente observada pelos grupos jongueiros: os de abertura ou licença (benditos), para iniciar a roda; de louvação, para saudar o local, um antigo jongueiro ou a audiência; de visaria, para alegrar e divertir a roda; de demanda, porfia ou gurumenta, para desafios, disputas por primazias e rixas entre jongueiros; de encanto, ou feitiço; e de encerramento ou despedida, cantado no encerrar da roda¹². Criam assim uma rede de comunicação e diálogo: um ponto leva a outro, um responde para o outro. Observa-se o alinhamento dos assuntos, os comentários sobre o cotidiano, a interpretação de uma experiência singular: cada ponto tem significado e função próprios.

Porém, é nas elaborações das letras dos pontos que reside o diferencial expressivo do Jongo, constituindo-se numa espécie de adivinhação versificada, e que exige grande perícia e conhecimento para ser decifrada. “Pontos podem ser entendidos como símbolos orais, uma vez que o jongueiro faz da sua palavra símbolo”, nos informa GANDRA (1985). Criados originalmente de improviso, os pontos demandavam criatividade e ludicidade por parte dos jongueiros, já que era costume emprestar novos sentidos às palavras, construindo uma semântica própria¹³. Nele reside a grande força do jongueiro: a palavra versada. O jongueiro interage com os acontecimentos e elabora o ponto naquele instante. A proposição e encadeamento do ponto são habilidades que o jongueiro deve demonstrar na prática improvisada da roda, construindo uma via de demonstrar e receber prestígio dentro do seu próprio grupo¹⁴.

¹² Conforme a sequência observada, teríamos os seguintes pontos tradicionais: "Pai Divino Espirito Santo/primeiro que sai na guia/eu vim saravá terreiro/com Deus e a Virgem Maria" (abertura); "Vamos saravá terra que eu piso/vamos saravá terra que eu piso" (louvação); "Chama sinhá/candongueiro/chama sinhá/chama sinhá/candongueiro/chama sinhá/pode me chamar que eu vou" (visaria); "Eu tenho pena/eu tenho dó/de ver Maria de saia sem paletó/você diz que sabe, sabe/você diz que sabe lê/ então pega na cartilha/e me ensina o ABC" (demanda); "Vou caminhar que o mundo gira/vou caminhar que o mundo gira/gira meu mundo" (despedida). Pontos de encanto já não vem sendo observados junto as comunidades jongueiras.

¹³ Como exemplo, podem ser citados estes versos dos pontos tradicionais: “Tava durmindo/angoma me chamou/Disse levanta povo/cativeiro se acabou” ou “Pisei na pedra/a pedra balanceou/o mundo tava torto/a Rainha endireitou”.

¹⁴ Como exemplo, temos o ponto de demanda que lança desafio e exige pronta resposta de algum jongueiro que compõe a roda: “Desaforo de camundongo pegou vara e foi carriá/ninho tá na paineira, quero ver quem vai tirar/Ai papai, ai mamãe/ninho tá na paineira, quero ver quem vai tirar ” (ponto do Jongo da Serrinha).

Dizem os antigos jongueiros que “quando os tambores falam, a alma escuta e o corpo responde”. Uma vez que todos os participantes da roda respondem ao ponto puxado, fortalecendo o coro e confirmando seu entendimento, inicia-se a dança que somente pára quando a pessoa que lançou o ponto (o solista) se aproxima do tambor e o silencia ao colocar a mão (ou fazer a menção de colocá-la) sobre ele e gritando o chamado: Machado! ou Cachoêra! Estas expressões próprias do Jongo também são utilizadas quando outra pessoa deseja lançar um novo ponto. Assim que são ouvidos estes chamados, todos os jongueiros devem parar o canto, a dança e os toques no atabaque e ficar à espera do seu recomeço, através de um novo ponto proposto. Alinhado-se entre as tradições da música africana, o ponto é breve, sumário. “As formas artísticas africanas não trazem nada a mais, elas são o que devem ser, são sintéticas. (...) É importante saber a força que têm estes dois versinhos. Carregam a força da palavra ecoada, repetida, coletivizada”. (DIAS, In: IPHAN, 2007).

Muitos aspectos da poesia dos pontos de Jongo se relacionam com os costumes dos africanos nativos, especialmente com os das regiões do Congo e de Angola, onde a oralidade funciona como uma matriz cultural e tem várias formas de se expressar através das diferentes sociedades do continente. Deste discurso oral emergem as mitologias, provérbios, histórias e literaturas. A oralidade africana é representativa das regras da vida social e apresenta formas curtas, “servindo-se dos fatos da realidade para melhor fixação na memória: imagens com valor simbólico, construídas a partir de elementos da natureza ou da sociedade humana” DIAS (In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS 2012:91). Nela tem lugar especial o uso dos provérbios, empregados no cotidiano mas também em outras situações do maior formalismo, como sentenças judiciais: eles representam a palavra dos ancestrais, passada de pai para filho e herança de muitas gerações¹⁵. Além de provérbios, os desafios, adivinhas ou enigmas são frequentemente encontrados nos pontos dos Jongs, remetendo-nos a análise simbólica do saber dos antepassados africanos.¹⁶ RIBEIRO (1984:34) nos põe a par de que “ao definir as formas de literatura popular (Ladislau Batallha) ainda informa que enigmas e adivinhações se denominam *jnongonongo*.¹⁷ É um tipo de literatura africana, feito pelos escravos angolanos aqui no Brasil. igualmente acompanhada da música e da dança, que também estaria muito próximo ao Jongo, “constituindo mais um meio de comunicação que

¹⁵ Lembremos aqui, mais uma vez, do ponto tradicional cantado pelo Caxambu de Pádua: "Água com areia/não pode misturar/a água vai embora/areia fica no lugar".

¹⁶ “É toco pequeno/que ‘ranca’ unha/é toco pequeno” ou “Boi preto/deixa a vaca passeá/a vaca tá mugindo/e o bezerro qué mamá/qué mamá/qué mamá/boi preto o bezerro qué mamá” (pontos do Jongo da Serrinha).

¹⁷ Trazemos aqui o ponto tradicional "Papai não quer casca de coco no terreiro/porque me faz lembrar do tempo do cativoiro”.

favoreceria os entendimentos entre os membros da comunidade, ao mesmo tempo em que lançava mão de um conhecimento ancestral por ela acumulado”.

Como visto anteriormente, a ancestralidade constitui um dos alicerces da matriz cultural dos diversos povos africanos, que consideram sagrados seus mais antigos antepassados. No culto a eles está contido o respeito que sedimenta cada cultura e seu povo: são o fundamento para a construção da identidade e do sentido de territorialidade dos povos da África Negra e dos africanos na diáspora. Suas famílias, grupos locais e etnias se apoiam firmemente neste sentido de ancestralidade: no Brasil, os povos Bantos têm como ancestrais os Inkices, e os Nagô-Ioruba, os Orixás, delegando-lhes a ligação entre o mundo visível e invisível. Em vários pontos de Jongo, temos a menção aos jongueiros velhos, remetendo aos ancestrais, e também aos jongueiros vivos, mas de idade avançada, que já se transformaram em referência para a comunidade¹⁸

Dizem os antigos jongueiros que a roda de Jongo gira ao contrário para enaltecer os que dela participaram, e colocá-los mais próximos ao seu passado e aos seus antepassados - e que estes, por serem a memória da manifestação, têm sempre muita coisa para ensinar aos seus descendentes. Segundo CARVALHO (2005), tradicionalmente o Jongo é uma dança de roda que se movimenta no sentido lunar, isto é, em sentido circular anti-horário. “A terra gira e a gente tá girando”, relata Celina, jongueira de Bracuí, no litoral fluminense (*apud* SILVA, 2013:54). O movimento contínuo de giro, somado aos contínuos afastamentos e aproximações entre o casal no centro da roda, pode também ser desvelado como uma ligação com os ciclos naturais de temporalidades distintas: maré que enche e vaza, fases da lua, tensão de vida e morte, a volta à Mãe-Terra e ainda o reencarnar e renascer.

RIBEIRO (1984) nos descreve que no Jongo o casal mais antigo da comunidade é sempre o primeiro a iniciar a dança, trazendo sensualidade e cordialidade para seus movimentos no centro da roda. Entre os elementos coreográficos que executam, o principal é a “umbigada”: o tempo do encontro e conexão entre os dançantes aonde cada um projeta sua bacia para frente e em direção à outra pessoa com a qual dança, fazendo menção de encostar seus ventres, na altura do umbigo, numa saudação que se orchestra ao ritmo do tambor e desperta todo o corpo. Como os dançantes também trazem o girar dos seus corpos com bastante frequência, estes elementos se articulam numa composição que se estabelece

¹⁸ Como exemplo, podemos citar o ponto "Saravá jongueiro velho/que veio pra ensinar/que Deus dê a proteção/ao jongueiro novo/pro Jongo não se acabar" (de autoria de Jefinho do Tamandaré, da Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré - SP)

carregada da magia da criação. No entendimento de LANGER (2003:201) “rodopiar e fazer círculos, deslizar e saltar, equilibrar-se são gestos básicos que parecem ter origem das fontes mais profundas do sentimento, os ritmos da vida física como tais”. Surge neste momento um mundo de forças vitais, que os próprios brincantes da umbigada operam a partir de si mesmos, “incorporando este poder único e magnético de transmissão, que torna possível atrair outras pessoas, os espectadores, participantes do círculo mágico da criação” LANGER (2003:201)

Para os Bantos, em sua sabedoria secular, a celebração da vida estaria ali sendo simbolizada. O umbigo, nosso primeiro meio de nutrição e comunicação com o mundo, um caminho traçado entre as gerações, que nos liga à vida e à natureza, localizando no baixo ventre um eixo central de energias, é assim considerado como uma raiz que nos conecta à terra. A "umbigada" no Jongo, esta projeção da própria bacia, é um gesto ritual singular, repetido indefinidamente pelos jongueiros, e pode ser configurado como uma saudação simbólica, que lembra todos os ritos de fertilidade da terra. Segundo LOPES (2011:187), “umbigada” em Banto se diz *semba* – matriz da expressão *samba*. Já a raiz do termo *semba*, no idioma quimbundo, denota “separação”. No dicionário etimológico Bundo-Português, do Padre Albino Alves, aparece o seguinte significado: “Dança caracterizada pelo apartamento dos dois dançarinos que se encontram no meio da arena”. (...) O mesmo dicionário registra também o termo "samba", que tem entre várias acepções as de “pedir, suplicar, mendigar, humilhar-se” (*apud* LOPES, 2011:187)

É relevante mencionar que o gesto da umbigada está presente em várias outras expressões afro-brasileiras, sendo seguramente praticado desde meados do século 18 pelos escravos em suas danças – como se pode ver no registro iconográfico do Lundu (Rugendas, 1835), Batuque (Von Martius e Von Spitz, 1820) e Fandango (Augustud Earle, 1822)¹⁹. Este fato certamente evidencia os vínculos destas danças com a matriz Banto, comum a todas, e às observações feitas sobre o ciclo da vida e da morte, no qual a morte não significa corte, mas a geração de novos ancestrais. É preciso também salientar que, ao contrário de outras danças populares afro-brasileiras onde o encontro da região dos ventres é efetivamente realizado (como no Tambor de Crioula maranhense e no Samba de Roda do Recôncavo Baiano), no Jongo não há o contato corporal entre os umbigos dos dançantes e sim uma menção de contato; e que, mesmo sendo elemento coreográfico característico da dança, não é executado por algumas comunidades jongueiras.

¹⁹ Imagens no anexo da dissertação.

A forma de se dançar Jongo varia de região para região; porém é uma constante ser praticado como dança desenvolvida em um círculo único. No entender de SILVA (2013:3), “dança-se na roda de acordo com o conhecimento de cada participante. Cada comunidade, grupo ou jongueiro dança a seu modo”. A dança é coletiva, fortalecendo a união entre os participantes. Segundo CANECÃO *apud* CARVALHO (2005:10), “o Jongo não canta sozinho, não dança sozinho”. O Jongo deve ser dançado aos pares, sempre compostos por um homem e uma mulher “para não entornar o caldo e não encaroçar o angu”, conforme relata Luiza Marmello, uma das lideranças do Jongo da Serrinha²⁰ (entrevista, 2014). Atualmente participam da roda homens e mulheres, sejam crianças, adultos ou idosos. A coreografia parece acolher quem está ao redor, enquanto suas evoluções são realizadas no centro do círculo, para onde se dirige um casal de cada vez. Durante a dança, o casal cria uma comunicação entre seus corpos, improvisando deslocamentos pela roda através de movimentos livres, ritmados e cadenciados, evidenciando uma composição singular que se embasa em um amplo vocabulário de torções de tronco, giros, passos que deslizam ou mesmo pressionam o chão, força e agilidade nas pernas: são gestualidades realizadas com intenso gingado do corpo somado ao momento de aproximação entre o casal, marcada pela intenção da umbigada, após as quais seus corpos se afastam. Tradicionalmente dançam descalços, com os pés plantados no chão, para captar a energia que emana da terra: “Quando o filho de santo entra no terreiro ou num recinto de maior fundamento, ele entra descalço para pegar a energia da terra, para que aquela energia seja capturada pelo corpo, a energia dada pela terra” (Ori, 1988). Aqui a terra representa o local onde vivemos e de onde brota a vida; de onde surgem as divindades e para onde voltam os mortos, cultuados dentro desta concepção especial de eterno retorno, de ciclo que se completa. É neste contato dos pés com a terra que se estabelece a relação com o sagrado: “Os pés pisam, dançam, desenham sobre a terra interligando o corpo do dançarino ao solo do qual emana a ancestralidade, fazendo o corpo meio e forma de expressão para a comunicação sagrada...”, esclarecem SABINO e LOUDY (2011:54).

A roda segue e os jongueiros que estão no centro dançam até serem substituídos por um outro par, que se aproxima já em movimento e toma seu lugar no centro da roda, sem a necessidade da interrupção da dança. Há ocasiões em que apenas um dos dançantes é substituído, ficando o outro para atuar com o novo parceiro ou parceira. Os jongueiros sempre se revezam entre si de forma cordial, mostrando-se todos dispostos a repetir o coro dos pontos

²⁰ O Grupo Cultural Jongo da Serrinha traz, em sua formação atual, Tia Maria do Jongo como matriarca tendo Dely Monteiro, Lazir Sinval e Luiza Marmello como lideranças expressivas.

e a manter forte a marcação rítmica através das palmas. No decurso da roda, a vibração dos tambores, as letras dos pontos e os movimentos dançados remetem às antigas práticas agrícolas (e seus “cantos de trabalho”); aos rituais de fertilização e fecundidade (da terra e das pessoas); e ao cotidiano daquela comunidade. Na roda, tudo acena para que estes acontecimentos se apresentem em ciclos ininterruptos, como nos confirma SANFILIPPO (2011: 37): “um dando espaço para o início de outro: do movimento dos casais aos batuques e o cantar dos pontos, os protagonistas se alternam, dando continuidade ao evento, varando a noite na dança, no batuque e no canto”.

1.4 Caminhos trilhados

No início do século 20, com a abolição da escravatura e a decadência de algumas regiões do país que, naquele momento, estavam fortemente vinculadas aos ciclos econômicos do café e da cana de açúcar, os negros então libertos e seus descendentes dividiram-se basicamente em dois grupos: aqueles que se fixaram em seus locais, acreditando nas possibilidades de autossuficiência, e aqueles que migraram para a cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, na busca de melhores condições de vida. Aos poucos o êxodo populacional para os morros e periferia da cidade, provocado pela reforma urbana do prefeito Pereira Passos²¹ gera uma crescente gentrificação da cidade, tornando mais marginais e invisíveis as culturas afro-brasileiras de que os libertos eram portadores. Novos comportamentos e valores então se associam, trazendo consigo outras formas de restrição e controle da vida social nas cidades. Em consequência da dispersão das antigas comunidades de descendentes de escravos, é nas áreas mais populares dos centros urbanos, afastadas e isoladas, que o Jongo volta a ser dançado. Seu reaparecimento é alvo do desprezo das camadas dominantes, e muitas vezes reprimido arbitrariamente, como atestam diversos boletins de ocorrência policial da época, relatados por TRAVASSOS (2004:55) : “(...) (o uso da força) reproduz um padrão de censura às práticas genericamente chamadas “batuques”, padrão que se repete, no Brasil, desde os tempos coloniais”

Aos poucos, no processo crescente de migração das comunidades afrodescendentes algumas se localizam nos espaços periféricos da cidade, como Madureira, Zona Norte do Rio, num morro que batizaram de Serrinha. O mesmo se verificou em outros morros da cidade, tais

²¹ O item 3.1.1 do Capítulo 3 de nosso estudo trata do período Pereira Passos e do projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro, no início do século 20.

como São Carlos, Salgueiro e Mangueira. Neste momento, os jongueiros, cercados pelas informações incorporadas de sua tradição e as que agora compunham seu novo cotidiano, iniciam reconfigurações e reelaborações de suas identidades culturais. Inserem-se em outro contexto de vivência, onde a liberdade e a mobilidade para a realização das suas ações e práticas tradicionais poderiam ser ditadas conforme suas próprias crenças e necessidades.

O que seriam estas novas necessidades e adaptações? Ao refletir sobre a prática do Jongo diante destes novos desafios, é válido fazer um retrospecto do contexto colonialista no Brasil, quando por muito tempo foi permitido aos escravos, pelos senhores, as brincadeiras em meio a atividades religiosas. Muitas vezes tais festejos eram realizadas às vésperas ou nos dias de comemoração dos santos católicos; e para os senhores, aqueles instantes de celebração e festa afro-brasileira seriam bem-vindos, como estratégia para docilizar os corpos cativos, os quais poderiam voltar mais calmos e resignados para a colheita do café e da cana de açúcar, ou para os trabalhos domésticos nas cidades. A então permitida prática do Jongo poderia aqui ser vista como fazendo parte de um conjunto de medidas, criando elementos para que uma rede de relacionamentos diferenciados se estabelecesse entre escravos e seus senhores. E neste sentido, a noção de “dispositivo” apresentada por AGAMBEN (2009:45) seria aplicável a esse contexto, na medida em que o Jongo passou a ser tolerado “como um instrumento, que tece uma rede entre aqueles dois mundos e ao mesmo tempo se inscreve num jogo de poder”. Os senhores aceitaram o Jongo, enquanto os escravos o transformaram no sagrado. Para o autor, a religiosidade confere uma subtração às coisas e pessoas do seu uso comum e as transfere a uma esfera separada. Toda religião separa e em toda religião há um núcleo genuinamente religioso. “O dispositivo que regula e realiza a separação é o sacrifício: através de rituais, vide Hubert e Mauss, ele sanciona em cada caso a passagem do profano para o sagrado, do humano para o divino” AGAMBEN (2009:46). Aqui vislumbramos o sentido do ritual que define a direção “do humano para o divino”: “Se consagrar (*sacrare*) designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, ao contrário era restituir ao livre uso e propriedade dos homens.” AGAMBEN (2009:46). Na sequência destas reflexões, deparamo-nos ainda com o conceito de “profanação”, que irá constituir a noção de “contradispositivo”: partindo da esfera da religião e do direito, “profanação” pode designar as coisas que são restituídas ao livre uso e propriedade dos homens: “Aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana”(AGAMBEN, 2009:45). Portanto, a profanação como “contradispositivo” restitui ao uso do humano o que o ritual tinha separado, modelando-o enquanto sagrado.

Assim, ao se instalarem no Rio de Janeiro buscando estratégias que os ajudassem na luta adaptativa diante de um panorama urbano nada acolhedor, excluídos social, política e economicamente, por serem negros e ex-escravos, os núcleos jongueiros empenharam-se em restituir ao bem comum aquilo que foi uma estratégia de vida relacionada ao tempo de cativo. Com isso, sinalizariam que sua tradição se abre ao diálogo, transita e se dinamiza, mostrando sua abertura para os novos tempos e espaços. São dinâmicas culturais que otimizaram mais o fluxo e menos a rigidez, como bem nos indica BAUMAN (1998:114) ao refletir sobre a pós-modernidade de forma original: “O nome do jogo é mobilidade. (...) Ser moderno significa estar em movimento”.

1.5 Patrimonialização e novas redes

Nos meados do século 20, o Jongo correu sérios riscos de extinção, atingido pela dispersão dos seus praticantes diante das constantes migrações, êxodo rural e pelos acelerados processos de urbanização das cidades brasileiras. Como vimos acima, muitos fatores contribuíram para a remoção dos núcleos jongueiros para a Zona Norte, Zona Oeste e Baixada Fluminense, afastando-os das áreas mais nobres do Rio de Janeiro. A marginalização social dos negros também ocorreu junto com a perseguição aos terreiros de umbanda e de candomblé. Suas expressões religiosas reprimidas poderiam se manifestar apenas na coincidência com os dias e festas dedicados aos santos católicos. Seus instrumentos musicais e objetos relacionados ao culto inúmeras vezes foram apreendidos pelas batidas policiais, e em seguida entregues às coleções de folclore dos museus. O preconceito expresso pela camada social considerada mais elevada em relação às práticas culturais e religiosas afro-brasileiras se manifestava através de diversos meios coercitivos e repressivos para silenciamento dessas práticas. No Rio de Janeiro, a repressão às práticas de cunho afro-brasileiras foi um dos fatores do desaparecimento dos Jongs, sambas, maxixes, batuques, gafieiras e sessões religiosas do centro da cidade: “Muitos terreiros ou tendas tiveram que adotar a denominação de ‘centro espírita’. Somente a partir da década de 1950 começa haver maior liberdade religiosa em relação aos cultos afro-brasileiros no Brasil” (KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:47).

O Jongo da Serrinha

Com esta afirmativa sobre o que representa a força espiritual e filosófica das culturas afro-brasileiras, vamos conhecer o movimento que passa a surgir nos meios dos jongueiros da comunidade do Morro da Serrinha, no subúrbio de Madureira.

Quando Vovó Maria Joana, jogueira originária de Valença, cidade do interior fluminense, vai morar no Morro da Serrinha no início do século 20, já encontra instalados grupos de jogueiros mais antigos. As famílias se relacionavam e mantinham seus costumes e celebrações tradicionais, especialmente nos dias dedicados aos santos, como São Pedro, Santo Antônio, São João, Nossa Senhora do Rosário. As famílias jogueiras da Serrinha promoviam nestas datas da suas devoções uma festa que atravessava a noite com rezas, ladainhas, comidas e foguetórios. Todos participavam, mas ao cair da noite as crianças iam dormir e os adultos começavam então a preparar o Jongo. Somente os idosos dançavam, e o Jongo iniciava à meia-noite, prolongando-se até o sol raiar. Para Luiza Marmello, “era uma coisa muito bonita de se ver. (...) me sinto aprendiz ainda. É tanta coisa pra você aprender e vinte anos é muito pouco pra saber tudo sobre o Jongo. O pouco que sei e aprendi, vou passando adiante. Essa era a vontade de Mestre Darcy e de Vovó Maria Joana” (entrevista, 2014).

Nascido dentro da cultura jogueira, Mestre Darcy e sua mãe, Vovó Maria Joana, já então célebre mãe-de-santo em Madureira, perceberam que, para continuar firme e presente num possível cotidiano da cidade, a cultura do Jongo precisaria instituir algumas outras transformações em sua tradição comunitária e familiar: tomam então a iniciativa de abrir os ensinamentos da expressão às crianças da comunidade e convidam antigos jogueiros, tanto da sua comunidade quanto das vizinhas, para formar o grupo artístico “Jongo Bassam”. Criado no final da década de 1960, este movimento reuniu diversos núcleos familiares na Serrinha em volta de um processo de transformação do Jongo.

“A divulgação pretendida através do Jongo Bassam tinha uma dimensão política, minorando os prejuízos que a ampla disseminação da música norte-americana causava a música brasileira”, nos relata TRAVASSOS (2004). Com sua criação, mais uma vez percebemos o vínculo entre a ação política e a performance, no Jongo que se instaura. Atraindo a visita de intelectuais, artistas e políticos a Madureira, o movimento de Mestre Darcy e Vovó Maria Joana ganha em 1975 uma segunda e definitiva formação, com o nome artístico de “Jongo da Serrinha”, integrado por habitantes e afiliados da comunidade, inaugurando uma nova dinâmica de compartilhamento da manifestação: as apresentações artísticas em formato de espetáculo. O novo grupo começa a ser visto como portador de um estilo musical e coreográfico próprio, ganha ainda mais visibilidade e provoca formas diferentes de se pensar a tradição aliada ao mercado artístico: traz o *tabiá* ou *tabiado*²² como

²² Pisadela forte realizada pelo pé direito do dançante que auxilia na execução do balanceio e da ginga ao mesmo tempo que cria diálogos entre os corpos daqueles que dançam com a marcação dos tambores. Apesar de,

elemento coreográfico singular; criam uma convenção rítmica que só os tambores da Serrinha realizam; conjugam os instrumentos tradicionais aos modernos, ao introduzir instrumentos harmônicos junto à percussão dos tambores; e lançam uma nova modalidade de canto, o “Jongo canção”. Na liderança destes movimentos inovadores, estava Mestre Darcy, cantor, dançante e compositor, assim retratado nas palavras de TRAVASSOS (2004:57): “Autor de pequenos arranjos vocais (contracantos entoados pelo coro acompanhando o solista). Aquele que, em suas próprias palavras, compunha pontos de Jongo fugindo do ‘Jongo Autêntico’”. A partir de então, começa a surgir um número maior de projetos educacionais e culturais, apoiados pelo poder público e valorizados pela sociedade, que priorizam a promoção da cultura local e tradicional, integrando a dança e a música. O Jongo da Serrinha conquista visibilidade no panorama cultural da cidade, promovendo performances que se mostram mais eficazes que outros meios de atuação.

À frente do grupo da Serrinha, Mestre Darcy intensificava ações que geraram novos impactos na prática jongueira, as quais repercutem até hoje em quase todos os eventos contemporâneos de Jongo. Ao continuar buscando a popularização e valorização da manifestação centenária pela cidade, o Mestre fez o Jongo extrapolar os limites do morro da Serrinha e do subúrbio carioca. Em decorrência, faz com que as tradições se revitalizem e dinamizaram. Importante aqui atentar para o depoimento de Eleonora Gabriel, pesquisadora, professora, coordenadora da Companhia Folclórica do Rio: "Eu fico muito feliz vendo as pessoas dançarem o Jongo, além de observar os muitos caminhos que a Serrinha deu para o Jongo. Porque eu peguei uma época em que existia uma desvalorização por parte da comunidade com o Jongo". No entendimento de Eleonora Gabriel, estas tradições se mantêm desde o Brasil Colônia mostrando sua força, exatamente porque são consistentes e solidamente apoiadas na prática tradicional: "Podem se transformar, transfigurar mas não deixam de ser. Em algum momento vai aparecer de novo como uma memória forte, de umbigo, de raiz, de vida mesmo" (entrevista, 2014).

A partir dos anos 2000, intensificava-se no Rio de Janeiro um movimento crescente no âmbito artístico, educativo e sociocultural. O país passava por reformulações sociais, o Terceiro Setor começava a ser então aquecido por políticas públicas de afirmação e reconhecimento da diversidade social: inauguram-se programas como Comunidade Solidária e os Pontos de Cultura. A cidade, por sua vez, passava por um momento no qual jovens

tradicionalmente, o Jongo da Serrinha apresentar o tabiado sendo realizado com o pé direito, também pode-se ver em campo o tabiado sendo realizado com o pé esquerdo do dançante.

universitários retomavam e renovavam a cena cultural, através da formação de grupos artísticos que pesquisavam as culturas tradicionais e as apresentavam numa linguagem com cor local e contemporânea. Novos espaços para difusão deste conhecimento e a oferta de cursos regulares onde as linguagens da dança e da música popular tradicional brasileira seriam preponderantes surgiam como suporte e incentivo para o ensino, a manutenção, pesquisa e novas criações e partilhas no campo artístico. Neste cenário promissor, Mestre Darcy promovia suas rodas e dava aulas de Jongo em escolas e universidades, além de se apresentar, com alguma regularidade, em universidades, praças e casas noturnas. Antecedia o que TRAVASSOS (2004:57) mais tarde viria noticiar: “O Jongo reveste-se hoje, no Rio de Janeiro, da aura de uma dança cult, apreciada por estudantes universitários e músicos profissionais de diversas tendências, sintonizados porém com as tradições populares afastadas do mercado.” O desejo de Mestre Darcy era fazer do Jongo uma expressão tão conhecida e celebrada quanto o Samba, ampliando seu círculo de ação, permitindo o ingresso dos jovens e das crianças no ato de dançar, e por difundi-lo através de apresentações artísticas. Foi através de propostas como esta que as fronteiras iniciais do Jongo - o morro e a periferia da cidade - foram transpostas com determinação. Conhecimentos foram trocados entre historiadores, sociólogos, jornalistas, educadores, artistas das mais diversas áreas e os jongueiros e demais portadores da tradição do Jongo, criando novas alianças e perspectivas de interação para ambos os lados. Neste decurso, a comunidade jongueira da Serrinha se articula e se organiza de tal forma que em 2000 se transforma em uma Organização Não Governamental, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, o que lhe possibilitava angariar fundos para o desenvolvimento de projetos. Em seguida, o Grupo Cultural funda a sua Escola de Jongo e realiza temporadas de espetáculos, que tiveram seu ponto alto quando o Jongo foi colocado no palco de um dos mais tradicionais teatros do Centro do Rio: o Carlos Gomes.

Com esta dinamização, o Jongo repercute significativamente e se adequa ao contexto dos novos acontecimentos. Para BAUMAN (1998:113) a possibilidade de “se mover rapidamente aonde a ação se acha e estar pronto para assimilar experiências quando elas chegam seria uma das características basilares para se estar integrado ao contexto desta nossa contemporaneidade”. Reforçando sua condição de apresentação artística, sendo dançado a qualquer hora e em espaços diferenciados, para públicos diversos, garantindo sua transmissão às novas gerações e tornando-se mais conhecido, a probabilidade do Jongo silenciar passou a ser pequena.

Paralelo a este mesmo momento, Mestre Darcy se desliga do Jongo da Serrinha. Em formato solo ou participando de novos grupos culturais, o Mestre continuou promovendo a cultura jogueira pela cidade do Rio, seja nas praças de Santa Teresa ou na Lapa, seja em apresentações artísticas realizadas em diversas casas noturnas ou mesmo difundindo seus ensinamentos nas ruas e universidades cariocas. E em 2001 vem a falecer, ainda querendo realizar seu maior desejo: ver o Jongo conhecido e enaltecido em todo o país.

Outras ações continuaram a orientar a cultura do Jongo, fazendo-a persistir nesta chegada do século 21. Em decorrência de ter sido reconhecido como Patrimônio Imaterial em 2005, a rede de relações das comunidades jogueiras, que vinha ganhando cada vez mais fôlego desde a institucionalização do Encontro de Jogueiros²³ em 1996, se ampliou. Comunidades que já tinham silenciado a prática do Jongo puderam ser incentivadas a retomar a tradição, apresentando suas rodas e espetáculos nos encontros, festas, reuniões da cultura jogueira, em número crescente. No Rio de Janeiro, veem-se surgir lideranças, grupos artísticos e pesquisadores da cultura popular, que intensificam relações e intercâmbios através da realização de eventos onde o Jongo é destaque. Alexandre Carvalho (mais conhecido nas rodas e encontros que envolvem as culturas populares brasileiras como Xandy Carvalho), professor, colaborador e compositor do Movimento Cultural Jongo da Lapa, reflete sobre a importância do desenvolvimento das políticas públicas para os povos afro-descendentes. Destaca a necessidade das leis de ação afirmativa, o reconhecimento das manifestações culturais, e as questões ligadas ao patrimônio material e imaterial brasileiro. E nos alerta de forma bem clara que esta tem sido a demanda criada pelos grupos tradicionais e por todas as pessoas envolvidas com a cultura popular, definindo sua expectativa: “Estar lá em cima, porque é o nosso lugar. É o nosso saber e a cultura do nosso povo”. Adiante completa: “Então assim, é claro que se não houvesse política, a gente ia continuar fazendo. Porque nunca se deixou de fazer” (entrevista, 2014).

Em que medida o surgimento destes grupos urbanos jovens poderia ser aqui entendido como a formação de novos núcleos de jogueiros urbanos? Vamos encaminhar esta questão conhecendo mais o Movimento Cultural Jongo da Lapa, temática de nosso estudo. Seu surgimento se dá em circunstâncias inesperadas e originais, relatadas pelo seu principal fundador e articulador Marcus Mattos (Marcus "Bárbaro"), em entrevista sobre seu primeiro

²³ Encontros itinerantes promovidos com regularidade desde o ano citado, que busca envolver todas as comunidades jogueiras do Sudeste. Entre seus objetivos principais estão a valorização da expressão dentro das suas próprias comunidades, o intercâmbio entre os praticantes e o fortalecimento da rede de comunidades.

encontro com Mestre Darcy, em 1999: “No bar Comuna do Semente, ali na Lapa, numa sexta-feira, apresentava-se o grupo “Mambo que Sambo. Em dado momento o Mestre Darcy entrou na casa, e foi anunciado no microfone: ‘Mestre Darcy do Jongo!’ Aí ele deu uma palinha nas congas e no intervalo ele começou a tocar um Jongo. E eu dancei o Jongo...” (entrevista, 2014).

Este é o cenário que tem o descartável e o efêmero como constantes culturais, onde os novos atores se propõem a fazer, criar e recriar laços com a tradicional cultura jogueira. Aqui caberiam as questões: em que medida as releituras e as reatualizações estão sendo construídas, colocando tradição e contemporaneidade em diálogo? Ao ampliar o espaço singular da sua prática primeva para além do que seria seu território tradicional (os quintais, casas e terreiros familiares e comunitários), e ao definirem espaços e territórios próprios (ruas e praças públicas) para essa prática, novas identificações culturais estariam se estruturando? Como as complexas dimensões histórica, sociológica, antropológica, artística, política e simbólica da cultura jogueira vêm se revelando nestes contextos tão diferenciados?

CAPÍTULO 2 - DIÁLOGOS E DIVERSIDADES: BASES CONCEITUAIS

O conjunto de questões apontadas ao final do capítulo anterior será articulado em nosso estudo com o suporte de bases conceituais, elaboradas a partir de três eixos de referência teórica:

- Identidade Cultural e Memória Social, para o entendimento do processo de reafirmação e atualização do Jongo enquanto ação cultural em que interagem a tradição e a contemporaneidade;
- Performance, para qualificar as características do Jongo como manifestação cultural, inserida no campo das Artes Cênicas;
- Espaço Público, para evidenciar o caráter do evento, na forma em que vem sendo realizado atualmente pelo Jongo da Lapa.

Buscamos apontar no presente capítulo, através da exposição e articulação destas bases conceituais, o quadro de referências que irá subsidiar, no capítulo seguinte, a discriminação e análise das características próprias desta forma de expressar o Jongo na cidade do Rio de Janeiro, sua constituição e desenvolvimento, entendendo que os elementos das linguagens artísticas constitutivas desta manifestação se apresentam amalgamados e restaurados.

2.1 Jongo e Identidade Cultural

Os conceitos de identidade cultural apresentados por HALL (2006) nos credenciam a considerar que, apesar de nos encontrarmos em meio a um processo de globalização, eminentemente econômico, desigual e que tende a uniformizar e diluir as fronteiras culturais, observamos na contemporaneidade um poderoso desejo de se reaver as particularidades locais.

Dentro deste contexto múltiplo e fragmentado, a questão de uma possível desaparecimento das manifestações culturais tradicionais nas sociedades informatizadas e essencialmente urbanas (onde reinam o pluralismo e a diferença, assim como o efêmero e o transitório) tem sido motivo de investigação e reflexão de diversos teóricos, já que os fatores da transmissão, preservação e reelaboração de costumes, valores e crenças únicas e genuínas poderiam sofrer sérios abalos. MAGNANI (2009:25) nos alerta para a necessidade de criar novos vínculos de relação, para que o tradicional e o contemporâneo possam conviver e prosperar: “Urge, na grande cidade, reconstruir uma nova identidade, reconstituir laços de parentesco e vizinhança, acostumar-se aos equipamentos urbanos. Nesse processo, junta-se o velho ao novo, tradições

rurais com valores próprios da sociedade industrial; algumas coisas permanecem, muitas se transformam, outras ainda desaparecem”.

Na análise desta convivência entre tradição e modernidade, é relevante colocar alguns pontos discutidos pelos teóricos, ao descrever a natureza e presença da tradição no quadro atual de globalização. O primeiro se refere à definição de “tradição” a partir de sua inserção no tempo histórico: o “tradicional” se confunde com o “antigo”? Qual o critério de temporalidade que determina ser tradicional uma dada manifestação cultural? GIDDENS (2000:48) afirma que "muito do que supomos tradicional, e imerso nas brumas do tempo, é na verdade um produto no máximo dos últimos dois séculos, e com frequência ainda mais recente". Neste sentido, busca-se operar com o conceito de tradição enquanto referência que atravessa temporalidades, que se transmite e se conserva vivo, rompendo com o vínculo de entendimento de tradicionais serem fatos ultrapassados, cristalizados ou sem sentido. O segundo ponto coloca a questão da qualidade da relação entre tradição e contemporaneidade: o moderno necessariamente nega, repudia o tradicional? BORNHEIM (1987:31) assegura que os conceitos opostos costumam se atrair, assim como os polos elétricos contrários. Desta feita, "toda realidade seria entendida a partir da atração dos contrários: continuidade e descontinuidade, estaticidade e dinamicidade, tradição e ruptura. Um não pode viver sem o outro”. No caso particular da cultura negra, esta dialética singular é confirmada categoricamente por SODRÉ *apud* LUZ (2003:34) quando afirma que

a posição litúrgico-existencial do elemento negro foi sempre a de trocar com as diferenças, assegurando a identidade ético-cultural e expandindo-se. Nessa operação não vige o princípio dialético da contradição e do terceiro excluído: os contrários atraem-se. Banto também é Nagô, caboclo também pode ser zelado como orixá.

Neste sentido, no presente estudo, quando pensamos a tradição, implicitamente temos que considerar sua potencial interseção com o que lhe sucederá (o moderno, o não-tradicional).

O desdobramento deste ponto nos leva a uma terceira consideração sobre a relação entre tradição e contemporaneidade: a reinvenção da tradição, como forma de garantir sua continuidade. Para alguns pensadores da identidade e das expressões culturais, “muitas vezes os grupos “inventam” tradições para poderem sobreviver culturalmente”. BARTH (1998:165) afirma que "a continuidade com o passado é sempre estabelecida por processos criativos, como Hobsbawn & Ranger (1983) mostraram-no a propósito da “invenção” das tradições”. Esta ideia de transformação contínua, que também está na base do significado de tradição discutido por Hall, leva-nos a aprofundar a conceituação de tradição como algo recriado ou

reconstruído. Segundo HOBBSAWN & RANGER (1997:9) entende-se por tradições inventadas

um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras, tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.

HALL (2006:12-3) ressalta que a “identidade torna-se uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Este ponto de vista também é claramente assumido por LIGIÉRO (2011), quando analisa a reconstrução das identidades africanas em solo americano: ela se dá através da reconstrução de rituais específicos.

Segundo LIGIÉRO, (2011:94) “o direito de cultuar suas divindades e ancestrais africanos, parcialmente tolerado pelas autoridades, permitiu que cada grupo étnico, valendo-se da tradição oral, recorresse à memória dos mais antigos para restabelecer, em solo brasileiro, a base de suas performances religiosas. Na falta da memória coletiva, de bibliotecas vivas ou de outros elementos que garantissem a perpetuação das antigas tradições africanas – em contato estreito com outras etnias irmãs – novas tradições foram engendradas, com forte referência dos milenares modelos míticos da África tropical, de florestas úmidas e animais selvagens.”

Assim, interessa-nos investigar no presente estudo como estas possíveis tensões entre o local e o global se pronunciam, e mais especificamente como a prática tradicional e centenária do Jongo, ao reinventar suas formas de atuação em uma cidade cosmopolita e moderna como o Rio de Janeiro, recria sua própria identidade. O Jongo, ao revelar novos elementos estéticos de representação, pode ser a forma encontrada (e desejada!) de expressar e rememorar características tradicionais, onde os novos atores entram em contato com aspectos culturais, sociais e políticos de suma relevância, permitindo-lhes perceber e reconhecer conjuntamente o quanto de identidade e alteridade existe naquelas representações culturais. Poderíamos articular esta integração e interação inovada e ampliada a uma possível estratégia política de resistência, continuidade e reafirmação de identidades culturais? Teremos subsídios suficientes para indicar o quanto as ações da prática do Jongo no espaço público fortalecem tais identidades - sejam elas de natureza tradicional, popular e/ou afrodescendente? São tendências cujos indícios podem ser revelados em alguns depoimentos

colhidos durante nossa pesquisa de campo: “(...) porque o Jongo resiste a qualquer diversidade, visto o que os antigos sofreram lá atrás, na escravidão. Eles mantiveram o Jongo vivo até hoje. É resistência, aquela coisa de querer que a coisa fique viva. Não pode morrer porque é identidade”. (Luiza Marmello, entrevista em 2014). “Eu me apaixonei pelo Jongo justamente porque não era uma manifestação que eu estava ali só pra dançar e pra aprender um passo. Ele me remonta toda uma história, uma história de resistência. Acho que por isso que o Jongo me encanta tanto”. (Vanessa Úrsula, professora e colaboradora do Jongo da Lapa desde a sua primeira roda, entrevista em 2014).

Outros tópicos são convocados para compor a conceituação da identidade em nosso estudo: o que significa ser jongueiro, no contexto desta contemporaneidade globalizada? É possível ser jongueiro sem ser filho, neto da tradição? A atual busca por legitimação e pertencimento à cultura jongueira, empreendida pelos jovens atores do Rio de Janeiro, está sendo bem recebida e endossada pelos portadores da tradição ou suas ações e inovações vêm gerando mais turbulências e ambivalências dentro do cenário da tradição?

A análise destas questões se dará a partir dos seguintes esquemas conceituais: o confronto “tradição x tradução”; a consciência da alteridade (“identidade de contrários”); o sentido do pertencimento à cultura negra; o reconhecimento da temporalidade.

Tradição x tradução

É da maior importância examinar a legitimidade da vivência dos novos atores à luz dos conceitos de tradição e tradução, propostos por HALL (2006)²⁴ e referendados por SALGUEIRO (2014:3), em sua pesquisa sobre identidade, alteridade e tradução transcultural na diáspora africana:

O trabalho de pesquisa relativo aos povos afrodescendentes sempre aponta para a oscilação entre a cultura de herança africana e a imposta pelo colonialismo. Tradição ou tradução? É possível voltar? Voltar para onde? Há semelhança entre o que se é e o que ocorre/ ocorreu lá - tradição? O que se é não terá sido irremediavelmente alterado pelo novo padrão de vida, de sociedade, de cultura, de experiência colonial, enfim, que se viveu nos últimos tempos - tradução?

²⁴ Para Hall (2006:88) o conceito *Tradução* seria uma alternativa para se pensar em identidades na era da globalização, que não aponta nem para a homogeneização global nem para o retorno nostálgico às raízes. *Tradução* seria uma posição de transição, que “ao transitar e dialogar retiram seus recursos de diferentes tradições culturais ao mesmo tempo: são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais cada vez mais comuns no mundo globalizado”.

Alteridade e “identidade dos contrários”

Vale aqui apontar para as proposições de LATOUR (2000), para quem “todo grupo se define por oposição a outro”; e, mais uma vez, de BORNHEIM (1987), ao depurar que os conceitos opostos costumam se atrair, assim como os pólos elétricos: “Toda realidade seria entendida a partir da atração dos contrários”. GIDDENS (2000:7) vai além:

O termo identidade, seja qual for a sua definição, sempre nos leva a pensar na noção do "outro". Neste sentido, pode-se dizer que o estudo da identidade é também o estudo da alteridade, da diferença e da relação. É perante o outro que a identidade se afirma, é quando nos defrontamos com o diferente que tomamos consciência de quem somos, ou seja, da nossa própria identidade.

Isto não implica, contudo, que a reafirmação da identidade pela alteridade seja necessariamente conflituosa. O que nos aponta SODRÉ sobre a abertura da cultura negra a trocar com as diferenças (conforme citação na página 33) é expandida por SANSONE (1994:10), quando sustenta que

antes de estar associada a confronto com os não-negros, a cultura negra é percebida (pela maioria da comunidade afro-brasileira) como um momento/espaco liminar no qual se pode ficar à vontade enquanto pessoa negra, divertir-se, comunicar-se com os não-negros a partir de uma posição de força, buscar encantá-los com uma negritude sensual e engraçada, negociar espaços e momentos de liberdade com os que detêm poder e alcançar a dignidade que em outros momentos se encontra sob forte pressão. (...) Através de uma nova identidade negra, os negros jovens tentam redefinir a negritude e reverter o estigma associado a ser negro. Para tanto, tornam a negritude mais espetacular, criando novos estilos negros, especialmente para o lazer em público.

Sentido de pertencimento

A inclusão e participação dos jovens em grupos culturais formalmente constituídos representa muitas vezes a principal via de acesso à construção de sua identidade, o que nem sempre seria possibilitado pela convivência com a família, a escola e outros grupos sociais. O sentido de pertencimento à cultura negra, em particular, então emerge e/ou se consolida, como bem afirma GOMES (2013:9):

A possibilidade de participar e conviver dentro de um grupo cultural que expressa a presença da africanidade através da dança, do ritmo, da música, da percussão e da corporeidade interfere de maneira positiva na afirmação da identidade negra dos/as jovens, mesmo que tal processo não se dê de forma consciente. (...) Após o envolvimento com a linguagem cultural, esses/as jovens passaram a se ver mais como negros e negras, e a se orgulhar mais da cultura de seus antepassados.

Como bem nos esclarece Xandy Carvalho: “quando a gente se reconhece em alguma coisa, aquilo vem com muita força pra gente. Então eu penso que é exatamente isso, é uma questão de pertencimento” (entrevista, 2014). Como observado em campo, a vivência deste sentido de pertencimento é preconizada inclusive pelos jongueiros tradicionais: “O Jongo está na pessoa e não no lugar. Não é geográfico, é onde a pessoa está”. (Mestre Gil, líder do Jongo de Piquete²⁵, entrevista, 2014).

Reconhecimento da temporalidade

A identidade jongueira é notoriamente perpassada por redes de relações culturais tão distintas quanto longevas (negra, quilombola, popular, performática). A reconstrução desta identidade nos dias de hoje deverá necessariamente considerar em sua trajetória o critério da temporalidade. Qual a duração necessária e suficiente para que uma manifestação cultural se afirme como expressão legítima de uma tradição? Lembramos aqui a advertência de GIDDENS (2000:48): "Muito do que supomos tradicional é na verdade um produto no máximo dos últimos dois séculos, e com frequência ainda mais recente". É importante observar que a própria cultura africana se depara hoje com o dilema da coexistência (nem sempre pacífica) de conteúdos e vivências de tempos os mais diversos, como bem assinalam BALOGUN et al (1977:13): “Para a África, a época atual é de complexidade e de dependência. Os diferentes mundos, as diferentes mentalidades e os diferentes períodos históricos sobrepõem-se, interferindo uns nos outros, às vezes se influenciando mutuamente, nem sempre se compreendendo”. Alguns dos próprios fundadores e colaboradores para a emergência destas formas inovadas de se realizar o Jongo na urbanidade do Rio de Janeiro assumem postura cautelosa, ao se manifestarem sobre a maturação das mesmas nos espaços públicos cariocas: “Acho que as pessoas estão na urgência de legitimação, de ser jongueira - preciso ser, preciso reafirmar, preciso falar que sou. Então acho que as coisas estão acontecendo com uma urgência e não se constrói identidade dessa forma. Se constrói com o tempo, e aí está faltando cautela para a construção dessa identidade” (Renato Mendonça, professor e colaborador do Jongo da Lapa em entrevista, 2014). Marcus Bárbaro, ao ampliar a discussão, reforça a consideração: “Essa aceleração urbana é um processo muito louco. Aí a gente se envolve com práticas que existem há séculos que pedem e necessitam de tempo. Eu

²⁵ Comunidade jongueira tradicional, localizada no estado de São Paulo.

acho que falta desacelerar, falta tranquilidade. (...) Eu acho que é esse ritmo mais lento que falta para o pessoal do Rio. Falta entender a calma que a prática pede” (entrevista em 2014).

Outro ponto fundamental investigado em nosso estudo é o do reconhecimento e reafirmação da identidade afro-brasileira através desta prática renovada do Jongo. Ao se propor partilhar em espaços de intensa circulação de pessoas e grande visibilidade midiática (neste caso, ruas e praças do Rio de Janeiro, como feito pela roda do Jongo da Lapa) aqueles conhecimentos e códigos simbólicos específicos, que, mesmo fazendo parte da formação histórico-cultural do povo brasileiro, por tanto tempo se mantiveram escondidos e marginalizados, intenciona-se alargar a possibilidade de consolidação das identidades afro-brasileiras?

De início, é pertinente que nos referenciemos pela posição de GILROY (2001:40), ao enunciar que os africanos, para além de serem historicamente evidenciados como um corpo-máquina-objeto escravizado e disponível para a produção de mercadorias e enriquecimento dos seus antigos senhores, deveriam ser sempre percebidos “como agentes, como pessoas de incomparáveis capacidades cognitivas e com rica história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno”. Em sua análise, GILROY (2001:354) nos esclarece: “É interessante que neste entendimento da posição dos negros no mundo moderno, ocidental, a porta para a tradição permaneça fixamente aberta, não pela memória da escravidão racial moderna, mas a despeito dela”.

Esta proposição é endossada por OLIVEIRA (2003:75), ao afirmar que "no jogo das representações identitárias no Brasil, os afrodescendentes foram ideologicamente representados como inferiores. Não estamos recuperando elementos culturais que ficaram no passado. Todo resgate histórico é uma recriação. Toda recriação é política". SILVA (2008:26) vai além, quando considera que “uma característica criativa dos povos da África e, principalmente, dos negros de Angola, (...) pode ser constatada nas reconstruções de danças tradicionais ou reaproveitamentos de fragmentos de outras danças ou folguedos para a criação de novas manifestações populares”.

O potencial criativo e a versatilidade das produções coletivas das comunidades afro-brasileiras já são constatados por inúmeros estudiosos - tais como CÂMARA CASCUDO, que se admirava com "seu pendor para festas e fertilidade de imaginação e agilidade, suficiente para usarem e abusarem dos folguedos conhecidos e inventarem muitos outros" (*in* SILVA *apud* REGO 2008:31-2). Serão certamente a garantia da constante revitalização de suas expressões culturais, assim como marca da luta das comunidades jogueiras contra a

rejeição e a invisibilidade imposta por parcelas da sociedade brasileira, conforme constatada pelo IPHAN (2007:7): “Foram verificadas diferentes instâncias de tensões sociais como questões de clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas à integração do Jongo ao mercado de bens na cultura de massa, em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão socioeconômica das comunidades e grupos tradicionais”. Essa constatação é plenamente ratificada pelos próprios colaboradores do Jongo da Lapa:

Eu vejo muitas pessoas às vezes, que da mesma forma que se apaixonam, também tem uma certa ojeriza ao Jongo. (...) Muita gente já chegou perto de mim perguntando se era macumba, aí eu explico que é uma manifestação que remonta dos escravos, da cultura do café, que resistiu, (...) a gente está aqui fazendo porque a gente acha importante e quer que não acabe (Vanessa Úrsula, entrevista em 2014).

Ao mesmo tempo, a validade da nova expressão jongueira, como vetor da reafirmação da identidade afro-brasileira, é enfatizada por seus fundadores: “Acho que o movimento de Jongo lá na Lapa vem contribuindo muito para que as pessoas possam enxergar, e possam se enxergar. Se enxergar brasileiro, afro, afro descendente. Enxergar o tambor e perder a vergonha do tambor”. (Marcus Bárbaro, entrevista em 2014).

Com base nas premissas teóricas expostas acima, as Rodas de Jongo, da forma em que são realizadas pelo Jongo da Lapa no atual contexto da cidade do Rio, junto ao entendimento de seus realizadores, certamente poderão ser consideradas como um novo espaço de pertencimento afro-brasileiro, no qual a prática engajada conjugada às memórias atualizadas incitam a novas percepções e transformações da noção de identidade.

2.2 Jongo e Memória

Segundo NORA (1993:98), “memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, receptível de longa latência e da repetida revitalização”. No presente estudo, busca-se dimensionar o conceito de memória em que se enraíza o Jongo (e como também definida por CONNETON²⁶) com sua indiscutível ligação com a experiência da diáspora e do

²⁶ CONNETON (1993:2-3) distingue as dimensões da construção e papel da memória na conduta das pessoas, grupos e sociedades, ao propor os conceitos de memória em geral - “nossa experiência do presente depende em grande medida do nosso conhecimento do passado”, e memória social: “as imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente; se as mesmas divergem, é sinal de que seus membros não partilham das mesmas experiências/opiniões,etc”.

cativo vividos pelos negros africanos. MUKUNA (2000:58) nos chama a atenção para o contexto em que essa memória foi originalmente construída, em um processo ao mesmo tempo doloroso e consistente:

Desde o tempo do respectivo rompimento das tribos e das terras, até a época em que foram vendidos nos mercados brasileiros de escravos, considerando-se a natureza da atividade principal que exerceram durante os períodos de espera na África e no Brasil, e o tempo que levaram para cruzar o Atlântico, membros de clãs e tribos diferentes provindos do reino e de regiões vizinhas tiveram tempo suficiente para formar um estoque cultural do que tinham em comum culturalmente e para cristalizar os denominadores comuns que Maurice Halbwachs denominou de "memória coletiva".

Esta memória continua sendo alimentada por uma “vigorosa tradição oral, que atualiza a memória do tráfico, do cativo e da luta pela terra” (SILVA 2013:17) e constituiu uma das energias básicas para a formação das comunidades afro-brasileiras, bem como para a defesa de seu patrimônio cultural imaterial e para a construção simbólica e social de seu território comunitário. Em recente comunicação sobre a visibilidade da cultura negra, SCHAUN (2014:3) afirma que “a liturgia afro-brasileira forma uma comunidade, no sentido dado por SODRÉ, como sendo um “foco gerador de modelos”, de relações e apelos à memória, memória não como função psicológica, mas como uma invenção de um passado, de uma ancestralidade que se afirma e luta para inscrever a singularidade afro-brasileira no espaço de coexistência.”

A permanente referência à ancestralidade é prática corrente no Jongo tradicional realizado em nossa contemporaneidade – inclusive, como veremos, na Roda do Jongo da Lapa. As transmissões informais dos conhecimentos via oralidade, junto ao reforço das ações ritualísticas simbólicas do coletivo, nos indicam a muito provável intenção de religar-se aos códigos e fundamentos da tradição tanto por parte dos jongueiros quanto por parte dos novos atores urbanos. Percebe-se que buscam trazer na força das suas performances a memória do passado africano, de dispersão e escravatura, tendo nas ações do cantar-dançar-batucar os vetores para o reconhecimento sócio-político-cultural às suas práticas tradicionais (que, em sua maioria, trazem o corpo como principal vetor de informação e registro). Essas ações, para SILVA (2013:36), “são o texto de uma escrita viva grafada em movimentos, toques e cantos”. Assim, recriam laços de pertencimento e similitude, dos quais se encontra impregnada a memória jongueira. Para LIGIÉRO (2011:130), “o cantar-dançar-batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultivar uma memória, exercendo-a com o corpo em sua

plenitude. Uma espécie de oração orgânica.” No entendimento de LIGIÉRO (2011:116), “é do que está circunscrito no corpo, enquanto memória que se expressa, ou do que está guardado na memória dos mais antigos, nas chamadas bibliotecas vivas, que esses comportamentos (a tríade canto-dança-batuque) se revestem.”

O papel natural dos mais antigos como fonte de referência e repositório da cultura jongueira – as “bibliotecas vivas”, na acepção de LIGIÉRO (2011) - é reafirmado por DIAS, OLIVEIRA e KISHIMOTO (In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:52), ao ressaltar que “os jongueiros experientes são como livros vivos repletos de conhecimento: quando um deles se vai, a parte desses saberes que foi absorvida permanece na memória das jovens gerações, garantindo continuidade ao Jongo”. Os protagonistas da expressão confirmam (e vivenciam) esta circunstância: “A cultura africana, de Angola é assim: um aprendizado de oralidade. Uma pessoa passa para outra e a pessoa vai assimilando aquilo. (...) Mas o que mais ficou foi a história mesmo, os valores do Jongo que os mais velhos me passaram. Era o respeito ao mais velho, ao pé no chão, à saia estampada” (Luiza Marmello, entrevista em 2014).

O papel habilitado e desempenhado pela memória junto à cultura afro-brasileira, contudo, não vai se resignar a ser puramente reprodutora de padrões de conduta, aos quais recorreriam as novas gerações de agentes culturais. Em nosso estudo procuramos discernir sua atuação como fato gerador de novas formas de cultura, agindo pró-ativamente na inovação e recriação da identidade jongueira. Vale de início ressaltar que esta atuação da memória já era presumida por BRANDÃO (1985:42), ao assegurar que “... (a memória) tem como substrato os fatos do passado, mediados pela sensibilidade e emoção de quem recorda, e a partir disso gera material de trabalho para o indivíduo no mundo num movimento de tessitura de uma trajetória, coerente com o ancestral, que é projetado para o futuro”. Vale ainda registrar o caráter holístico do qual se revestiria especificamente a “memória africana”, proposto por BALOGUN et al. (1977:19):

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência.

São referências de teóricos que entram em diálogo com a vivência e a possibilidade de construção da memória do Jongo realizada pelos novos protagonistas, expressa em depoimentos como o de Xandy Carvalho:

Nesse momento que esses corpos infantis, adolescentes, idosos (no contato com o Jongo) se permitem entender essa memória. Então ela começa a ser recriada a partir desse contato. A partir daí ela vira identidade. Eu me identifico com aquilo e começo a querer que aquilo faça parte da minha memória. Eu costuro as minhas teias de memória e me torno jogueiro, talvez” (entrevista em 2014).

2.3 Jongo e Performance

De acordo com SCHECHNER (2003:27), “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. A performance nasce do esforço consciente”. CONNETON (1993:4), por sua vez, é taxativo ao vincular indissociavelmente a memória social à performance: “Se memória social existe, (eu a) encontrarei nas cerimônias comemorativas (...) e estas provam sê-lo na medida que são performativas. A performatividade pensada com um conceito de hábito (...) e hábito pensado em relação aos automatismos corporais”. O mesmo CONNETON (1993:4) argumenta: “É que as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são, conforme pretendo demonstrar, transmitidos e conservados através de performances”.

Diante deste quadro descritivo, o Jongo desenvolvido pelo Jongo da Lapa sem dúvida se inclui na categoria dos eventos performáticos. É em última instância uma ação de estratégia cultural, centrada no desempenho cênico, aglutinadora e amplificadora de direitos sociais, referenciada por um percurso histórico que tem por fonte a tradição.

Qualificando a performance afro-americana

Adotaremos em nosso estudo a categorização proposta por FRIGERIO (2003), para conceituar o fenômeno e a prática da performance afro-americana, na qual se pode sem dúvida inserir a afro-brasileira. Para FRIGERIO (2003:51)

seis qualidades caracterizam a performance artística afro-americana, com base nas regras sociais que parecem reger sua produção e o desempenho dos participantes da mesma: (ela seria) multidimensional, participativa, onipresente na vida cotidiana, basicamente conversacional, ressalta o estilo individual de cada participante e cumpre nítidas funções sociais.

(1ª) Multidimensionalidade da performance

Uma qualidade característica da performance afro-americana, conforme FRIGERIO (2003:54), é sua capacidade de mesclar diversas dimensões de manifestação artística – adensando e fundindo gêneros distintos, como música, canto, teatro, dança, mímica:

O todo que se consegue a partir da fusão destas diferentes artes é maior que a soma de suas partes constituintes. Por esta razão várias manifestações artísticas afro-americanas são freqüentemente difíceis de encontrar nas categorias um pouco mais rígidas a que estamos acostumados na cultura ocidental.

Ressalta, contudo, que não há prevalência de nenhuma manifestação face às demais: “A unidade das artes na performance africana sugere uma concepção na qual nenhum meio é enfatizado sobre os outros. A escultura não é a arte central, tampouco a dança, porque ambas dependem das palavras e da música, e ainda dos sonhos e da adivinhação.” (FRIGERIO, 2003:54).

Neste sentido, é pertinente observar, na qualificação da multidimensionalidade da performance jongueira urbana, se ela não estaria sujeita ao risco em que vem incorrendo a performance da capoeira – hoje disseminada principalmente como desporto (luta), em detrimento de seus componentes originais de gestualidade, ritualidade e musicalidade. Como nos ilumina Alessandra Mamede, professora e frequentadora das rodas de Jongo na cidade, devemos entrelaçar as ações constituintes interna e externamente: “o Jongo te traz uma coisa que vem lá de dentro, um toque que vem junto com a batida do seu coração, você olhar no olho de quem está dançando com você, é não ter vergonha. Acho que isso: corpo, alma, coração” (entrevista em 2014).

(2ª) Participação e interação

Público e performers estão em constante relação na performance, estabelecendo um traço divisório elástico e tênue entre o artista e a platéia: “A audiência se anima, bate palmas, canta, sem rigidez...” (FRIGERIO, 2003:55). O referido autor ainda nos chama a atenção para o fato de que “nas manifestações profanas esta demarcação será ainda menos rígida e estará mais relacionada à competência e desempenho” (FRIGERIO, 2003:55). O caráter comunitário das performances afro-americanas pode também ser articulado ao pensamento de MAUSS (1935), que enfatiza o papel do corpo definindo-o “como primeiro e natural recurso técnico do qual ele (o indivíduo, o *performer*) sempre irá dispor – e que colocará à disposição de seus pares, para o compartilhamento e proveito mútuo”. Este

entendimento já é claramente assumido pelos novos atores, conforme expressado por um dos colaboradores do Jongo da Lapa: “Acho que a pessoa que está batendo palma e respondendo o coro não é menos importante que o cantor ou cantora principal que está lá puxando o ponto. Pra mim é uma dimensão de pertencimento coletivo e cooperativo, é um dos exemplos que a cultura popular traz” (Renato Mendonça, entrevista, 2014).

Será também pertinente observar, na qualificação do caráter participativo da performance do Jongo da Lapa, os fatores (internos ou externos) que podem vir a comprometer a espontaneidade e o nível de congraçamento em sua realização. Sua Roda, realizada regularmente em um espaço público no centro do Rio, por ser pública e democrática está sujeita a viver tensões que precisam ser administradas: o barulho do trânsito, as imprevisibilidades climáticas e o estabelecer de diálogos nem sempre amistosos com aqueles que tentam atrapalhar ou mesmo impedir a dinâmica instalada. "Se eu fizer um Jongo dentro do meu quintal é uma coisa, se eu fizer dentro de uma escola é outra coisa, se eu fizer no meio da rua de madrugada é outra coisa", nos sinaliza Marcus Bárbaro (entrevista, 2014).

(3ª) Onipresente na vida cotidiana

Para FRIGERIO (2003:56), “a performance é onipresente na vida cotidiana, isto é, não existe separação rígida entre situações de representação e a realidade; cada indivíduo é um *performer* em potencial e cada situação de vida é uma pequena performance”. Esta onipresença se manifesta em todas as áreas da convivência cotidiana das pessoas e grupos, em todos os níveis. FRIGERIO (2003:57) vai aos detalhes que evidenciam a presença do cotidiano na performance: “As roupas, formas de caminhar, os fortes enunciados visuais (...), que também são marcas do caráter multidimensional e participativo da performance”.

(4ª) Função dialogal

A performance afro-americana se distingue, na qualificação de FRIGERIO (2003:58), por ser “uma conversa/diálogo coloquial entre as artes e seus artistas (...) estabelecendo-se na interação entre o solista e o coro; entre os tambores que devem dialogar entre si (mais que tocar juntos); entre o solista e a resposta instrumental que realça suas frases; entre o dançarino e o tambor; entre cantor e um tambor; entre dançarinos”. A função dialogal é também referendada por LEWIS (*apud* FRIGERIO, 2003:58), que se refere a ela como “uma sorte de conversação em movimento, um diálogo que tanto pode ser calorosamente agressivo como tranquilamente distanciado”, como por Mestre Moraes, da Capoeira Angola ao descrever sua prática como “uma conversação entre corpos” (*apud* FRIGERIO, 2003:59). FRIGERIO (2003:60) amplia a descrição desta qualidade ao notificar que “há várias destas conversações

durante a performance, às vezes simultaneamente, às vezes alternando-se (...) Isto dá às performances africana e afro-americana um caráter denso e complexo...”. Mas adverte que essa diversificação cria novos significados, que podem dificultar o entendimento daquela manifestação: “Aí está a complexidade de entender... para quem não conhece as regras implícitas, não basta conhecer as técnicas de cada forma artística em separado mas a sua interrelação (...) e a interação entre os distintos performers”.

(5ª) Personalização do desempenho

“A performance afirma o estilo pessoal, pois espera-se que o artista tenha um estilo próprio e seja competente”, define FRIGERIO (2003:60). É com base nesse estilo pessoal que acontecem as mudanças que geram as inovações – ou mesmo novas manifestações artísticas: “justamente a ênfase no estilo pessoal, é o que permite a criatividade e o desenvolvimento de novas formas estilísticas em um país e a fusão de um gênero em outro (FRIGERIO, 2003:61)”. A premissa é reforçada por SILVA (2013:72), para quem “o estilo próprio é a base para a liberdade de criação e para o processo de reelaboração das referências e construções de uma performance pessoal”.

Esta caracterização da qualidade da performance é transposta para a cena afro-brasileira por LIGIÉRO (2011:113), quando notifica que “aparece ainda, em muitos casos, a contribuição pessoal do performer, não só fazendo o que aprendeu com o mestre, mas desenvolvendo ele mesmo um estilo próprio, capaz de rearranjar os materiais apreendidos e as técnicas da tradição em novas “tiras de comportamento, como se fosse a de uma película de filme” como examina SCHECHNER (2003) com sua conceituação de comportamento recuperado”.

(6ª) Função social

O quadro qualitativo proposto por FRIGERIO (2003:62) se completa com a função social da performance afro-americana: “(Ela) cumpre funções sociais - sendo possível destacar seu papel socializador e aglutinador, na medida em que estas performances são sempre realizadas pela comunidade”. Sua proposição é corroborada por LIGIÉRO (2011:131), ao descrever o ambiente em que se realiza a dança africana:

(...) ocorre dentro de um contexto celebratório-ritualístico com grande capacidade de interatividade e participação do público presente, quase sempre gente do mesmo grupo ou de convidados e simpatizantes. Através do corpo fala a etnia num léxico próprio de movimentos articulados com ritmos e cantos que são emblemáticos da própria mitologia do grupo ou nação em questão.

Citando SMITHERMAN (1988:79-80), FRIGERIO (2003:62) agrega a esta qualidade o propósito da busca de benefício para a comunidade que realiza a performance, “com intercâmbio de papéis, e fruição de todos: assim (os membros da comunidade) se reconhecem, fazem suas alianças e resolvem seus conflitos, através das canções e do gestual”. E exemplifica com os movimentos que são manejados pelo grupo no decorrer da própria performance, para sinalizar esse propósito de benefício: na capoeira, por exemplo, “a resolução dos conflitos é assinalada por um jogo mais lento ou por toques próprios do berimbau” (FRIGERIO, 2003:64). Assinala ainda FRIGERIO (2003:63) que “essa qualidade é marcante nas associações comunitárias negras das Américas, em suas diversas funções religiosas, de ajuda mútua, recreativas etc”, e chega à conclusão de que “isto tudo gera o sentido de *communitas* (...), gerando comentários sociais, cantos de desafios, referências satíricas (...)”, elaborando as relações sociais entre os grupos conforme também assinalado por vários outros autores: Turner 1969, Storm Roberts 1978, Courlander 1985, Bergman 1985a, McLane 1987, Hebdige 1987. O autor acrescenta que a função social é inclusive determinante essencial de outras qualidades da performance: “É difícil apreender a multidimensionalidade da performance se não o fizer no seu contexto social (...); é necessário ter as experiências das situações para entender a gama de respostas possíveis ...” (FRIGERIO, 2003:60).

Performance, Identidade e Memória no Jongo

Como bem nos assinala LEPECKI (2003), no presente estudo é significativo perceber como os conceitos desenvolvidos e promovidos pelas artes performáticas contemporâneas sintonizam e se articulam com o que é vivenciado no espaço específico da performance afro-brasileira: o entrelaçar/esgarçar de fronteiras artísticas; a espontaneidade e transitoriedade; a abertura para o diálogo com as diversidades e a possibilidade de quebra e/ou reconfiguração dos padrões pré-estabelecidos proporcionado pela presença ativa de cada ator social. Poderíamos agregar a estes conceitos o que nos indica MEIRA (2003) ao acenar para possíveis recursos técnicos utilizados na criação e composição artístico-cultural popular brasileiro: improvisação; combinação; variação; repetição e adaptação. Da mesma forma, podemos somar as etapas da preparação técnica de um *performer*, enunciados por SCHECHNER (2003:47): observação, prática, imitação, correção, repetição. Da convergência destes conceitos resultaria um desempenho performático marcado por estruturas criadas e recriadas através de intensos improvisos, da presença ativa, lúdica e atuante do *performer* no momento da ação.

A identidade cultural das manifestações afro-brasileiras é produto destas interseções híbridas da performance, dentre as quais se destaca a mistura entre seu caráter ritual e lúdico, bem anotada por LIGIÉRO (2011:114):

A performance de origem africana, ao mesclar o jogo com o ritual, empresta a toda tradição popular brasileira um tónus e uma rítmica própria, criando uma literatura corporal que muitos identificam genericamente como “brasileira”. Uma forte característica das performances afro-americanas em geral é justamente esta via dupla entre o jogo e o ritual.

Por outro lado, ao trazermos à luz os estudos sobre a performance jongueira e todo o seu manancial de elementos empoderadores, é fundamental conjugá-los à memória dos tempos de diáspora e cativo, vividos pelos antepassados jongueiros, quando a convivência com as atrocidades, perseguições e intolerâncias sofridas podiam ser amenizadas por aquele momento festivo, e a liberdade de se expressar e criar era tolerada e permitida pelos seus senhores. Podemos ressaltar, junto ao nosso estudo de campo, como a prática do Jongo se torna a experiência revivida do corpo escravizado e colonizado que se transforma em um corpo potente e insubordinado e o quanto entre aquele corpo anterior e o novo ocorrem ajustes e transformações a fim de se potencializar e integrar com esse novo momento. Nesta direção, retomamos as proposições de OITICICA (1966:9), quando, ao mergulhar na arte do Samba, descobre formas diversas de participação e interpretação, tendo na improvisação “o acontecimento que faz do próprio movimento corporal a potência de transformação daquilo que já está consagrado e configurado”. E nos alinhamos junto com os mestres jongueiros quando estes nos elucidam que “a resistência é continuar dançando”. A prática dessa resistência fica esclarecida ao entendermos que um dos grandes arquivos de vivência cultural de que dispomos (e na qual grande parte das culturas populares marginalizadas se perpetuaram) é o corpo. É o que SCHAUN (2014:11) nos assegura, quando afirma que “o corpo negro, na medida em que exibido como possibilidade estética, passa a ser percebido como uma diferença possível, como existência mesmo, libertando-se, pouco a pouco, dos grilhões estigmatizados a que foi submetido na história brasileira”. Na performance jongueira, a memória de uma cultura de mais de 100 anos se manifesta e reafirma: o toque do tambor revive o pulsar ansioso do coração do cativo; as umbigadas relembram trocas e encontros com seus pares, a nutrição no ventre materno, o nascimento; a ginga recria o balanceio do navio negro; os passos são dados com pés que reprisam os movimentos de amassar e acariciar a terra...

Performance jogueira em permanente construção

Se a performance, conforme SCHECHNER (2003:32), pode ser compreendida como “um ato de ser, fazer e agir”, entendemos que este ato está em constante construção. Traz elementos que perduram no tempo, que informam características e indicam singularidades pré-estabelecidas, e simultaneamente dialogam com o momento em que acontece e atua. Podemos dizer que há uma impermanência na permanência, aonde incontáveis recombinações de fragmentos e alterações de espaço e tempo tornam cada performance diferente da outra. FRIGERIO (2003:53) enfatiza que nas manifestações performáticas estudadas por ele este permanente processo de “troca e readaptação cultural (...) ressalta sua africanidade”. “É igual mas sempre diferente”, concorda Celina, jogueira de Bracuí (*apud* SILVA, 2013:54).

O Jongo que se apresenta nas rodas, nos palcos e nas celebrações festivas da cidade do Rio de Janeiro pode ser então entendido como uma recombinação de comportamentos já exercidos ou ainda como o deslocamento espacial de comportamentos. Cada performance jogueira será diferente das demais, mesmo que repetida, pois cada evento é particular e sua singularidade é garantida por aquela interatividade específica, sem qualquer programação prévia. Aqui é indispensável observar que esta construção se processa a partir da estreita conjugação entre as três linguagens artísticas da performance jogueira: o canto, a dança e o batuque. Da interação desta tríade nasce um produto único, mas atento e respeitoso às especificidades de cada linguagem – e especialmente às singularidades de cada momento/espaço de atuação. Criam-se assim diferentes formas de dançar, bater e cantar Jongo, porém sempre articuladas às memórias da tradição e por ela referenciadas. A permanente construção da performance jogueira se firma neste lastro de continuidade com o passado, conforme também acenado por SILVA (2013:115) “à medida que compreendemos que o constructo cultural realizado em solos brasileiros já teria passado por inúmeras restaurações que não cessaram e se sucedem até hoje”.

Observa-se ainda que o esforço e a experiência de se cantar, bater e dançar Jongo durante horas seguidas acabam por criar uma situação excepcional de quase “transcendência à realidade”. Esta suspensão temporária do habitual poderia ser compreendida como uma busca pelo êxtase ou mesmo uma forma de fuga de um estado normal para um estado onde tudo se torna possível, um momento especial e singular de puro prazer. A compreensão desta experiência que perdura ao longo da noite poderia ser baseada nas reflexões, articuladas por OITICICA (1966) em seu texto “Dança na minha experiência”, da “transformabilidade” da ação, do que se “transforma sem cessar”, referindo-se à arte do Samba, à descoberta pelo

dançante do seu próprio corpo, de seu ritmo e de uma nova temporalidade cênica . A toda esta transformação dinâmica observada no coletivo se acrescentam os movimentos singulares do corpo que dança (que também se transformam incessantemente) e a ebulição de afetos e imagens “móveis, rápidas e inapreensíveis” geradas ao longo do acontecimento popular (seja ele Samba ou Jongo). Esta suspensão da temporalidade usual do cotidiano para abarcar um intervalo possível de criação do dançar, esta abertura permitida para a improvisação, para a proposição de expressões que se realizam no instante e no encontro, deste “fazer o que quiser já que a motivação nasce do próprio fato de ‘estar ali para fazer aquilo’” (OITICICA, 1966:7), nos informa sobre o “estar em transformação”, sobre esta insubordinação que se expressa e amplia significados e que busca possíveis fissuras para poder se libertar e não se deixar capturar pela multiplicidade dos planos, indicações e modelos preestabelecidos.

Performance em construção no Jongo urbano carioca

Analisar o Jongo enquanto performance consiste em perceber como ele se realiza, o que comunica, como interage e se relaciona, já que performances são essencialmente construídas a partir de atuações e relacionamentos. Ao ressaltarmos a performance do Jongo enquanto prática fundamentada na oralidade e no movimento que tem no corpo o principal vetor de comunicação, buscamos indicar como a expressão vem se firmando/formando no atual panorama cultural carioca, analisando os aspectos da improvisação, ludicidade, espontaneidade, criação, atenção e presença como bases sólidas para a sua constituição e desenvolvimento, conforme observados no Jongo da Lapa (objeto de nosso estudo). Somaremos a estes aspectos as especificidades constituintes de cada linguagem artística (canto/batuque/dança) que a compõem, já compreendendo quanto suas fronteiras se apresentam amalgamadas, vivas e sempre reatualizadas, demonstrando um lastro de continuidade com as memórias afro-brasileiras e com o passado da manifestação jongueira. É o que bem expressa Paulino Dias, músico e professor, integrante da Companhia Folclórica do Rio/UFRJ e descendente de família jongueira que, ao nos trazer referências sobre a composição e a dinâmica singular do toque dos tambores de Jongo, nos permite ampliar o entendimento do todo: “Sua expressão é livre mas tem uma interdependência, uma cumplicidade, uma pré-organização que pode ajudar na identificação de sua expressão” (comunicação pessoal, 2014).

2.4 Jongo e Espaço Público

A profusão de encontros sistemáticos nos espaços públicos com que nos deparamos hoje na cidade do Rio sem dúvida tem dado maior visibilidade à tradição cultural, ainda que gerando controvérsias e críticas pelo que apresenta, quem apresenta ou mesmo como apresenta. Em nossos dias, o Jongo também se faz na rua e promove a afirmação política do espaço público como *locus* ativo e participativo de interações culturais. Mas por que escolher a rua enquanto espaço de circulação e manutenção do universo simbólico e de renovação/reinvenção das identidades da cultura jongueira? Para que este trilhar chegasse até ao novo espaço de atuação, quantas e quais negociações precisaram ser feitas? Sabemos que no contexto atual, o Jongo continua a ser dançado por divertimento e/ou devoção em sua própria comunidade tradicional, assim como vem se apresentando no formato de espetáculos artísticos. Como as ações que antes aconteciam nas senzalas, nos quilombos, nas casas e quintais das comunidades chegaram até este outro palco chamado rua? As pessoas que participam ativamente destes novos movimentos culturais, promovendo a atualização e partilhas destes repertórios corporais, sonoros, imagéticos e simbólicos, estariam de fato propondo uma ação política de reconhecimento e afirmação de identidades, em sintonia direta com o que nos expõe BERENSTEIN (2011:114), ao afirmar que “somente através de uma participação efetiva o espaço público pode deixar de ser cenário e se transformar em um verdadeiro palco urbano: espaço de trocas, conflitos e encontros”?

No presente estudo incorporamos o conceito de espaço público seguindo o ponto de vista de COELHO (2000:134), que o define enquanto “local aonde se contam histórias: as pessoas, umas às outras; a cidade e o espaço, às pessoas. (...) Há uma troca, uma experiência vivida em comum. (...) Espaço público é apenas aquele atravessado pela ideia de que nele se constitui uma comunidade, o que implica o sentido de solidariedade”. Ainda com COELHO (2000:133), compreendemos que o espaço público, ao invés de estar designado a ser utilizado unicamente como lugar de passagem e ligação entre um momento e outro do cotidiano, pode ser articulado enquanto “local de encontro, aproximação e entrelaçamento entre as pessoas e por isso deve estar apto a ser ocupado com manifestações de caráter artístico, político e social”.

De acordo com COSTA (2002:123-124), “a observação das transformações no espaço público brasileiro nas três últimas décadas evidencia um processo de pluralização cultural e política expresso em desenvolvimentos muitos variados, destacando-se entre esses: etnicização de muitas identidades políticas e um vertiginoso crescimento do associativismo

étnico”, no qual se pretende não apenas a inserção das diferentes etnias no cenário das cidades, “mas a permanente preservação de suas formas de vida”.

Em nosso estudo, aplicamos estes critérios de conceituação do espaço público para caracterizar os códigos e fundamentos da realização do “Jongo de rua”, extrapolando as fronteiras e os espaços tradicionais de pertencimento da cultura jongueira, e fazendo das rodas de Jongo fora do seu ambiente tradicional um acontecimento singular, inserido há 10 anos no calendário cultural informal da cidade do Rio de Janeiro. Ao se fazer presente em espaços públicos no/do Rio, as rodas de Jongo provocam naturalmente a mistura de classes, de geografias, de corporeidades e temperamentos os mais diversos, chamando a atenção dos transeuntes e curiosos e mobilizando a todos através de uma estética que desperta a curiosidade e a possibilidade de participação, a qual é intensamente lúdica e criativa. A experiência de participar de uma roda de Jongo na rua, seja dançando, cantando, batucando ou apenas assistindo e batendo palmas, afeta sentimentos e reflexões de maneira singular ao deixar registros no corpo e mente de cada um que passa por ali, seja pela vibração do som dos tambores, pelo espetáculo visual colorido e lúdico da dança ou mesmo pela vivência de memórias, que atualiza e provoca com seus cantos. Constitui, portanto, não apenas uma celebração festiva da cultura popular afro-brasileira, mas uma oportunidade para quebrar visões preconceituosas a respeito da cultura jongueira. De acordo com BRANDÃO (1985:37)

A festa, quando soleniza a passagem e comemora a memória, demarca. A festa restabelece laços. A festa quer lembrar. Ela quer ser a memória do que os homens teimam em esquecer fora dela - e não devem. Séria e necessária, a festa apenas quer brincar com os sentidos, o sentido e o sentimento. E não existe nada de mais gratuito e urgentemente humano do que exatamente isto.

Conclui BRANDÃO (1985:13):

A festa é uma viagem: vai-se a ela e ali transita-se entre seus lugares. Por isso o desfile, o cortejo, a procissão, a folia e tudo o mais que possibilite fazer deslocar, entre as pessoas e pelos lugares que a própria festa simbolicamente reescreve e redefine: sujeitos, cerimônias e símbolos.

Assim se define, em síntese, a vocação social dos espaços públicos. E, como averiguado em nosso estudo e pesquisa de campo, percebemos como as Rodas do Jongo da Lapa se propõem e tornam efetiva esta vocação.

Ao compor uma base conceitual, embasada por referências teóricas sobre Identidade Cultural, Memória Social, Performance e Espaço Público, intencionamos criar o suporte para a análise da contemporaneidade da manifestação jongueira urbana no Rio de Janeiro, aonde os momentos de celebrar, dançar, cantar e batucar podem ser vistos como um tempo e espaço para, como bem nos aponta LEVI-STRAUSS (1989:23), “perseverar em seu ser, continuar tal e qual os ancestrais a fizeram assim. Não há outra justificativa senão sua existência. A legitimidade vem de sua duração”.

CAPÍTULO 3 - JONGO DA LAPA: UM ESTUDO DE CASO

A vocação cosmopolita do Rio de Janeiro é decorrência de sua trajetória de misturas e mestiçagens, que começa a ocorrer desde os tempos de Brasil Colônia, continua intensa no período em que a cidade foi a capital do Império e da República e se observa até os dias de hoje. Considerado vitrine e cartão postal do país, o Rio de Janeiro vem recebendo contribuições as mais variadas desde o início de sua formação, assumindo assim características heterogêneas, englobando diferenças, manifestando e inserindo misturas em suas realidades culturais.

A cultura carioca traz como um de seus traços característicos a multiplicidade de manifestações espontâneas que circulam e acontecem nos espaços públicos da cidade durante o ano inteiro, muitas vezes sem contar com incentivos ou apoio do poder público. Como estes espaços estão em contínua transformação, inúmeras combinações de costumes e encontros estão sendo refletidas no campo da cultura - aqui entendida, segundo ARANTES (1988:7), como “uma rede simbólica e intersubjetiva que articula significados”. Podemos também nos referenciar junto ao pensamento de BOYNE (1990:70), quando conceitua cultura como “tudo aquilo que precisa ser descrito, aquilo que não pode ser previsto na base de alguma premissa teórica”. Por estar em constante relação e processando continuamente novas experiências, a cultura se faz dinâmica - e são essas experiências que, ao serem incorporadas ao seu repertório, vão ampliando suas formas de convivência com a realidade. Buscamos ainda nos apoiar no entendimento de COELHO (2000:132), ao indicar que “cultura é o resultado de uma longa conversa de que todos participam. (...) Imemorialmente a cultura está na cidade, a cultura é a cidade”.

O crescimento de ações que vêm ocorrendo nas ruas e praças do Rio de Janeiro, nestes últimos anos, reinventa os espaços de passagem e cria ambientes que favorecem os encontros e as trocas de informações, especialmente as culturais. São movimentos originais, que podem ter sido gerados pelo próprio desejo de comunicar, dar vazão ao trabalho dos agentes culturais – que não querem ou não podem ficar restritos a um aparelho institucional, como um teatro, uma galeria de arte ou uma casa de shows. São manifestações culturais contemporâneas, que vão sendo propagadas, disseminadas quase sempre de maneira espontânea, interagindo no ambiente de uma cidade cosmopolita como o Rio, inserida num mundo globalizado que promove fluxos de informações contínuos e incessantemente renovados. Ao se levar ações culturais para a rua, cria-se um diálogo, carregado de simbolismos, com esta agitação ininterrupta, com o transitar incessante das pessoas, com o barulho e a poluição dos veículos.

Esta ampliação (ou exteriorização) da ação cultural de rua vai lhe garantir uma visibilidade para muito além daqueles que já a conhecem: amplia e diversifica a abrangência de seu público, na medida em que possibilita à pessoa que dela participa (ou por ela passa) conhecer e se interessar pelo que ali está sendo democrática e gratuitamente exposto. Universalizar o acesso ao produto cultural, possibilitar sua apropriação pelo público e devolver arte e cultura ao cidadão é hoje uma proposta política que vem sendo cada vez mais abraçada pelos mais diversos movimentos, que buscam conscientizar seus pares para a riqueza e a diversidade que dá suporte à construção das identidades culturais brasileiras. Mesmo que o contexto da rua seja diferenciado por um fazer singular, pela elaboração de novos paradigmas e por esta reapropriação criativa dos espaços urbanos, o quantitativo de experiências e acontecimentos que ocorrem mensalmente nas ruas do Rio indicam sua valorização por parte de quem faz e uma convivência atenta e possivelmente interessada por parte daqueles que ali passam ou desejam ampliar sua sociabilidade: "Estar na rua é natural. E pode ser também uma questão libertária, sair cantando porque você quer, não está pagando nada para ninguém. Todo mundo está ali para festejar junto...", afirma Mariane Moraes (comunicação pessoal, 2013), produtora cultural vinculada a grupos cariocas de Coco e Maracatu Nação, formados por jovens que mantêm estas expressões sendo apresentadas e propagadas também na região do centro da cidade. A possibilidade de interagir socialmente, festejar porque simplesmente se deseja, de ser protagonista da ação e de gozar de autonomia em relação aos empresários, produtores e comerciantes da região assinala uma forma diferenciada de ser e fazer cultura, mais livre mas nem por isso menos comprometida. Este é, por sinal, um dos traços principais do Movimento Cultural do Jongo da Lapa, evento institucionalizado por uma prática de mais de 10 anos.

3.1 Jongo na Lapa: Cheganças ou reminiscências?

3.1.1 "A Lapa de hoje, a Lapa de outrora, que revivemos agora"²⁷

Instalada no centro do Rio de Janeiro, a Lapa é um dos eixos de ligação entre vários pontos da cidade: do polo financeiro e econômico do Centro aos primeiros bairros da Zona Sul; entre o Centro e o início da Zona Norte (bairro do Estácio, fronteiro com o da Tijuca);

²⁷ Refrão do Samba-Enredo de Ary do cavaco e Rubens, defendido em 1971 pela GRES Portela. Samba que retratava o famoso bairro em temporalidades distintas de sua história e que teve famosa regravação realizada pelo cantor Paulinho da Viola.

está próximo a um dos aeroportos da cidade, ao terminal das barcas e aerobarcos para Niterói, e do terminal rodoviário do centro da cidade; e faz limite com as ladeiras do morro de Santa Teresa. O bairro, atualmente um dos pontos de referência da vida noturna e cultural do Rio de Janeiro, mantém suas antigas igrejas, que evocam o Rio Antigo dos séculos 17 e 18, junto a alguns dos prédios e casarios tradicionais do Rio capital da República. Como poucos pontos da cidade, une num mesmo espaço físico a tradição e a modernização urbanística e a vanguarda cultural.

Percebe-se ao longo da história de formação e estruturação da cidade que o bairro da Lapa se constituiu como um espaço de trocas, encontros e conflitos sociais, passando por diversos processos de mudanças, modernizações e higienizações institucionalizadas, políticas de revitalização urbanística. Vale aqui configurar alguns destes momentos de transformação vividos pelo bairro, local escolhido pelo Jongo da Lapa para realizar sua Roda.

De início, é importante ressaltar o fato de a Lapa ser reconhecida como um espaço que evoca memórias e que, mesmo passando por momentos distintos e ciclos de valorização e desvalorização dos seus espaços pelos órgãos públicos e instituições privadas, manteve sempre como uma das suas características mais marcantes a presença da “malandragem”, conduta irreverente e insubordinada, traço comum a alguns de seus mais ilustres frequentadores, que em muito contribuíram para formar e solidificar a identidade cultural do lugar. Esta forma de ser da “Lapa de outrora”, astuta e presente, atenta aos movimentos de toda natureza que ali nascem e circulam, que constrói laços com seus pares, é um dos aspectos do bairro que permanecem até hoje e fazem com que o Jongo da Lapa possa estabelecer sua própria forma de convivência com “a Lapa de hoje”, em plena remodelação.

Ao fazer o retrospecto da história do bairro, vemos em destaque a figura do Prefeito Pereira Passos (mandato de 1902-06), que instituiu o “bota-abaixo”, projeto de remodelação urbana que pretendia, em última instância, apagar o passado colonial da cidade e tudo o que a ele se relacionava. As mudanças ocorridos neste início do século 20 provocaram a remoção dos antigos moradores, notadamente os mais pobres, para áreas mais distantes do centro da cidade, empurrando-os para habitar os subúrbios. É oportuno lembrar que a abolição da escravatura tinha acontecido há pouco mais de uma década: muitos recém-libertos vinham para a então Capital Federal em busca de trabalho e melhoria de vida. Na região central da cidade (a Lapa incluída), são construídos cortiços e moradias de baixo custo, para poder absorver estes novos cidadãos. À emergência da pobreza, precariedade e sub-habitação das novas áreas se juntam o surgimento da favelização, contravenção e prostituição. O então

prefeito da cidade ordena a higienização da Lapa, criando novas moradias em bairros adjacentes (Vila Operária, Estácio, Cidade Nova, Gamboa, Saúde), para onde foi removida boa parte da população local. Em contrapartida, o estilo parisiense pretendido com a construção de largas avenidas, do Teatro Municipal e da Biblioteca Nacional de Belas Artes se alinhava muito mais à busca de um progresso apregoado pelo liberalismo econômico então em voga na Europa do que a um olhar mais criterioso para a emergência de novos atores sociais em território brasileiro.

Mais adiante, os anos 1930 e 1940 se destacam como décadas de grande desenvolvimento da cultura musical na cidade e no bairro da Lapa em especial, com a vertente popular despontando na figura de personalidades como Noel Rosa e Pixinguinha. Músicas nos bares e biroscas, vida noturna agitada, muitos casos de embates com a polícia, violência e invisibilidade eram a matéria para crônicas do dia-a-dia da cidade, cantadas nos versos dos sambas, choros e modinhas populares, que abasteciam o povo carioca com um humor peculiar, um ritmo contagiante e um retrato bem aproximado de sua condição de vida marginal e pouco reconhecida. Este movimento, que também acontecia intensamente em outros pontos da cidade (como os bairros de Cidade Nova, Estácio, Saúde e Gamboa), garantiu à Lapa uma fama ímpar, que acabou por amalgamar e se confundir com a própria identidade cultural do bairro.

Em 1979, a Secretaria de Planejamento e Coordenação Geral do já município do Rio de Janeiro elaborou o projeto Corredor Cultural da Lapa, propondo medidas políticas de cunho urbanístico baseadas na valorização do patrimônio cultural e arquitetônico do bairro, a serem adotadas pelo poder público para o desenvolvimento daquelas áreas, que se encontravam abandonadas mas carregadas de grande apelo histórico e de valor turístico. Essas políticas iniciaram um processo de aquecimento econômico e sociocultural da Lapa, que viria favorecer mais tarde o estabelecimento de inúmeros empreendimentos na área cultural: casas noturnas, novos espaços e uma crescente promoção de projetos e eventos. Podemos ainda elencar, entre outros aspectos desse processo, as muitas reformas nas fachadas dos casarios do início do século 20; a colocação de uma nova iluminação nas avenidas; maior policiamento em suas esquinas; nova pavimentação em suas ruas; a busca por um melhor aproveitamento espacial para suas praças e espaços de convivência; construção de condomínios fechados para uma classe que muito se diferenciava daquela composta pelos antigos alforriados, expulsos do bairro há um século atrás.

Nas décadas finais do século 20, junto ao processo de redemocratização do país, a Lapa vive um outro momento importante de ocupação cultural com o aparecimento de movimentos e grupos que buscavam criar e garantir espaço para outras vozes, gestos e atitudes que não aqueles prioritariamente difundidos e prestigiados durante o regime militar. Estes encontros artísticos resultaram na criação do Circo Voador (1982) e da Fundação Progresso (1983), casas noturnas de grande porte que desde então produzem shows e espetáculos artísticos de alta qualidade e são considerados atualmente um dos principais *points* da vida noturna da cidade. São espaços privados, que buscam alternar sua programação sempre de acordo com as novas tendências e modismos da temporada, objetivando atender um público pagante diversificado que habita ou visita a cidade e que tem disponibilidade financeira para comprar seus ingressos.

Com a chegada dos anos 2000, inicia-se uma política pública pautada com exclusividade para o bairro da Lapa, alimentando a sua antiga aura de ambiente inovador, boêmio e gerador de novas atitudes e comportamentos. Desde então, tem-se muita gente circulando pelo bairro, vinda dos mais variados pontos da cidade, somada aos muitos estrangeiros que buscam por entretenimento diversificado junto a um pouco da história da cidade, e ainda a uma programação cultural fervilhante no lugar. A vida sociocultural na Lapa ganha então uma nova proporção. De acordo com estimativas oficiais, 110.000 pessoas circulam em média por semana na Lapa em seus mais de 116 estabelecimentos, movimentando cerca de 3,6 milhões de reais neste período. O consenso é de que neste novo processo de restauração e valorização da Lapa todos os envolvidos se beneficiam: ganham os proprietários e empresários das casas de shows e os artistas que apresentam seus espetáculos musicais, pois passaram a dispor de variados espaços durante toda a semana para apresentar sua arte; ganha a economia da cidade com o reaquecimento do turismo e a criação de novos empregos; e ganha também o público consumidor, com novos espaços (muito bem instalados, seguros e assépticos) de cultura e entretenimento. Em oposição a esta perspectiva tão positiva, observa-se um quadro diferenciado: ocorre novamente o fenômeno da “limpeza” e a expulsão dos menos favorecidos, indesejados e marginalizados desta área de intervenção pública, aliadas a uma participação ínfima (se comparada à dos turistas e dos mais abastados) nestas novas manifestações culturais, das quais são excluídos pela simples questão de absoluta

carência de recursos financeiros. Em resumo: o processo de gentrificação²⁸ espacial e cultural cria uma relação desigual de usufruto.

Neste ambiente ativo e controverso, onde os anos de esquecimento e abandono foram substituídos pelo atual momento de destaque no processo de valorização do centro da cidade, a Lapa continua atraindo as mais diversas formas de atividade cultural: quem se desloca pelo bairro, pode ouvir do samba à música latina, do rock progressivo ao forró, dos ritmos afro-brasileiros ao reggae jamaicano. É indiscutível que o bairro continua muito receptivo não só para os eventos que se realizam nos espaços fechados, particulares, mas também continua abrindo seus espaços públicos para as manifestações que têm a rua como lugar de ocupação natural. Foi ali, bem no meio do caldeirão cultural efervescente que se tornou a Lapa, debaixo dos Arcos, monumento que é a marca do bairro, e sem estar associada a nenhuma política de fomento e/ou incentivo cultural, que uma nova forma de valorizar a cultura jongueira se firmou.

3.1.2 “O Tambor é a alma, a Lapa é o chão”²⁹

A cidade do Rio de Janeiro traz em sua história inúmeros capítulos sobre os movimentos sociais e culturais de rua. São encontros memoráveis em torno do carnaval, do samba, do choro, da Folia de Reis, das passeatas políticas, das caravanas de torcedores indo aos estádios de futebol. Há algum tempo, percebe-se a chegada às ruas de outros movimentos, de variadas matrizes e naturezas, que vão das manifestações políticas (a partir dos anos de redemocratização) até as rodas de capoeira e de gêneros musicais tipicamente brasileiros (Choro, Coco, Maracatu) ou internacionais (Hip Hop, Funk, Jazz). É neste novo espaço de inserção que surgiu o Jongo da Lapa.

Tendo uma situação geográfica e um clima propícios para a ocupação de espaços abertos, a cultura do Rio de Janeiro pôde se instalar e desenvolver nas ruas, praias, parques e áreas de lazer. Ao agregar as expressões que têm a rua como espaço de realização e difusão, a produção cultural carioca se propôs assumir uma parcela da ação pública, através da qual a riqueza da cultura da cidade é posta à disposição do cidadão, e pode ser compartilhada pelos

²⁸ Gentrificação: Alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou a construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada.

²⁹ Frase dita por Marcus Bárbaro, durante a viagem de campo para Piquete (SP), ao falar da importância da região para o desenvolvimento das ações do Movimento Cultural.

mais diversos segmentos da população. Algumas destas ações são cíclicas, acontecem regularmente e contam com apoio institucional e recursos para sua realização. Podem estar ligados tanto ao calendário religioso (as celebrações litúrgicas, entre as quais o Auto de Natal e da Paixão de Cristo, por sinal realizadas na mesma Lapa do Jongo), como ao civil, quando centenas de palcos são montados por toda a cidade para os festejos nas datas comemorativas, das quais as maiores expressões continuam sendo o Carnaval e o Reveillon. Outros eventos podem acontecer esporadicamente nas ruas e praças, por motivos os mais diversos: aniversário da Cidade, aniversário do Estado, shows de astros e estrelas da música nacional e internacional (popular e erudita), eventos esportivos (torneios, maratonas), espetáculos de circo, dança, teatro. O espaço da rua se transforma. Seja para que as pessoas venham manifestar sua fé, suas convicções políticas ou apenas se divertir, as culturas em suas variadas formas vêm ocupando as ruas cariocas cada vez mais, ao longo dos últimos anos. É um fenômeno que se manifesta em todo o mundo, acompanhado com intensidade crescente no Brasil – e no Rio de Janeiro em particular.

A Lapa dos Arcos

Antes de tudo, é fundamental lembrar que em nosso estudo não estamos tratando de um espaço público qualquer: estamos falando da Lapa, um bairro central, com grande fluxo de pessoas, de fácil acesso por estar bem servido por malha viária, com o metrô próximo, com uma vida noturna sedimentada – fatores que garantem o trânsito fácil e constante das pessoas. E ao falar do Jongo da Lapa, não estamos nos referenciando pela Lapa mais estilizada, das casas noturnas e bares, muito menos dos casarios coloniais: estamos falando de um movimento cultural que acontece embaixo dos Arcos da Lapa, monumento que é a própria identidade visual do bairro. Bem material tombado a nível federal em 1938, os Arcos foram o local escolhido para acolher o que pretende ser uma expressão inovada da cultura jogueira (decretada patrimônio imaterial pelo IPHAN em 2005).

O retrospecto histórico dos Arcos da Lapa (ou Aqueduto da Carioca) nos faz saber que foram construídos por escravos em 1723, com o objetivo de conduzir a água da nascente do Rio Carioca, da altura do Morro do Desterro (água colhida no Silvestre, no atual bairro de Santa Teresa) até o Morro de Santo Antônio (parcialmente demolido nos anos 50), situado no centro da cidade, fazendo assim a água chegar até o chafariz do Largo da Carioca. Na época de sua construção, era preciso abastecer a população e resolver o persistente problema da falta de água na cidade. De acordo com BRITTO (1982:2) “(...) sua construção confirma o desenvolvimento das obras públicas em nível permanente na primeira metade do século 18,

concluído em 1750. Maior obra pública, de caráter civil do período do Brasil Colônia, significou o coroamento exitoso do processo de luta de abastecimento de água à cidade, à corte e à população”. Permitimo-nos aqui articular uma analogia entre a construção de um monumento por escravos (que em sua maioria, pelo período histórico, deveriam ser de ascendência Banto), com a prática do Jongo sistematicamente partilhada ali naquele mesmo espaço (prática esta também de ascendência Banto). Seria igualmente permissível associar esta relação ao objetivo e à necessidade da construção do Aqueduto, ou seja, suprir a cidade com água potável, dar condições para que a população carioca de então prosperasse e ocupasse a cidade numa condição saudável. Ao se realizar debaixo dos Arcos, a Roda da Lapa de certa forma se associa também a estas relações simbólicas de apropriação e desfrute de um espaço público, propondo-se a beneficiar a população, ao oferecer sua arte de forma gratuita, favorecendo a quem ali transita novas maneiras de se reconhecer como cidadão e parte de uma cultura.

O Jongo nos Arcos

De início, é indispensável levar em conta o ônus cobrado a todo aquele que se propõe a ocupar os Arcos da Lapa com uma ação cultural: é um local onde os estímulos são intensos e variados, e que não necessariamente sintonizam com o que se pretende realizar. Este contexto, por vezes desfavorável, aponta para o desafio constante lançado aos que se propõem essa atividade: estar ali demanda, como diria LEPECKI (2003), ação, atenção, motivação, criação e recriação. O Jongo da Lapa se apropria do espaço e convoca o público para uma participação ativa, aberta a todos, sem formalização institucional, subversivo a uma ordem maior... Transforma e reinventa aquele lugar ao construir novos conceitos e critérios que referenciam a sua ocupação. Como bem nos salienta o Renato Mendonça:

“aí vendo com mais cuidado essa questão de ser na Lapa, de ser um espaço dos conflitos urbanos e tudo mais, as pessoas tem que se formar com bastante vigor. Porque para manter um movimento nesse espaço tem que ter um vigor. (...). para manter um movimento cultural em um espaço que, bem ou mal, tem várias informações” (entrevista, 2014).

Atuar nos Arcos da Lapa, portanto, requer o vigor e atenção recomendados por Mendonça, pois estar na rua significa “estar em local público”, e o que é público ainda pode ser visto como menor, sem credibilidade ou importância, passível de ser banalizado, interferido ou modificado por qualquer pessoa (já que aquilo que ali acontece pode ser entendido como algo “seu”, comum a todos – e que “sendo de todos, não é de ninguém”). Soma-se a esta possível

percepção da Roda o fato de ter escolhido um local fervilhante, atravessado permanentemente por diferentes atrativos. Assim, para que o Jongo da Lapa aconteça de modo aproximado aos seus espaços tradicionais e para que evidencie seus fundamentos constituintes, percebe-se que a Roda cuidou de criar regras e um sistema organizacional ímpar. Da mesma maneira, observa-se uma motivação intrínseca naqueles que se dispõem a dar continuidade à cultura jogueira num espaço singular como os Arcos – e esta motivação se transmite aos que ali compartilham do mesmo espaço. A proximidade corporal das pessoas, a disposição circular da Roda, o estar lado a lado, o ver e ser visto, o performar da cultura jogueira na rua informam uma condição diferenciada proposta por estes novos atores sociais: de atuação e protagonismo, e não apenas fruição passiva e/ou divertimento descompromissado. Como nos esclarece Vanessa Úrsula:

a rua é um outro calor. Você tem a roda e a energia das pessoas, mas tem todas as pessoas passando, as barracas, as pessoas que moram ali na rua e entram na roda. (...) Acho que a proximidade é importante para essa manifestação cultural, e a roda proporciona uma possibilidade, uma intimidade. Essa experiência toma mais a gente (...) (entrevista, 2014).

O Jongo da Lapa, portanto, vai além do simples partilhar de danças, cantos e batuques centenários: ele reinventa o ambiente dos Arcos, criando um espaço que inclui o outro e que fomenta a diversidade e a liberdade. Cria-se com ele um contexto de vivência coletiva que, ao favorecer o contato com ‘um outro que me é diferente’, ao agregar este outro ao grupo através da interação proporcionada por esta forma de atualização da cultura jogueira, observa o respeito para com a subjetividade e a participação cooperativa, como citadas por FRIGERIO (2003), ao definir as qualidades da performance afroamericana.

3.1.3 “Meu terreiro, costume dizer, é de asfalto e paralelepípedo”³⁰

*“Dá licença aê, dá licença
Aos donos da casa peça licença pra jogar
Machado!”*

Este ponto de abertura do Jongo da Lapa, cantado nos momentos iniciais da Roda, é evidencia clara do atendimento ao fundamento de começar cada roda pedindo licença aos donos da casa. O espaço dos Arcos é inquestionavelmente considerado pelos organizadores da

³⁰ Frase de Marcus Bárbaro que, ao se referir ao espaço aonde se desenvolvem as ações do Jongo da Lapa, estabelece relação direta com o que seria o espaço tradicional da manifestação.

Roda como seu domicílio. Marcus Bárbaro, ao convidar Mestres e novos interessados para conviver e/ou visitar a Roda mensal, sempre reafirma que a pessoa "será bem recebida em nossa casa". Aqui cabe bem a colocação de DAMATTA (1997:51), quando nos aponta que "há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua 'casa', ou seu 'ponto'". Esta seria a relação proposta a quem participa de uma roda de Jongo na Lapa: a sensação de estar na intimidade de um recinto, desfrutando de um espaço de partilha e de construções processuais daquela identidade. "Então o Jongo chega em uma Lapa que já existia, para chegar em um lugar tem que pedir licença e chegar com cuidado", adverte-nos Renato Mendonça. E Marcus Bárbaro ainda recupera o secular espaço de ação da cultura jogueira ao considerar os Arcos da Lapa enquanto um terreiro: "meu terreiro, costume dizer, é de asfalto e paralelepípedo".

Se para o estabelecimento do Jongo na cidade do Rio de Janeiro, conforme nos apontam as pesquisas desenvolvidas até aqui, tensões e conflitos foram deflagrados ao longo do seu processo de constituição, com o Jongo da Lapa não seria diferente. Sua ocupação sistemática na última quinta-feira de cada mês acontece em um local de grande fluxo e visibilidade. Interrompe a passagem, exigindo que o pedestre mude seu trajeto e crie novo percurso. Provoca e afeta o público através da tríade cantar-dançar-batucar, trazendo com ela sons e imagens que relembram os tempos da escravidão e do cativo, da discriminação e do preconceito contra o negro, da revolta e da melancolia causadas pelo sofrimento. Quem por ali se encontra é naturalmente assediado por estas imagens, já que a performance do Jongo da Lapa aciona memórias passadas e as coloca em diálogo com a contemporaneidade. Vanessa Úrsula nos acena para estes atravessamentos vividos no intante da performance:

É uma manifestação muito bonita e para mim muito fascinante. Muito encantadora por conta dos pontos, das coisas enigmáticas, a própria dança, o mistério sobre a manifestação. (...) acho que isso de estar imprimindo no meu corpo uma dança de mais de cem anos, de estar cantando metáfora, uma cultura oral que vai passando de pessoa pra pessoa. (...) não é só pela dança e pela questão estética, e sim por todas essas coisas que permeiam essa manifestação. Por essa questão histórica do Jongo (entrevista, 2014).

Assim, os atores sociais responsáveis pela construção da performance da Roda da Lapa têm que necessariamente levar em conta o contexto, circunstância e ambiente em que ela é realizada. Como bem apontava VELHO (2010), referindo-se ao ator social que reconhece as diferenças socioculturais encontradas no local que habita, na Lapa o jovem urbano também é capaz de perceber reações de total desconhecimento, intolerância e preconceito para com sua

prática cultural. A Roda está sendo proposta em um local onde circula um grande fluxo de informações, pessoas e dinheiro, em um país e uma cidade onde a desigualdade e a injustiça social são gritantes. Ela constantemente se depara com circunstâncias que precisam ser olhadas com critério, e um entorno com o qual precisa entrar em comunhão, já que cria seu próprio chão, vulnerável e sujeito a turbulências. Estar na Lapa também significa lidar com insegurança, gentrificação, prostituição de travestis, meninos de rua, falta de saneamento e limpeza, polícia agindo arbitrariamente, bêbados, estrangeiros alvoroçados, preconceitos de toda ordem... Como a Roda do Jongo da Lapa acontece em local aberto a tudo e a todos, mostra-se vulnerável a todos estes aspectos.

A Roda se estabeleceu em um local de características inconfundíveis, com um entorno movimentado: é cercada por inúmeras barracas que vendem bebidas e comidas, e que trazem geradores de energia para poder utilizar suas ferramentas de trabalho (liquidificadores e fritadeiras, além de luz puxada para iluminar o espaço ao redor, chamando a atenção dos transeuntes); por festas múltiplas e simultâneas; por um trânsito intenso, buzinas e poluição. Instalou-se num local que é puro transitar, pura efemeridade e onde condutas radicalmente diferentes podem se externar e entrar em conflito: frequentemente ocorrem o estranhamento, a discriminação ou mesmo uma curiosidade que extrapola o convívio respeitoso.

Em pouco tempo o Jongo da Lapa virou ponto de encontro, apesar de não ter utilizado nenhuma divulgação formal ou sinalização que chamasse a atenção dos transeuntes para sua realização (*banners* ou a distribuição de filipetas, recursos de divulgação amplamente empregados nos eventos cariocas); também não usou amplificadores de som, microfones e iluminação própria, durante o evento. Tudo é feito com o apoio e o vigor dos próprios integrantes efetivos da Roda, que se encarregam do canto, do batuque, das danças e palmas, todo o tempo. O acontecimento da Lapa também pode ser entendido como um encontro transitório, de pura observação, que precede outros compromissos sociais dos passantes - como esclarece Xandy Carvalho: “A Roda da Lapa é uma roda de trânsito. As pessoas param, olham um pouco, às vezes até dançam e vão fazer outras coisas. Tem um grupo que fica, que é o grupo (do Jongo) mesmo, mas é a roda é de trânsito” (entrevista, 2014). Esta característica peculiar, quando comparada ao espaço tradicional de desenvolvimento da prática do Jongo, pode causar certa dispersão entre os participantes efetivos da Roda, e um clima de descompromisso para aqueles que ali passam, alimentando as conversas paralelas e as interferências inoportunas. Estar na rua exige estratégias próprias e uma flexibilização de conduta, para poder lidar com os mais diferentes públicos: o interessado, o desinteressado, o

esnobe, o estrangeiro em busca de divertimentos exóticos, o morador de rua, o bêbado. “Eu nunca proibi ninguém: nem mendigo, nem menino, morador de rua, playboy, doidão. Nunca proibi ninguém de entrar na roda”, afirma Marcus Bárbaro.

Saber lidar com esta diversidade fez com que o Jongo da Lapa se ajustasse ao espaço dos Arcos, lançando mão do recurso da contenção, a cargo de participantes do Movimento (homens, em sua grande maioria) especialmente escalados, que se encarregam de garantir o bom andamento da noite. “Qualquer roda de Jongo aqui na cidade tem a contenção. Você vai pegar aquele bêbado, deixar ele dançar um pouco e depois vai vir alguém tirar ele da roda”, esclarece-nos Alessandra Mamede (comunicação pessoal, 2014). Ali na Lapa, o estar na rua pode favorecer a entrada na Roda daquela pessoa que se vê tomada pelo ritmo e quer participar de alguma forma. É o caso dos moradores de rua (sejam adultos, jovens ou crianças) que invariavelmente acompanham o desenrolar do evento madrugada adentro, seja no seu entorno ou mesmo permeando nos círculos concêntricos que formam a Roda. Eles se aproximam por desejarem partilhar da vibração da performance apresentada, ou para operar pequenos furtos, ou ainda porque a Roda naquele momento está tomando o espaço normalmente ocupado por eles próprios. Este morador de rua, ao querer participar de forma ativa da Roda, e não apenas acompanha-la cantando e batendo palmas, fica sabedor de que deve respeitar os códigos, limites e regras estabelecidos pelo próprio Movimento. Com o avançar das horas, numa região onde as drogas lícitas e ilícitas são comercializadas de forma contínua e frequente, fazer obedecer as regras é tarefa árdua. Se vier a entrar na Roda à sua maneira, dificultando ou subvertendo o desenvolvimento normal do evento, este morador de rua (ou qualquer outro indivíduo que eventualmente possa perturbar o andamento da Roda) poderá ser considerado um indesejável. Sua retirada do círculo pode acontecer de forma cordial e lúdica, dentro da própria dinâmica de realização da Roda, ou de forma mais persuasiva, a cargo das pessoas da contenção. A prevenção a essas intervenções indesejáveis também pode ser feita através de barreiras humanas, que impedem este sujeito de chegar mais próximo à área da performance. Percebe-se nitidamente que os responsáveis por resguardar a Roda acompanham de perto os movimentos daqueles que poderiam desarticular o desenrolar da noite de Jongo. Notadamente, os responsáveis pela contenção tem a Capoeira como técnica de trabalho e treinamento corporal. Marcus Bárbaro relembra que esta função preventiva também é exercida em outras manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras (tais como o Samba, o Frevo, o Candomblé e a Umbanda), nas quais os capoeiristas estão presentes e atentos ao entorno do evento, para que tudo aconteça sem maiores problemas. E é

significativo que esta função seja assumida por praticantes da Capoeira, arte afro-brasileira também centenária e diáspórica, por muito tempo igualmente marginalizada e sufocada, constituindo-se numa prática peculiar aos segmentos de excluídos da sociedade. Foi reprimida e perseguida até seu reconhecimento como 'esporte nacional', na era Vargas. Trata-se de uma prática que requer e aprimora as capacidades físicas daquele que a realiza (força, velocidade, flexibilidade, equilíbrio, coordenação, entre outras), e exige de seu praticante a atenção permanente aos fundamentos em que está baseada e o respeito às regras e orientações ditadas pela tradição. O capoeirista tradicional vem guardando e adotando estes preceitos ao longo do tempo, e os membros da contença do Jongo da Lapa construíram, com base neles, uma estratégia de adequação da Roda a esse local de tantos cruzamentos culturais e tanta diversidade social. Marcus Bárbaro considera natural essa circunstância, “para a pessoa também entender o que é a rua. (...) Se eu fizer um Jongo dentro do meu quintal é uma coisa, se eu fizer dentro de uma escola é outra coisa, se eu fizer no meio da rua de madrugada é outra coisa. (...) A rua tem seus signos, seus símbolos, seus significados...” A contença é um dispositivo preventivo especificamente criado para facilitar e assegurar o desenrolar harmonioso da Roda (“problemas para quem está na rua acontecem...”). Sua necessidade seria uma das evidências da distinção entre a prática tradicional do Jongo pelos grupos familiares e comunitários, e aquela gerada com o impulso de ampliação da audiência e conquista de novos territórios, como é caso da Roda da Lapa.

Saber lidar com a diversidade de gêneros também faz parte dos ajustes que, por vezes, precisam ser implementados pelos organizadores da Roda do Jongo já que a Lapa é reconhecidamente ponto de prostituição de travestis da cidade. São pessoas marginalizadas desde sempre, só há pouco incluídas efetivamente nas políticas públicas, mas ainda invisíveis para grande parte da sociedade. Invariavelmente, alguns transitam pela periferia da Roda, outros param, observam e acompanham a performance. Marcus Bárbaro relata o caso emblemático de um deles: na sua primeira vinda, o clima da noite foi se tornando desconfortável, com a presença do novo participante. Marcus interrompe a Roda para esclarecer a todos que a manifestação do Jongo é para ser dançada por um casal, isto é, entre um homem e uma mulher. “E eu, tiro quem?” pergunta-lhe a travesti. “Olha, eu não te conheço e não vou pedir a sua identidade. Você é o que esta aí”, responde Bárbaro e, mantendo a tradição jogueira, convida-a para dançar. O fato, ocorrido dentro do contexto de uma roda, pode ser revivido em qualquer outra noite: “Eu estou na Lapa. Na verdade eu que sou o alienígena ali, o Jongo que é novidade ali. Todo o resto ali; a bebedeira, a prostituição, o

samba, tudo isso esta há um século antes de mim e antes do Jongo. Então a gente tem que entender a rua, entender a sua dinâmica”, afirma categoricamente Bárbaro. O episódio remete, evidentemente, à discussão sobre as questões do gênero, hoje em destaque na pauta da contemporaneidade. Entretanto, mesmo tendo as intensas mudanças trazidas pelos novos tempos que impõem a redefinição do conceito de ‘casal’, abrindo espaço para a inclusão dos diferentes gêneros, a composição tradicional do Jongo estabelece que seja dançado por um homem e uma mulher e o que se observa no território ocupado pelo Jongo da Lapa é o respeito a esse fundamento.

Outro fator de vinculação do Movimento da Lapa à tradição jongueira seria a preparação do ambiente para receber a prática. Tradicionalmente, varre-se o espaço e passa-se cachaça no couro dos tambores, como forma de preparar e afinar o instrumento para a longa jornada que se anuncia. Dizem os antigos jongueiros que passar cachaça nos tambores é um sinal de respeito pelo instrumento e ressalta sua importância simbólica dentro da expressão. Cada mestre ou liderança tem seus rituais próprios para preparação da roda, que podem ser vistos como propiciatórios ao bom andamento da expressão: rezar, defumar incensos, cantar para os santos e guias invocando proteção, enfeitar o local previamente, seja com as imagens dos santos de devoção seja com adornos diversos. Na Lapa, o que se faz usualmente é o passar da cachaça no couro e nos pés dos tambores, assim como derramar um tanto no entorno das pilastras dos Arcos, em conformidade com os pedidos de proteção naquele espaço. O varrer do local também ocorre, pela necessidade de retirada do acúmulo da sujeira vinda da poluição dos carros, restos de cigarros, papéis, plásticos ou ainda cacos de vidro ali encontrados. Difícil ver alguém descalço na Roda do Jongo da Lapa, contrariando a tradição jongueira de se dançar com o pé direto no chão, intencionando extrair a energia da Terra. A sujeira que é encontrada no chão também pode ser vista nas paredes dos Arcos: ao invés de enfeites e adornos, são rabiscos e pichações que compõem a paisagem, mostrando que a interferência no espaço público tem formas peculiares de realização...

Uma questão que merece destaque, podendo ser a causa de eventual afastamento ou marginalização por parte daquele que observa ou deseja conhecer o Jongo realizado na Lapa: sua performance se embasa na disposição circular da roda aonde algumas ritualidades tipicamente africanas são mantidas (tais como a saudação aos instrumentos, a resposta do canto em coro e a dança sendo desenvolvida por um casal ao centro, com a menção a umbigada – elementos constituintes da tradição Banto). Encontramos destaque, neste quadro de eventual estranhamento e possíveis preconceitos sobre o Jongo na Lapa, a presença dos

tambores na Roda. Eles caracterizam a música africana e são o repositório de memórias ancestrais, já que neles se tocam ritmos seculares, inconfundíveis ao ouvido até mesmo do espectador comum. Foram justamente os tambores que sofreram apreensões pela polícia, quando tocados nas reuniões dos Sambas, Jongos e das práticas religiosas afro-brasileiras no início do século 20. Ao descrever o ambiente sociocultural das primeiras épocas em que o Jongo se realizou como performance pública, em festas e encontros populares, DIAS (In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:74) nos relata que

ali acontecia uma reunião de negros recém-libertos, que festejavam entre si cantando suas cantigas, causando possíveis badernas em encontros com grande consumo de bebidas alcoólicas e danças com movimentações sinuosas e libidinosas, que podiam ser entendidas como um incentivo ao sexo, indo contra a moral e os bons costumes.

Naquele início de século 20, tínhamos negros falando para os negros, cultivando costumes e consolidando códigos que se diferenciavam do catolicismo preconizado pela colonização portuguesa. Ainda de acordo com DIAS (In: KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:76),

o medo de possíveis revoltas ou manifestações de inconformismo dos negros contra o quadro social opressor a que estavam submetidos motivou a sólida união entre as classes dominantes da época: de um lado, os mais abastados, que não queriam perder privilégios e concessões; de outro o clero, que não queria perder terreno para outras práticas religiosas. Organizou-se assim um sistema repressivo, com a missão de marginalizar ou mesmo inviabilizar as práticas da cultura afro-brasileira.

Uma das ações repressoras mais radicais foi calar os tambores, autorizando os feitores, e mais tarde a polícia, a apreendê-los. “Onde tem tambor, tem reunião, tem imoralidades, tem marginalidade”³¹: assim nasceu e consolidou-se o preconceito para com o instrumento. Soma-se a isso o fato de que ainda hoje no Brasil muitas pessoas ligam a imagem e o som do tambor com as práticas religiosas africanas. Não querem (e por vezes nem podem) chegar perto de um tambor... Como o Jongo tem nos tambores os principais instrumentos musicais para sua prática, muitas pessoas confundem a Roda na Lapa com cultos a divindades negras: pressupõem que naquele espaço haverá incorporação de entidades espirituais e que, em

³¹ Informação extraída do documentário "No Repique do Tambu", dirigido por Paulo Dias e Rubens Confete (Associação Cachueira! São Paulo, 2003).

decorrência, aquele acontecimento nos Arcos pode ser taxado como *macumba* (nome genérico dado às práticas religiosas de matriz africana, que, assim como o Jongo, envolvem em suas ações o uso dos tambores, de cantos responsoriais, de palmas que auxiliam e acompanham as marcações e danças em roda, feitas por homens e mulheres). Preferem não conhecer a Roda ou mesmo se distanciar dela, consolidando preconceitos e retornando aos processos de marginalização estabelecidos contra a cultura afro-brasileira no início do século 20.

Oportuno pontuar também algumas dinâmicas e processos que foram observados junto à Roda do Jongo, exatamente por estar situada na Lapa e estar sendo desenvolvida na rua. Um deles seriam os problemas com a autoridade policial. Marcus Bárbaro nos dá uma amostra de alguns dos conflitos vivenciados pelo Jongo da Lapa:

(...) porque a gente fazia a roda com tudo; com atuação da polícia, com manifestação. (...) Lembro um dia em novembro de 2010, a cidade ficou um caos. Não podia passar pela Linha Amarela, pela Linha Vermelha. Tinha troca de tiro; a bandidagem quase tomou a cidade do Rio de Janeiro. Foi quando começou a questão das UPPs. (...) eu fiz Roda naquele dia.

E prossegue:

Teve uma vez que a gente estava começando a Roda. Já era com o esquema do Quatro Esquinas. Chegou um policial e (...) falou que o pedaço não podia ser utilizado porque ia ter uma operação. Aí eu falei – ‘Olha só: a gente não está vendendo nada aqui’. Aí o policial alegou que teria que pedir autorização com um oficial da Tiradentes. Aí fui eu pra Tiradentes. Chegando lá pedi para falar com o oficial do dia e me atendeu um sargento. Expliquei a situação e ele disse que eu poderia usar o espaço de frente para o Circo Voador, do lado na arena que ainda tinha na época. Aí fiquei revoltado. Eu faria, mas não era o legal. O legal era o nosso lugar. Aquele pedacinho ali. Fiquei revoltado porque não estava acontecendo nada na Lapa e eles queriam encher nosso saco. Aí eu voltei e não tinha polícia, um terço da roda tinha ido embora. Não tinha polícia porque quando chove a polícia some. Então a roda aconteceu ali mesmo (entrevista, 2014).

Além de sinalizar as formas de violência (implícita ou explícita) que vemos e vivemos no Rio de Janeiro, estes fatos também informam sobre a ação do aparelho policial, que muitas vezes dificulta ou mesmo impede o diálogo entre a cidade e as práticas culturais que têm a rua como espaço de realização e expressão. Um outro processo observado na Roda, que acena para esta sintonia com o entorno, seria a própria conduta dos participantes da Roda: em alguns espaços tradicionais do Jongo não é permitida a circulação de bebida alcoólica na primeira camada circular da roda, nem o emprego de expressões chulas ou obscenas pelos presentes –

em especial, os que estão dirigindo o evento. O mestre ou a liderança local pode pedir àquele que infringe estas condutas que se retire do local, que se afaste da Roda. Mas na Lapa, tradição e transgressão convivem em harmonia singular. A energia que o Jongo da Lapa empreende para ali se manter precisa ser compatível com a rua, com suas malícias e sabedorias, já que a Roda está sendo realizada em plena madrugada de uma cidade multifacetada como o Rio de Janeiro. Esta postura de tolerância é bem expressada em uma das frases que vem estampada no verso das camisas que identificam aqueles que fazem parte do efetivo do Movimento Cultural: "*Quem nunca viu venha ver caldeirão sem fundo ferver*", fazendo lembrar a música de sucesso que repercutiu nas rádios e programas de TV na voz do sambista Almir Guineto, do Morro do Salgueiro (comunidade que também detém a tradição do Jongo/Caxambu). Essa frase é uma alusão perfeita ao espaço em que a própria Roda da Lapa se realiza: um ambiente quente e em constante ebulição, que merece ser visto e respeitado...

3.2 O Movimento Cultural Jongo da Lapa

*"Galo Cantou
Noite se deu
Nos Arcos da Lapa, o Jongo de rua nasceu"*³²

Toda última quinta-feira de cada mês, cantos, corpos em movimento e vibrações sonoras se congregam em momento de rara energia, debaixo dos Arcos da Lapa. É neste dia, ou melhor, nesta noite que, desde o ano de 2004, acontece a roda promovida pelo Movimento Cultural Jongo da Lapa (ou simplesmente Jongo da Lapa). Inicialmente realizada em homenagem a Mestre Darcy do Jongo, a Roda se mantém ao longo destes 11 anos, favorecida pela arquitetura secular dos Arcos, que atrai os passantes pela acústica das batiques dos tambores e encanta os presentes com o espetáculo colorido dos cantos e danças. É uma roda que, ao misturar tradição e novidade, provoca uma inquietação fértil tanto para quem realiza quanto para quem pára e assiste. Aqui, o entendimento de tradição assume muito mais um caráter de afirmação e recriação da identidade dos afro-brasileiros (e da cultura do Jongo, nela incluída) do que serve à consolidação de um "essencialismo africanista" - noção relatada por

³² o ponto *Galo Cantou*, composto por Xandy Carvalho e Marcus Bárbaro, tem sua letra, na íntegra, nos anexos da dissertação.

SIMONARD (2005), ao referenciar conceitos levantados por autores do afrocentrismo purista, que apontam para a tradição como sendo algo fixo, invariável e que vem originária e necessariamente do solo africano. Assim, e como bem aponta HALL (2013:43), a tradição não deve ser compreendida como um retorno indiscriminado ao passado, mas sobretudo o como articulamos seus conceitos e fundamentos no presente:

a cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’. Depende de um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’ e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados’ faz é capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, com novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar.

De acordo com o IPHAN (2007:15),

o Jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos. São sugestivos destas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada.

Aqui, portanto, o que entra em jogo são as trajetórias e os movimentos do universo cultural afro-brasileiro, rico em elementos de tradição, improvisação, mestiçagens e invenções. A Roda do Jongo da Lapa busca dar continuidade aos desejos de expansão e reconhecimento desta expressão, já que também é aberta para o convite, dirigido a todos que ali passam, a experimentar um movimento corporal singular e carregado de simbolismo que se conecta não só com os fundamentos e elementos norteadores que constituem a prática do Jongo (a qual já comporta, para além dos elementos simbólicos culturais africanos, os afro-brasileiros em especial) como também as ações de atualização e inovação propostas por aquele Movimento. O que nos chama a atenção nestes encontros, além de sua abertura para jongueiros e não jongueiros, é a potência que emana da ação e da presença durante seu acontecimento, aumentando o quantitativo de pessoas que vêm reforçar e ampliar a rede de pertencimento da cultura jongueira; e finalmente sua permanência sistemática ao longo dos anos. Mostra-se, assim, como um movimento aberto e inclusivo, que entende a prática jongueira enquanto espaço de resistência cultural e de reinvenção de identidades. Trata-se, em suma, de um

encontro que abre e fecha com práticas rituais e performáticas, numa circularidade permanente, permeado pelo resultado da implementação de novas políticas públicas, mediações e mediadores, assim como pelas novas mídias sociais e pelas ações afirmativas de reconhecimento das identidades culturais contemporâneas.

3.2.1 A gênese do Movimento Cultural Jongo da Lapa

É da maior pertinência para nosso estudo conhecer a gênese do Movimento, como ele se estabeleceu e se consolidou ao longo destes 11 anos na Lapa. Uma das principais fontes de dados primários para este conhecimento foi Marcus Mattos ou Marcus "Bárbaro"³³, fundador e articulador do Movimento e até hoje uma de suas principais lideranças³⁴. Ele se autointitula o síndico da roda, aquele que normalmente inicia a noite seguindo à risca o ritual de benzer os tambores de Jongo na sua abertura, e coordena os rituais e acontecimentos da Roda.

Capoeirista de formação, Bárbaro aprendeu a dançar Jongo em sua escola em Madureira e aprofundou seus conhecimentos ao acompanhar Mestre Darcy, enquanto este ainda ministrava oficinas e fazia suas últimas apresentações de Jongo pela cidade do Rio. "Este Movimento surgiu com a união de pessoas interessadas em homenagear Mestre Darcy", informa Bárbaro: ele frequentemente convidava amigos, artistas, alunos e seguidores para, juntos, abrirem rodas de Jongo em espaços centrais da cidade, seja a própria região da Lapa, seja as praças e coretos do bairro de Santa Tereza. Após o seu falecimento (ocorrido no final de 2001), nunca mais tinha-se ouvido falar em rodas de Jongo sendo promovidas naqueles espaços públicos. No entanto, o movimento de cultura nas ruas continuava fértil e em franco crescimento. O início dos anos 2000 traz um novo fôlego para as culturas populares, muito especialmente para aquelas de matriz africana e indígena que, após anos de militância e mobilização social, vêm estabelecer-se uma nova gestão pública e a implementação de políticas favoráveis às suas causas, criando um panorama inteiramente diferenciado dos

³³ Quando questionado pelo motivo de usar um codinome diferenciado do seu próprio nome, Marcus Bárbaro nos informa que "o nome Bárbaro vem por causa da capoeira. São 20 anos de capoeira, então depois de 20 anos a maior parte das pessoas me chamando de Bárbaro, a coisa virou nome". No presente trabalho, optamos por manter o apelido e referirmo-nos a "Marcus Mattos" como "Marcus Bárbaro".

³⁴ Importante esclarecer que, desde julho de 2014, a roda do Jongo da Lapa vem sendo liderada por Tais Agbara e Messias Freitas, membros efetivos do Movimento. Este novo formato, mais coletivo porém dando sequência aos procedimentos estabelecidos ao longo dos anos, se deu pelo desejo (e desgaste) pessoal de Marcus Bárbaro somado aos novos compromissos profissionais assumidos. Mesmo passando a liderança da roda para Agbara e Messias, Bárbaro continua líder do Movimento, acompanhando de perto suas ações através de reuniões em sua residência e também comparecendo nas oficinas, palestras, apresentações e viagens de pesquisa e visitação às comunidades.

anteriores, marcados pela falta de reconhecimento e apoio. Este novo quadro de atenção e valorização institucional acaba por se desdobrar em novos movimentos, em novos espaços de atuação e no aparecimento de novos atores sociais. Na cidade do Rio, um dos reflexos desta nova situação pode ser comprovado pelo aumento da quantidade de grupos e coletivos artísticos (formados por jovens, em sua grande maioria) que assumem as culturas populares como fonte de inspiração, atuação e pesquisa, e têm na rua e na partilha pública uma de suas principais linhas de ação. A consolidação de um grupo e sua presença nos calendários culturais formais e informais da cidade acaba abrindo caminho para as investidas de seus pares, criando assim uma ativa rede de ajuda e incentivo mútuo.

Marcus Bárbaro nos esclarece que a ideia de reativar as rodas de Jongo na rua nasceu de uma conversa entre amigos e admiradores da expressão, nos idos de 2004:

(...) para variar, conversamos de Jongo, conversamos que nunca mais ninguém fez nada na rua depois que o Mestre faleceu. Aí falei – Vamos fazer? Aí combinamos de nos encontrar no dia seguinte na roda das Três Marias³⁵ para fazer Jongo. (...) aí foi do nosso jeito, da nossa maneira. Cantamos com a alma, falamos do Mestre...e aconteceu. (...).

Desde então, Mestre Darcy vem sendo invocado como “o grande Mestre da cidade do Rio de Janeiro, a referência sempre citada em toda Roda e/ou evento que o Jongo da Lapa produz ou participa” (Marcus Bárbaro, entrevista, 2014). Suas contribuições e inovações estão ancoradas no tripé performativo dançar-cantar-batucar, adotado e reapresentado pelo Movimento, ao utilizar na Roda o mesmo quantitativo de tambores; as formas especiais de tocá-los; a célula rítmica criada pelo Mestre, que indica o término de cada ponto; a dar continuidade à renovação musical estruturada por Darcy, ao criar os Jongos-canção, ajustando os pontos às novas referências e tendências socioculturais; e, finalmente, a incluir com destaque na dança realizada o tabiado como elemento coreográfico estruturante, somado à tradicional umbigada. “Era o Jongo da Serrinha, era o Jongo do Rio de Janeiro. Não tem como negar. A formação rítmica, a dança que se faz, a maneira de cantar... Isso é da Serrinha. Foi toda uma maneira formatada pelo Mestre Darcy. Não tem para onde correr”, salienta Bárbaro, no que é confirmado por Renato Mendonça “(...) nesse movimento de Jongo do Rio de Janeiro tem uma história de legado e tem outros que são movimentos inspirados. Esses

³⁵As Três Marias Núcleo de Folguedos Populares, fundado em 2002 no Rio de Janeiro por um grupo de artistas maranhenses, traz as manifestações do Tambor de Crioula e do Cacuriá como principais formas de ação e atuação em arte-educação.

inspirados ter o Darcy como referência é ótimo, não deveria ser outra pessoa, ele foi o cara” (entrevista, 2014).

Para a primeira investida nos Arcos da Lapa, formou-se em 2004 o grupo Pé de Chinelo, composto basicamente por jovens estudantes, que pretendiam dar continuidade a esta retomada do Jongo de rua. Porém, de acordo com Bárbaro, ajustes precisavam ser feitos:

(...) aí depois em um bate papo com o pessoal da organização do grupo Pé de Chinelo, foi decidido que sexta-feira não era um dia bom para fazer a roda porque a Lapa ficava muito cheia. Aí passamos a fazer as quintas-feiras e (...) uma vez ao mês. Era na última quinta-feira do mês, às 21h. E no princípio não era uma roda apenas de Jongo. Começava com o Jongo e depois tinha o Coco, Samba de Roda, Tambor de Crioula (entrevista, 2014).

Como bem nos lembra OSTROYWER (1989:11), “(...) uma vez que não há crescimento sem conflito - conflito é condição de crescimento”, a roda do grupo Pé de Chinelo passa por momentos distintos: a ação promovida acontecendo de forma plena, porém com desavenças com relação à gestão interna do coletivo.

Teve um problema, uma discussão e uma fala do tipo – “Se você quiser fazer do seu jeito, sai e faz o seu grupo”. Então eu saí e fiz o meu. Na época foi o Quatro Esquinas - Centro de Pesquisa de Cultura Popular Quatro Esquinas. (...) um grupo que não era só de dança, era um grupo de pesquisa também,

nos informa Bárbaro (entrevista, 2014). Mesmo com o seu desligamento do Pé de Chinelo em 2005, Marcus continua acompanhando e participando da roda de Jongo na Lapa, seja dançando, tocando ou cantando. Assume a liderança do movimento dois anos depois, em 2007, com o apoio dos integrantes do Quatro Esquinas. “Aí começamos a modificar coisas que eu sempre achei que deveriam ser feitas de maneira diferente”, prossegue Bárbaro. “Muita gente deixou de ir à Roda, porque achava que estava muito diferente. Não podia mais isso, não podia mais aquilo.(...) Bagunça na roda nem pensar...porque tinha muito doidão passando. A gente fazia a Roda na madrugada da Lapa, então sim tinham as pessoas que cuidavam da parte física, da segurança para todos” (entrevista, 2014). Com atitudes firmes, o estabelecimento de regras e buscando se embasar ainda mais nos fundamentos da cultura jogueira, Bárbaro estabelece uma dinâmica própria de conduzir a Roda, que traz uma inovação importante: aproveitar o momento da prática do Jongo para ensinar e partilhar conceitos, detalhes, nuances e características próprias tanto da expressão em si quanto das comunidades jogueiras por ele conhecidas e pesquisadas. Ao mesmo tempo que motiva a

audiência para participar e se divertir, Marcus Bárbaro, em certos momentos, interrompe o andamento da Roda, parando os tambores, o canto e a dança – e convoca a atenção de todos, pedindo silêncio e respeito para o que irá falar, em plena Lapa repleta. Esta interrupção, como pudemos constatar em nossa pesquisa de campo, pode acontecer por diversos motivos: quando Bárbaro percebe algo que se mostra contrário ao que indica a tradição; se a audiência não estiver atenta às respostas nas palmas e no coro dos pontos; ou se algum fato daquele momento puder servir de exemplo para narrar histórias que contextualizam a manifestação. Desta forma, Bárbaro cria um aspecto diferenciado de atuação da Roda de Jongo na Lapa, conforme descreve Xandy Carvalho: “É um Jongo pedagógico. Não somente, mas o Marcus faz isso muito bem. Ele pára a expressão e explica o que é o Jongo. Uma roda de Jongo tradicional não faz isso”.

Com a efetivação de Bárbaro na liderança da roda em 2007, esta passa então a se chamar Roda Cultural da Lapa. Esta primeira mudança salienta a dimensão cooperativa que então congregava os praticantes de algumas formas de expressão das culturas populares brasileiras. No caso específico da Roda Cultural da Lapa, o novo nome expressava a necessidade e desejo de enaltecer a colaboração das pessoas que conheciam diferentes expressões culturais e que ali se disponibilizavam a apresentá-las. Bárbaro ratifica esta necessidade:“(…) fazia questão de apresentar todos os grupos que estavam ali participando da roda”. Contudo, e ainda conforme Bárbaro, o repertório partilhado de expressões culturais seria apresentado como “uma roda de Jongo com mais alguma coisa – e não uma roda com duzentas mil manifestações!” (entrevista, 2014).

O batismo com o nome “Jongo da Lapa” acontece em 2009, junto com a resolução de que a noite da última quinta-feira de cada mês deveria ser exclusiva para a prática da Roda. A nova denominação foi criada, segundo Bárbaro, por Maria Amélia (Meméia), uma das lideranças do Jongo de Pinheiral³⁶, “(…) que apresentou a gente para o resto da galera como o ‘pessoal do Jongo da Lapa’. Ouvi aquilo e pensei; Taí, Jongo da Lapa! Aí chamei a galera e falei que a Roda seria chamada de Movimento Cultural Jongo da Lapa³⁷”(entrevista, 2014).

³⁶ Comunidade jogueira tradicional fluminense, localizada no Médio Paraíba, referência para as pesquisas e viagens realizadas pelo Jongo da Lapa. Segundo CARVALHO (2010:31-32), "o Jongo de Pinheiral teve sua origem na Fazenda São José do Pinheiro, pertencente à família Breves, próspera no cultivo de café no período colonial e reduto de um dos maiores núcleos de escravizados do Brasil". Tem como liderança a mestra jogueira Maria de Fatima (Fatinha) que desenvolve ações da cultura jogueira junto as suas irmãs Maria das Graças (Gracinha) e Maria Amélia (Meméia).

³⁷ Importante atentar para o fato que, após o batismo e a consolidação do novo nome, o Jongo da Lapa dá continuidade à forma tradicional das comunidades jogueiras se intitularem, somando o nome do seu local de

No relato de Vanessa Úrsula, ficam claros os processos vividos e as possibilidades de ampliação e inovação propostas e integradas pelo Movimento:

Hoje eu acho bonito ver o crescimento que essa manifestação teve. A gente começa a roda do Pé de Chinelo, que hoje é o Jongo da Lapa, com uma referência do Jongo da Serrinha e vamos conhecendo as outras comunidades, (...) tem os Encontros de Jongueiros³⁸(...), e as referências de outras comunidades foram engordando o Movimento. Então foi ganhando uma cara própria e outra estrutura, porque a gente sabe que cada comunidade tem uma estrutura diferente da outra. Então a gente se apropria daquilo e faz um outro movimento, com outra base rítmica e fica com a cara do lugar, cara da Lapa e das pessoas que estão pesquisando aquilo (entrevista, 2014).

Ao ser perguntado sobre a trajetória destes anos de atuação do Movimento Cultural do Jongo da Lapa, Marcus Bárbaro é categórico:

Foi uma Roda que teve seus momentos de seca, seus momentos de muita chuva. Porque a gente fazia a Roda com tudo: com atuação da polícia, com manifestação. Essa era a Roda. Hoje em dia quando as pessoas me ligam para perguntar se tem Roda, eu fico puto. Tem Roda! Com tempo assim, ou com negócio assado...HOJE TEM RODA! (entrevista, 2014).

3.2.2 "Jongo de Rua: nosso terreiro é a Lapa".

Com este enunciado, que intitula o DVD do Movimento lançado em 2014 em comemoração aos 10 anos de Roda de Jongo na Lapa, vamos focalizar as singularidades, inovações, permanências e possíveis ambivalências percebidas durante a pesquisa de campo realizada para nosso estudo. Interessante atentar para o que o enunciado acima já preconiza: o estabelecimento de uma outra possibilidade de se fazer e manter o Jongo, ou seja, na rua. Traz, contudo, a ligação com o espaço do terreiro, local de desenvolvimento das práticas culturais Banto no Brasil. Portanto, assume e alimenta estas memórias ao se alinhar com aspectos tradicionais do Jongo. Como bem nos notificam diversos pesquisadores, o Jongo seria uma manifestação que definiu como espaço de performance ritual o terreiro e os quintais das casas, espaços abertos porém não de passagem. De acordo com FRADE (1997:37), ao analisar o espaço de realização das danças populares, as danças de terreiro são todas aquelas realizadas no espaço exterior à casa e que "(...) apresentam maior liberdade nas determinações

origem ao da expressão. Como exemplo, podemos citar as comunidades visitadas durante a realização deste estudo: Jongo da Serrinha, Jongo de Pinheiral, Jongo do Quilombo São José, Jongo de Arrozal, Jongo de Piquete, Caxambu de Pádua e Caxambu de Miracema.

³⁸ Encontros das comunidades jongueiras, feita de forma itinerante e promovida desde 1996. O último encontro, que marca a 13ª edição do evento, ocorreu em 2014 na cidade de São José dos Campos, em São Paulo. O mapa que retrata e apresenta as comunidades se encontra nos anexos da dissertação.

coreográficas, o que justifica a frequência de movimentos improvisados e gestos individualizados desenvolvidos pelos dançadores. Os participantes geralmente se organizam em roda, com ou sem destaque, e a formação de pares não é obrigatória". Já RIBEIRO (1984:14) amplia este entendimento ao afirmar que

o Jongo se dança em terreiro e note-se essa denominação, que serve também para os locais onde se praticam ritos fetichistas, macumbas, candomblés etc. Essa é uma das indicações do sentido religioso da dança. Faz-se o terreiro nos bairros da periferia e na zona rural das cidades maiores; nas menores, se bate Jongo dentro do perímetro urbano também, e, quando programado, em festas populares, localiza-se mesmo na praça principal.

Ao se instalar num espaço aberto e de livre trânsito reconfigurado como terreiro, adaptações e novos sentidos de atenção e presença foram processualmente sendo construídos pelo Jongo da Lapa. O enunciado que abre este tópico cumpre a dupla função de afirmar a identidade diferenciada para esta forma observada de Jongo ("de rua"), ao mesmo tempo em que o localiza com precisão no que considera um grande terreiro a céu aberto ("nosso terreiro é a Lapa").

No caminhar do presente estudo, constatamos que os espaços destinados às rodas de Jongo podem ser classificados em três tipos, cada um deles criando paradigmas próprios para sua realização: o tradicional (terreiros e quintais), o palco e a rua. Esta categorização é avalizada por Jefinho do Tamandaré, jongueiro tradicional de Guaratinguetá³⁹, cidade paulista da região do Vale do Paraíba: "Conversa atravessada que não existe o Jongo de rua. Jongo de rua existe sim! Existe o Jongo de rua, o Jongo de palco e o Jongo tradicional"⁴⁰. Ratifica-se assim, na acepção dos estudiosos citados e no depoimento dos portadores da tradição, o Jongo de rua como segmento inovado da cultura jongueira. Vale agora analisar a estrutura e formato com que o Movimento foi criado e vem permanecendo na Lapa ao longo dos anos, debruçando-nos sobre os impactos e significados construídos pelas performances mensais e sobre as ações sistemáticas que vêm inaugurando novos diálogos entre memórias e formas de (re)existência jongueira na contemporaneidade.

Formando a Roda

³⁹ Jeferson Alves de Oliveira, jongueiro mais conhecido como Jefinho, é referência dentro do seu núcleo: a Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré, que tem sede na cidade de Guaratinguetá / SP e que também apresenta comunidades jongueiras de longa tradição.

⁴⁰ Informação extraída do dvd "Jongo de rua: nosso terreiro é a Lapa" (2014), em que Jefinho é entrevistado.

A Roda da Lapa começa a ser formada com o perfilamento dos tambores ao lado do círculo único, já propondo a imagem que nos simboliza infinitude e igualdade. MUNIZ SODRÉ afirma que “a roda é o paraíso, o começo e o fim, o nascimento e a morte” (*apud* SILVA, 2008:22). O grupo efetivo da Roda, formado pelas pessoas mais implicadas em fazer o Movimento acontecer, se compromete em trazer os bancos para os tocadores sentarem e os três tambores. Marcus Bárbaro adverte que, mesmo inspirados em Mestre Darcy e tendo feito a primeira roda em homenagem à memória do Mestre, o Movimento decidiu manter no espaço da rua os instrumentos tradicionais da expressão e da música africana (apenas os tambores). “Então a imagem que se tem, é a imagem do Jongo dançado. Do repertório amarrado. (...) Jongo era uma prática de terreiro. Então (com o Jongo da Serrinha) se ajeitou e transformou em uma prática de palco. O Jongo que era conhecido na cidade vinha com esta roupagem do Jongo da Serrinha: violão 7 cordas, flautas...”. O comentário de Marcus se refere às renovações encampadas pelo Jongo da Serrinha desde seu estabelecimento enquanto grupo artístico. E prossegue:

Mas fazer isto na rua exige muito recurso, a rua pode não te permitir isto sempre. Teria que arrumar um amplificador, um ponto de luz. Na Roda isso é complicado, é todo um trabalho que eu não posso ter. Mas a maneira tradicional sim, a rua abraça! Então esse é um bom formato. Não tem cavaquinho, mas tem tambor e palma. 10 anos atrás se fazia assim e um século atrás também se fazia assim. Então é o tambor pelo tambor. (entrevista, 2014).

“*Tambu não vira sem caxambu nem candongueiro. Quando os três tocam juntos o Jongo está no terreiro*”⁴¹, proclama o ponto do Jongo da Lapa, informando a quantidade e a nomenclatura dos tambores que compõem a Roda. Conforme percebemos na pesquisa de campo, para se compor a orquestra percussiva da Roda da Lapa segue-se a diretriz de Mestre Darcy e utilizam-se três tambores, e não apenas os dois tradicionais (um grave e um agudo): “O tambor é a alma da roda. Na verdade, o tambor é o coração da roda; a roda pulsa com o tambor. Se o tambor está ruim, então a roda está ruim. (...) Como eu costumo dizer: eu não preciso do Jimi Hendrix do tambor. Preciso que fique harmonioso para dar base para o canto, para palma e para dança. Se não desanda mesmo”, reitera Marcus Bárbaro (entrevista, 2014). A importância do instrumento para a cultura jogueira também pode ser atestada no relato de Luiza Marmello: “(...) o tambor é ancestral, vem de antes de Cristo. Veio de um toque de

⁴¹ O ponto, na íntegra, se encontra nos anexos da dissertação.

madeira lá na África, eles se comunicavam com tora de madeira escavada. O tambor existe há muito séculos, tem o chamamento do tambor, essa coisa da religião do indivíduo com o plano astral" (entrevista, 2014). Esta religião com um outro espaço/tempo, esta retomada de memórias de ancestrais através dos toques do tambor, faz com que os instrumentos no Jongo da Lapa sejam sempre muito bem cuidados e sempre respeitados. Ao comentar este procedimento, Eliane Mattozo, integrante do Jongo da Lapa, nos remete ao "respeito e compromisso com a ancestralidade. (...) Quando os tambores soam, são nossos ancestrais que são lembrados e homenageados"⁴². Apesar de não serem mais confeccionados de maneira tradicional, a forma como o instrumento se apresenta e é usado na Lapa continua fiel à tradição, fortalecendo seus aspectos rituais e simbólicos⁴³.

Na sequência, os participantes do Movimento encostam os bancos em paralelo a uma das pilastras dos Arcos, dando um pequeno espaço por trás dos tocadores para poder colocar as bolsas e mochilas das pessoas conhecidas que chegam à Lapa para a noite de Jongo. Um fluxo de energia perpassa por entre os tambores, os tocadores, o cantador e aqueles que repetem e fortalecem o coro como um contágio, como um encadeamento. "A energia circula: do tambor para a roda, da roda para o tambor. Se aquilo não funcionar, quem tá no meio da roda pode sentir a diferença...", declara Jonis Junior, frequentador da Roda (comunicação pessoal, 2014). As palmas também são um elemento que consolida a criação de um organismo único, já que em conjunto constroem o mesmo ritmo.

O profundo respeito aos fundamentos da tradição jongueira é evidenciado no início da Roda, ao se pedir licença para cantar aos ancestrais, saudando e reverenciando as santas almas do cativo (negros que sofreram os castigos e as injustiças no tempo da escravidão) e os guardiões da rua, demonstrando assim não só o aspecto dinâmico e catalisador do sincretismo religioso afro-brasileiro, que se faz presente nas tradições jongueiras, como também reconhece e enaltece o espaço que a recebe e as forças espirituais que ali estão sendo ajustadas. A louvação dos ancestrais no início da Roda é um dos grandes indícios de sintonia com as memórias e ancestralidade Banto: "Essa manifestação tem uma série de rituais e de práticas religiosas. Que são fortes e pulsantes", sublinha Bárbaro. Louva-se o passado e também louva-se o instante presente, saudando o chão/a terra que permite a realização da

⁴² Informação extraída do dvd "Jongo de rua: nosso terreiro é a Lapa" (2014), no qual Eliane é entrevistada.

⁴³ "A imagem é compatível com a crença Kongo de que os tambores do tipo ngoma (escavados, de uma face só) são condutos para a comunicação com o Outro Mundo".(SLENES *apud* LARA, S.H. e PACHECO, G. (orgs.), 2007:149)

Roda; os Arcos da Lapa, que abraçam e amplificam os códigos e fundamentos da cultura jogueira e as pessoas que ali se encontram e coletivamente vão consolidar o cantar-dançar-batucar do Jongo.

Em seguida, entram os toques dos tambores, tradicionalmente batidos com as mãos e pelos homens, que iniciam o chamamento das pessoas no entorno. Por vezes, antes mesmo de se formar a Roda, os tambores já começam a soar. Como estão colocados debaixo dos Arcos da Lapa, estes reverberam e ampliam seu som: ouvem-se os tambores, mesmo sem nenhum recurso de amplificação, a uma boa distância do perímetro da roda. É plausível pensar que o toque dos tambores antes mesmo da instalação da Roda seria uma ação propiciatória para o estabelecimento da performance, como se o aquecimento dos instrumentos refletisse também no aquecimento não só dos tocadores como também das pessoas que estão ali envolvidas, participando ou assistindo. Marcus Bárbaro nos relata, ao ser indagado sobre o início de uma Roda na Lapa:

Eu faço sempre uma analogia com a roda de Capoeira, que normalmente começa com um ritmo mais lento e vai crescendo. (...) O ritual do Jongo é muito parecido. Eu gosto de esquentar o tambor, de cantar para as almas e pedir licença. Pedir o que tiver que pedir, para quem tiver que pedir para que aquilo seja bom. Para que todo mundo que esteja ali fique bem, e as pessoas que estão ali tem que participar também. Quem está na Roda tem que participar, o momento é deles também, é um momento de todo mundo. Às vezes eu deixo passar quase dez minutos ali antes de alguém começar a dançar (entrevista, 2014).

Logo que a Roda se forma, todos os integrantes do Movimento Cultural e os adeptos, fãs, admiradores, brincantes, transeuntes e curiosos ali presentes vão sendo incentivados a bater palmas e cantar os primeiros pontos de abertura e louvação. Quem está chegando pela primeira vez é sempre encorajado pelos integrantes do Movimento a vir para as primeiras fileiras de pessoas que formam a Roda, para assistir à dança que se realiza em seu centro; e mesmo sendo aquele o seu contato inaugural com a cultura do Jongo, é incentivado a manter a pulsação da roda batendo palmas e marcando o ritmo com o corpo. Importante salientar que as palmas criam ambiências sonoras singulares, já que, conforme observado em campo, cada comunidade estrutura a resposta do seu palmear de forma própria. De acordo com Bárbaro, aquelas realizadas pelo/no Jongo da Lapa são tidas “feijão com arroz”. Somando-se ao

batuque do tambor, as palmas⁴⁴ são requeridas durante toda a noite aos que participam da Roda e acabam por contribuir decisivamente para que se possa sair daquele encontro carregando consigo as vibrações, imagens e energias daquela manifestação. Bater palmas será um dos atestados da “qualidade participativa” do Jongo, referida por FRIGÉRIO (2003) ao definir a performance artística afro-americana.

Seguindo os preceitos da tradição, depois de louvar e saudar a noite e aquele espaço consagrado, e de pedir licença para abrir a Roda, pode-se iniciar a dança coletiva. No Jongo da Lapa respeita-se esta sucessão ritualística de primeiramente batucar, palmear, cantar a louvação e os benditos, para só depois dançar. É na ação do dançar que a grande maioria das pessoas interage e participa da Roda: “Dançar, todos dançam. Alguns tocam e poucos cantam”, nos esclarece Bárbaro. Normalmente, neste momento inicial da Roda, o casal mais experiente no ritual do Jongo é aquele que será requisitado pela liderança do Movimento para começar (ou abrir) a noite: “(...) peço para alguém mais antigo da Roda, alguém que está há mais tempo, para dançar e ele chama quem ele quiser” (entrevista, 2014). Mais uma vez, percebe-se que através desta ação o respeito aos fundamentos e memórias jongueiras tradicionais estão presentes. Como bem previne Marcus Bárbaro, “a Roda da Lapa é um grande encontro, onde todos podem chegar e se divertir”, sem impeditivos à participação, mas o respeito aos fundamentos do Jongo é considerado o principal fator de união entre as pessoas que ali se encontram.

A dança do Jongo envolve giros, gingas e balanceios no corpo, tendo a umbigada como elemento principal e também característico das danças dos povos Bantos, na África e na diáspora. Como primeira referência para as construções e adaptações observadas no Jongo da Lapa a partir da forma propagada pelo Jongo da Serrinha e Mestre Darcy, observa-se a aparição constante do tabiado como componente destacado da performance. Assim como nas comunidades tradicionais, no Jongo da Lapa é normal e costumeiro o procedimento do corte⁴⁵, (ou da "compra", como se diz na Capoeira) para a troca dos componentes que estão no centro da Roda. Isto significa que, após a abertura ser feita pelo casal mais representativo, o

⁴⁴ Em campo, podemos perceber alguns exemplos destes incentivos à audiência, vindos dos atores que integram o Movimento, tais como: “Firma a palma!”, “Trás a palma!”, “Quero ouvir a palma!”, “Vamos lá, gente, não deixa a palma morrer!”.

⁴⁵ RIBEIRO (1984:58) chama atenção para este procedimento observado na forma de se dançar do Jongo carioca, assim relatando: “O homem pode voltar ao seu lugar espontaneamente ou, então, é *cortado* por outro, que coloca a mão sobre seu ombro; daí a razão de ser esta formação conhecida como *Jongo carioca* ou *Jongo de corte*”. Importante ressaltar que o gesto de colocar a mão no ombro da outra pessoa quase nunca é visto nas Rodas do Jongo da Lapa.

espaço da dança está aberto para quem quiser. Toda autonomia é dada àquele que dança para se lançar no centro da Roda e ali compor o seu fraseado coreográfico. Algumas vezes, temos os homens convidando mulheres específicas para dançarem naquele momento específico (esta forma é também muito observada nas comunidades tradicionais) mas, na grande maioria das vezes, o que se observa é o homem “cortando” a dança do outro homem e a mulher “cortando” a dança da outra mulher. Estes “cortes” procuram ser feitos de modo cordial, para que a interrupção da performance seja a mais breve possível. Esta cordialidade, vista na dança do Jongô, pode ser manifestada através do gesto que reverencia/saúda a quem já está na roda ou mesmo através da fala. “Licença iaiá⁴⁶”, “Bota fora, iaiá” são algumas das formas de se fazer o pedido de licença, revelando, para além do respeito, indícios de um vocabulário de origem Banto, devidamente atualizado. “O Jongô é uma dança do elemento masculino com o elemento feminino. E é o corpo que permite essa interação”, explica Marcus Bárbaro (entrevista, 2014). Na Roda do Jongô da Lapa, mantém-se a forma tradicional das danças de umbigada, com um casal no centro; não se permite a entrada de duas mulheres ou de dois homens para dançarem juntos.

Para participar do Jongô, dança centenária e de casal, as mulheres trajam saias rodadas (de preferência longas) e os homens calças. Os quadris daqueles que dançam na Roda da Lapa se mostram bem soltos, imprimindo à dança um caráter um pouco mais sensual quando comparada a algumas das comunidades tradicionais (Arrozal, Pinheiral, São José, Piquete). O ritmo compassado dos tambores é o suficiente para ativar os corpos dançantes. O batuque começa, as palmas acompanham, o canto ecoa, os pés pressionam o chão e toda essa energia intencionalmente empregada é incrementada na medida que o tempo passa, que a dinâmica se instala, que a repetição das ações das pessoas envolvidas se desenrola em uma continuidade sem fim. No decurso de uma noite de Jongô na Lapa observam-se que as interações vão se mostrando diferenciadas, como uma panela que vai esquentando até ferver. As primeiras duplas de dançantes esquentam a Roda e se esquentam mutuamente. Ao nos apresentar as características desenvolvidas na dança realizada no/pelo Jongô da Lapa, Marcus Bárbaro traça um paralelo com os procedimentos da tradição: “A dança tem elementos básicos, a umbigada, por exemplo, o giro, o elemento masculino e feminino. Isso é o fundamento da dança aqui na Lapa. Mas a dança não é o elemento mais importante do Jongô porque cada um tem seu jeito

⁴⁶ Iaiá: tratamento dado às moças e meninas na época da escravidão. De origem controversa: Nascente (1966) faz derivar de *sinhá*. O ioruba e o hauçá conhecem o termo *iyá*, mãe; e o fongbé, a voz *ya*, velha. No quicongo encontramos *yaya*, mãe. Veja-se também que, segundo Ribas (1985), *iaiá*, era na Luanda antiga, o tratamento respeitoso que as filhas e netas dos escravos davam às patroas destes. (LOPES, 2012:133).

de expressar. Você respeitando, está dançando Jongo"⁴⁷(entrevista, 2014). Os recursos utilizados para a composição das danças que observamos em campo são variáveis, sendo configurados tanto por elementos que já estão tradicionalmente estabilizados quanto por aqueles criados no calor do momento.

Para categorizar a composição da dança na Roda na Lapa, poderíamos aplicar sem receio a proposição conceitual de MEIRA (2003): as variações, repetições, combinações, improvisações e adaptações são os procedimentos básicos para a criação e execução dos fraseados coreográficos nas performances da Roda. No Jongo da Lapa, os giros, tabiados, umbigadas, deslocamentos pelo espaço interno da Roda, pés que alternadamente pressionam o chão, requebros dos quadris e balanceios do corpo como um todo são elementos estruturantes que vão sendo combinados e recombinaados num jogo dinâmico de pergunta e resposta desenvolvido pelo casal solista, sempre de acordo com as características, conhecimentos e o estilo de cada dançante. Como a cada entrada na Roda, são novos casais que interagem dando continuidade a dança já iniciada, o que se apresenta em campo não são formas pré-estabelecidas, aonde a escrita coreográfica se mostra fechada e previamente concebida, mas sim uma grande diversidade de maneiras de se dançar e interpretar o Jongo, o que acaba por criar um território fluido de elementos recorrentes. Impressões corporais diferenciadas podem ficar realçadas após o momento da dança: os pés mais abertos, o olhar mais atento, o corpo aquecido, a respiração acelerada. O corpo daquele que dança expressa a abertura do dançante para dialogar com seu parceiro, com a audiência da Roda, com o cantador e também com os tocadores. Vale aqui aplicar a caracterização conceitual proposta por FRIGÉRIO (2003) para as performances afro-americanas: a ocorrência dos diálogos espontâneos entre aqueles que estão em ação, recorrendo aos elementos da atenção e sentido de presença para o que acontece durante aquela escrita coreográfica específica.

“A gente faz roda de cinco horas de duração. E ninguém pára, só se tiver que parar para falar alguma coisa”, certifica-nos Bárbaro (entrevista, 2014). A possibilidade de cada participante "entrar na Roda" e interagir com as linguagens da expressão é certamente maior do que se a Roda fosse realizada em menos tempo. O mesmo ator pode alternar sua participação, ora protagonizando a ação na Roda, ora participando do coro e das palmas, ou simplesmente como espectador e apreciador do movimento. Essa troca de papéis pode

⁴⁷ Pensamento que converge ao também proposto por LIGIERO (2011:134), “(...) concordamos com Bunseki Fu-Kiau (inédito) que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”) o “batucar-cantar-dançar”, que seriam então um *continuum*”.

acontecer sucessivamente durante uma mesma noite. O ponto a favor de uma Roda de longa duração e realizada sistematicamente todo mês é que o próprio ator (seja aquele que canta, dança ou batuca) pode avaliar e perceber melhor a qualidade de sua atuação, bem como as das demais pessoas e a do grupo como um todo. O entrosamento entre as linguagens e as pessoas que atuam vai sendo estabelecido ao longo das horas, num processo contínuo de fazer e refazer, gerando adequações instantâneas de todos, através da adaptação das suas próprias condutas. “O caldo tem que engrossar com o tempo; com o fogo morno. Aí a coisa vai criando corpo”, salienta Bárbaro, ao observar o estabelecimento dos diversos diálogos entre linguagens e atores envolvidos, em um desenrolar processual que acontece durante uma mesma noite⁴⁸. Esta relação de constante afinação (ou desafinação!) vai ao encontro da conceituação de FRIGÉRIO (2003), quando aponta para a qualidade basicamente conversacional da performance afro-americana. E também remete às atividades que SCHECHNER (2003) propõe como procedimentos básicos para a preparação técnica de um performer: observação, prática, imitação, correção, repetição. No Jongo da Lapa, as condutas e percepções que aperfeiçoam a performance daquele ator social podem ser então praticadas, repetidas e aprofundadas várias vezes ao longo de cada noite, e retomadas a cada mês.

As inovações

Cabe neste momento descrever e analisar algumas inovações propostas pelo Jongo da Lapa, surgidas durante sua trajetória naquele contexto ímpar dos Arcos. A inovação é sinal e condição de evolução, como bem afirma OSTROWYER (1989:2), ao evidenciar a importância do ato criador: “O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; e ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando”. No entanto, é pertinente esclarecer o posicionamento cauteloso de Marcus Bárbaro com relação aos novos procedimentos criados: “Tem que ter uma inovação que não agrida o fundamento da coisa. Não dá para emendar muita coisa em cima do que já existe” (entrevista, 2014). Esta postura se alinha com a de SILVA (2008:16), ao nos alertar que “os fundamentos básicos (da performance) não podem ser modificados quando já atingiram sua plenitude”.

⁴⁸ Indispensável apontarmos aqui a colocação de Luciano Gallet (a primeira referência documentada, feita em 1927) ao descrever a dança do Jongo realizada no Estado do Rio: “Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço. Além do mais, é uma exibição das qualidades individuais de cada dançante, esforçando-se cada um para suplantar o outro. Com maior apuro do dançador, entusiasmo ainda maior” (*in* RIBEIRO, 1984:15).

Uma dessas inovações é aquela que singulariza a Roda: a passagem e saudação aos tambores toda vez que a pessoa deseja entrar no círculo, com o gestual de cumprimentá-los, pedindo sua licença e demonstrando-lhes respeito com os ditos tradicionais "*Vamos saravá!*", "*Vamos saravá tambu!*"⁴⁹. Quando perguntado sobre esta ação inovadora que o Jongo da Lapa vem praticando, Bárbaro salienta:

Primeiro, eu acho que é uma questão de respeito à ancestralidade e o que aqueles instrumentos representam, o tambor é intermediário entre o humano e a ancestralidade. Segundo, por uma questão de organização, uma ligação com o espaço físico. (...) Se quer dançar tem que ir no tambor.(...) Aí tem gente que fala que isso não é do Jongo; é do Jongo sim. Até porque toda tradição tem que ser inventada⁵⁰ em algum momento. Tem que ter respeito aos tambores e à organização da roda.(...) Então são coisas que estão fazendo parte do nosso ritual. São coisas que são incorporadas do ritual já existente do Jongo. E são características novas também. Você nunca vai me ouvir dizendo – porque o Mestre Darcy fazia assim... (entrevista, 2014).

Este procedimento não é comumente observado nas comunidades jongueiras tradicionais. Nestes espaços, a saudação aos tambores é feita pela pessoa somente em sua primeira entrada; nas seguintes, vai-se direto para a dança. A prática de se reverenciar os tambores a cada entrada de quem dança, proposta pelo Jongo da Lapa, é plenamente justificada pelo comentário de MAGNANI (2009:33): “O que é visto, porém, como descaracterização, muitas vezes não é senão a única ou mais adequada resposta possível diante de determinado contexto”. Esta inovação, na opinião de Renato Mendonça, poderia ser entendida também como uma adaptação originária da Capoeira, comparável à passagem do capoeirista que, para entrar na roda, se ajoelha ao pé do berimbau. Marcus Bárbaro salienta:

Mantivemos a Roda durante esse tempo todo e a gente criou nossa própria forma de dançar. Já falei que não nego a influência do Jongo do Darcy e do Jongo da Serrinha, mas se você prestar atenção, principalmente nos homens, eles não dançam como se dança na Serrinha. Nós temos muito mais uma

⁴⁹ De acordo com SALGADO, KISHIMOTO e TRONCARELLI (In KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:21) o vocábulo *saravá* derivaria do verbo *saravar* e seria análogo a saudar. No Brasil, foi maneira encontrada pelos povos de língua Banto de pronunciar essa palavra, transformando-a num novo verbo. Já *saravá tambu* significa "saudar ritualmente os tambores antes de entrar na roda de Jongo".

⁵⁰ Como visto anteriormente, por *Tradição Inventada*, conceito desenvolvido por HOBBSAWN & RANGER (1997:9), entende-se “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado”.

quebrada de corpo, somos muito mais influenciados pela capoeira. (entrevista, 2014).

A grande maioria do grupo efetivo da Roda do Jongo da Lapa é praticante da capoeira. São mestres, contramestres, graduados na linguagem. São os "guardiões da roda", que fazem a contenção e dão proteção para que a ação aconteça sem grandes problemas. Como nos reitera Marcus Bárbaro, “(...) oitenta e cinco por cento das pessoas que estão ali são capoeiristas, tanto homens quanto mulheres” (entrevista, 2014). Esta vivência tão aproximada com a linguagem da Capoeira pode ser percebida tanto através dos movimentos gingados⁵¹ no dançar dos homens quanto na disponibilidade do corpo para o diálogo, para o jogo. Assim como o Jongo, a Capoeira tem seus fundamentos e tradição, é cultura afro-brasileira e nasceu na senzala. As duas expressões têm muitos pontos em comum: os tambores e a forma de serem tocados, a forma circular da roda, o bater das palmas, a forma do canto responsorial, a figura do mestre que aproveita o espaço da performance para atuar mostrando o que e como deve ser feito. São culturas que dialogam e se aproximam, porém possuem texturas bastante diferenciadas: o desafio, por exemplo, é lançado na Capoeira através de posturas corporais; no Jongo, pelo canto dos pontos.

Outra inovação do Jongo da Lapa é a regra para a troca dos tocadores que estão em plena performance: esta só poderá acontecer quando o canto for suspenso pela chamada “Machado!” solicitada, e não mais a qualquer momento, como por vezes observado nas rodas tradicionais. Desta forma, no Jongo da Lapa não se tem prejuízo na dinâmica da roda e nem nos diálogos estabelecidos entre aqueles que participam. “Porque as vezes o canto está lá em cima, a dança também e o cara quer trocar, então vai e entra no lugar do outro. Não dá para entrar no lugar do outro. O cara tem que esperar a pessoa tocar o tambor pelo menos uns cinco segundos. Então eu resolvi o seguinte: vai tocar o tambor? Então espera parar”, esclarece Bárbaro (entrevista, 2014).

Mesmo tendo Mestre Darcy enquanto referência primeira, a roda do Jongo da Lapa, retoma alguns fundamentos tradicionais da cultura jogueira, os quais já haviam sido modificados pelo Mestre para uma melhor adaptação do Jongo da Serrinha à estrutura cênica

⁵¹ Ginga, elemento básico fundamental da Capoeira. Normalmente é utilizada para o estudo do jogo do oponente assim como elemento de preparação e/ou transição para o desenvolvimento de golpes específicos. De acordo com Lopes, o verbo gingar significa “bambolear o corpo para a direita e para a esquerda. Provavelmente do quimbundo *junga*, girar de um lado para o outro. Ou do quimbundo *jingala*, bambolear, da mesma raiz de *jinga*, rodear, remexer, remoinhar” (LOPES, 2012:125).

então vivenciada. Um bom exemplo seria justamente a utilização da chamada “Machado!” a cada mudança de ponto. A justificativa vem de Marcus Bárbaro:

Tradicionalmente, em qualquer comunidade jogueira que você vá, para você mudar de um ponto para outro, você pede o machado. Ai o tambor pára, você reinicia o canto, o coro vai e você e os tambores entram. Mas em um formato de palco para apresentação, sempre parar para pegar o machado vai ser um saco para o leigo pagante. Então ele (Mestre Darcy) emendou uma cantiga na outra. Isso para a apresentação; para o palco, para o show é viável. Mas para uma roda não tem por que. Primeiro você fere a questão do fundamento, até porque cada ponto é um ponto. Porque um é diferente do outro. Isso as pessoas não conseguem entender. Você tem que usar de uma maneira diferente, tem que jogar com uma energia diferente, cantar com uma entonação e energia diferente. Um pulsar diferente, um pulsar diferente do tambor (entrevista, 2014).

Como é o ponto que cumpre a função de assentar a pulsação da Roda, ao se mudar o ponto cria-se a possibilidade de interferir nesta energia, alterando-a e potencializando-a para a etapa seguinte da roda. Neste sentido, é fundamental relacionar estes momentos de transição da roda com as mudanças dos pontos ao poder que os povos Bantos atribuem à palavra. LOPES (2011:147) nos expõe a "importância, entre os africanos de origem Banto, da palavra como símbolo criador, como energia que gera e cria dimensões e realidades novas e através da qual se estabelecem pactos e alianças". Assim, compreender os significados e singularidades dos pontos prova ser de fundamental importância por parte daqueles que se dispõem a participar mais profundamente na Roda do Jongo da Lapa. A chamada para esta conscientização dos participantes é feita de forma contundente por Bárbaro: “Como é que pode um negócio emendado e sem pensar? Você canta a alegria e tristeza da mesma maneira?” (entrevista, 2014). Este retorno ao formato tradicional, instituído durante o processo de estruturação e consolidação da Roda, é repercutido pelo que nos apresentam HOBBSAWN & RANGER (1997:13), quando comentam as dinâmicas e recursos que tradições culturais lançaram mão para subsistir ao longo do tempo: “Houve adaptação quando foi necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins”. Desta forma, quem canta os pontos numa Roda do Jongo da Lapa demonstra o profundo respeito para com a memória da manifestação e dos ancestrais, revelado através da forma e das letras dos pontos entoados. Estes podem lembrar tanto as memórias vividas da escravidão e do cativeiro, experienciados pelos negros africanos em território brasileiro, quanto da saudade da África distante. Podem também ser aqueles que alegram e contagiam, contextualizam e criam sentido para o próprio Movimento, ou ainda os pontos que trazem

para a audiência uma (re)ligação com aspectos místicos, ao cantar para as almas dos jongueiros velhos, ancestrais da expressão, e para os santos de devoção. Bárbaro aprofunda esta concepção: "O ponto tem uma função de criar um ambiente harmonioso para o que você quer. O ponto funciona como um mantra" (entrevista, 2014). Neste sentido, os pontos cantados pelo Jongo da Lapa buscam seguir os fundamentos da tradição e são entoados respeitando a sequência do ritual. Numa noite de Jongo da Lapa, é possível escutar toda a diversidade dos tipos de pontos que o Jongo configura: benditos, louvações, demandas, visarias/divertimentos, despedidas. São cantos que trazem sentidos figurados, a síntese de pensamento e o linguajar que mistura o português com palavras Banto⁵², empregados como ferramentas de composição e identidade. Continuam, assim, sendo a base que dá voz e vez àqueles que, de alguma forma e por algum tempo, estiveram ou estejam mantidos na marginalidade.

Quem assume os pontos na Roda pode dirigir seu canto tanto para os tambores, quanto para os dançantes e ainda para a audiência, alternadamente. É comum vermos os cantadores do Jongo da Lapa gesticulando forte, pedindo a marcação compassada da percussão com repetidos acenos dos braços. O lançamento de um novo ponto é sempre pedido junto com a marcação do tambor, com o cantador repetindo seu toque com o som da própria boca, coordenando a ação de mudança de ponto ao comandar "*Caxambu!*" ou "*Candongueiro!*". Quem puxa os pontos na Roda da Lapa desenvolve essa conduta, que também pode ser observada nas comunidades tradicionais. Mais uma vez podemos nos embasar em FRIGÉRIO (2003), quando aponta para a característica basicamente conversacional da performance afro-americana. O cantador pode circular internamente pela roda, brincar dentro dela; só não pode atrapalhar a evolução da dança que está acontecendo no círculo central. Por vezes, o cantador assume simultaneamente a função de dançante; e quando se utiliza do recurso de "correr a roda", deslocando-se dentro dela, sempre propõe uma brincadeira, uma dinâmica diferenciada. Mais um diálogo que se cria, só que agora entre cantador e a audiência presente, provocando uma resposta mais animada à roda, risos ou palmas ainda mais contagiantes. Mas é costume, tanto na Lapa quanto nas comunidades tradicionais, cantar ao lado dos tambores.

⁵² Como exemplo, podemos observar o ponto autoral do Jongo da Lapa *Coisa de Nego Velho*: "Jongo é coisa de nego velho/não tem escravo não tem *sinhô*/ no Jongo eu posso escutar /quem ensinou meu avô /*Candongueiro* repicava no terreiro/e cambinda a saia a rodar/Benedito então improvisava/e tirava pontos pra *Iaiá* /Cipriano tirava o tambu/Ponto cheio de *marafunda* /Pai Miguel ia e desatava/assim era o encontro de *cumbas*". O ponto, na íntegra, vem nos anexos da dissertação.

Se uma pessoa desejar cantar um ponto, deve chegar perto dos tambores e interromper a música com a chamada “Machado!”, aliado ao gesto de erguer o braço e se aproximar do tambor, como que para silenciá-lo. O batuque, o canto e a dança imediatamente cessarão, e a nova sequência da Roda pode então iniciar.

Articulando o Movimento

“São 10 anos de Roda da Lapa e outras rodas extras que tivemos ali. Então são pelo menos 120 rodas naquele lugar. Levando em consideração que as rodas começam às 21:30h e acabam às 03h... São, sei lá, 600 horas de Jongo! É muita coisa!”, constata Marcus Bárbaro (entrevista, 2014). Interessante notar que o Jongo da Lapa oferece, para além das muitas horas de cada execução, as rodas mensais durante todo o ano, no que difere essencialmente das comunidades tradicionais. Estas realizam suas rodas em datas comemorativas específicas, ligadas aos santos católicos ou as representativas da cultura negra no Brasil⁵³. Apesar do comum entre essas comunidades ser a realização das festas de Jongo em momentos especiais⁵⁴, o Jongo da Lapa não enaltece nem cria eventos específicos para datas comemorativas, dando continuidade regular à sua roda mensal, independente do calendário da tradição jongueira. Desta feita, para dar conta deste extenso calendário, foi imprescindível dispor de um repertório sortido e diversificado, com os pontos tradicionais somados aos autorais, a fim de garantir a vitalidade dos encontros. Os pontos autorais cantados são em sua grande maioria compostos pelos membros efetivos do Jongo da Lapa; têm motes baseados no contexto da vivência da Roda⁵⁵ e nas convicções políticas e poéticas dos autores. Esta mesma característica também pode ser observada nos pontos tradicionais. Durante uma mesma noite na Roda do Jongo da Lapa cantam-se pontos de diferentes comunidades: Pinheiral, Piquete, Tamandaré, São José da Serra, Barra do Pirai, Serrinha, entre outros e esta mistura acontece de acordo com o desejo dos cantadores da vez, construindo o encadeamento necessário para a

⁵³ Um exemplo seria o Quilombo São José que tradicionalmente reúne as comunidades jongueiras nos dias 13 de maio e 20 de novembro para comemorar e rememorar a Abolição da Escravatura e o Dia da Consciência Negra. A partir do ano de 2012, foi incorporado ao calendário jongueiro do Estado do Rio de Janeiro o 26 de Julho, celebrando o Dia Estadual do Jongo.

⁵⁴ Como exemplos, poderíamos citar o Jongo de Piquete (Festa de Jongo em junho, em louvor a Santo Antonio), o Jongo de Pinheiral (Festa de Jongo em julho, em louvor a Santana) ou mesmo o Jongo da Serrinha que, segundo pesquisadores, na época que Vovó Maria Joana era viva, por ter nascido no dia de São João (24 de junho), tinha costume de promover uma festa de Jongo nesta data.

⁵⁵ Como exemplos podemos novamente citar o ponto *Galo Cantou*, que afirma em sua primeira estrofe: "*Galo cantou, noite se deu, nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu*" assim como *Uruguaiana pegou fogo*, que em seu refrão nos apresenta a situação: "*Uruguaiana pegou fogo, o que negro comprou, perdeu*". As letras, na íntegra, estão nos anexos da dissertação.

fruição da noite. Porém, apesar da diversidade dos pontos hoje disponíveis para a ampliação do repertório de cantos, é costume no Jongo da Lapa continuar reforçando a maneira concebida de dançar e batucar de forma igual à do Jongo da Serrinha, tal como Mestre Darcy a difundiu enquanto viveu. Renato Mendonça levanta importante questionamento, ao observar as rodas de Jongo que vêm sendo promovidas atualmente na cidade do Rio de Janeiro: “Quando eu vejo rodas, e não necessariamente só a do Jongo da Lapa, a gente vê pontos de diferentes comunidades se misturando em um sotaque só; como se esse sotaque (do Jongo) da Serrinha fosse soberano no cenário jogueiro do Sudeste. Não. Tem outras comunidades com uma voz tão importante quanto” (entrevista, 2014). Mas seria possível ou viável o surgimento destas dinâmicas diferenciadas nas ações da dança e do batuque durante a noite da Lapa? Ou ao se adotar uma certa padronização dos toques e movimentos, no desempenho da performance jogueira, intenciona-se facilitar a integração geral do grupo e favorecer a criação de um sentido de pertencimento, que mobilize realizadores e participantes da roda? Ali na roda da Lapa, por exemplo, observa-se na forma de dançar a primazia do tabiado e dos gestos alargados, buscando a expansão do corpo (que aqui poderia ser entendida como atendimento aos paradigmas de ocupação do espaço cênico, que necessita de gestuais expandidos para melhor fruição da plateia), assim como a presença dos três tambores. São estas as estruturas que caracterizam o Jongo da Serrinha, e que são agora referendadas e difundidas pela roda da Lapa. Neste entender, acabam por inaugurar novas composições performáticas ao se colocar em diálogo, no instante da ação, a diversidade de pontos cantados das comunidades jogueiras tradicionais junto da manutenção das maneiras de dançar e batucar vindas de uma única fonte.

É também relevante registrar que, mesmo sendo o Jongo da Lapa um evento de longa duração e frequência, são observados em seu acontecimento momentos de disputa pelo espaço no centro da roda: quem dança mais tempo, quem dança com quem, quem dança que ponto, quem se destaca ao expor seu desempenho individual na dança. Por ser a linguagem através da qual a grande maioria das pessoas se integra à expressão, a ação de dançar também atende ao desejo de ver e ser visto, de estar e permanecer junto. Por mais que a dança da Roda aconteça num *continuum* (o dançante deve dar continuidade à escrita coreográfica que está em curso, depois do seu *corte* da roda) e que sua dinâmica não estimule o individual, em detrimento do coletivo, o espaço do centro da roda é tido como o ambiente ideal para a manifestação das capacidades de desempenho do indivíduo. Ali ele pode improvisar e apresentar suas contribuições pessoais para a ampliação e renovação da linguagem jogueira,

por mais efêmera e transitória que esta ação venha a acontecer.

Da mesma maneira, provocações também podem ser observadas em alguns momentos do canto dos pontos. “A demanda é a alma do Jongo, rapaz! Jongo é palavra dançada, Jongo é cutucar o outro. De uma maneira alegre ou pesada. Faz parte do cotidiano do Jongo, faz parte da essência do Jongo”, afirma Marcus Bárbaro (entrevista, 2014). A Roda do Jongo da Lapa favorece as possibilidades do aparecimento de “pontos de demandas”, por estar aberta às interferências e solicitações que a expressão espontaneamente estimula. Não apresenta um repertório de cânticos pré-fixados, assim como não tem um horário determinado para seu término. Os pontos de demanda entram na cena em total consonância com os temas da vida cotidiana daqueles que ali estão: o que se apresenta no ‘aqui e agora’ da ação faz parte do repertório de composição e improvisação que cada participante traz embutido. Esses temas podem articular questões de disputa entre o homem e a mulher, entre o antigo e o novato, entre o residente e aquele que faz uma visita, entre o esperto e o ingênuo. A arte de versar, de mostrar habilidade no jogo das palavras, na precisão de responder às provocações e adivinhas que são lançadas no momento da performance é o grande quesito enaltecido pelos jongueiros tradicionais como nos apresenta SLENES *apud* LARA e PACHECO (2007:109), indicando que a expressão do Jongo pode ser entendida como: “Bala na boca, palavra lançada”! Se um jongueiro supera o outro no momento em que está sendo desafiado na roda, sua sabedoria e astúcia poderá ser atestada por toda a comunidade, crescendo seu prestígio e autoestima a partir de um desfecho favorável naquela demanda.

Se a Roda do Jongo da Lapa favorece as possibilidades do aparecimento de pontos de demandas por estar aberta às solicitações que o acontecimento realça, da mesma forma amplia o espaço de socialização e dá visibilidade ao Jongo. A Roda mobiliza segmentos expressivos de adeptos e frequentadores casuais. Durante sua realização, muitas máquinas fotográficas e filmadoras são vistas, registrando o evento, com a provável difusão das imagens colhidas através das redes sociais. Esta característica da contemporaneidade é ratificada por Elis Loureiro, frequentadora da Roda, ao salientar como a informação para se chegar até à manifestação na Lapa vem sendo propagada “por amigos que frequentam, ficam sabendo pelo boca a boca e pelas trocas nas redes sociais” (comunicação pessoal, 2014). Por estar num espaço central e público, a cada performance da Roda na Lapa pode crescer o número de curiosos e visitantes, aumentando em igual proporção a responsabilidade dos que a lideram. A localização central e a vida cultural fervilhante do bairro da Lapa favorecem esta

possibilidade. Os Arcos da Lapa poderiam ser também ser vistos como palco, conforme define Renato Mendonça:

Entendo também rua enquanto palco, não entendo rua diferente disso não. Eu sei do discurso que a rua seria o lugar que o palco não é, mas nesse sentido a Lapa é um excelente palco. (...) Aí eu acho que é um excelente cenário, pra você fazer uma divulgação do movimento, excelente para você angariar adeptos. Então entendendo rua e o palco como espaços para performances, eu gosto de estar nesses lugares, perceber como o corpo se comporta nesses diferentes lugares e como se dá esses diálogos. Não fazendo juízo de valor na questão do pertencimento, para mim são experiências jongueiras ancestrais de uma forma ou de outra; são legítimas (entrevista, 2014).

Encerrando o ritual

A Roda, com o avanço da madrugada, começa a dar sinais de esvaziamento. É o ônus de uma ação cultural que acontece em uma noite “comum” (de dia útil), e não em um final de semana ou feriado: porém é importante terminar a ação daquela noite com o vigor do coletivo ainda presente. De acordo com Tais Agbara, atual líder feminina da Roda do Jongô da Lapa, a partir do momento em que uma roda de Jongô é aberta, ela precisa ser fechada (comunicação pessoal, 2014). O que foi observado em campo junto as comunidades tradicionais, foram rodas sendo finalizadas com a *gira*, momento em que todos os presentes formam um círculo único e caminham de maneira balanceada, entoando os pontos de despedida⁵⁶ e passando mais uma vez pelos tambores, num gesto que pode ser interpretado como de agradecimento ao instrumento ancestral pelo acontecimento que se encerra. Atenta-se ao fato de que, apesar de entoar os pontos de despedida, mantendo o ritual das comunidades tradicionais, o Jongô da Lapa apresenta este elemento final com alguma frequência porém não de maneira única. Por vezes, e apesar dos apelos de alguns para que aqueles instantes se eternizem, terminam de forma descontraída apenas desmanchando o espaço da Roda, com todos dançando ao mesmo tempo, reconfigurando o espaço com duplas soltas e separadas entre si. Tais Agbara ainda nos informa que esta maneira de se terminar a ação acaba por facilitar a participação de todos junto a manifestação, deixando registrado no mover dos seus corpos as vibrações vividas naquela noite e que este, possivelmente, também seria um legado de Mestre Darcy. Mais uma vez, a sensação de se festejar coletivamente se instala nos Arcos. Em seguida, guardam-se os tambores, dando os sinais de que, naquela noite, a Roda do Jongô da Lapa está encerrada.

⁵⁶ Os pontos de despedida apresentam a tradição de agradecer pela noite vivenciada, pela possibilidade de se realizar o Jongô. Notadamente, estes pontos, ao pedir bênçãos para se retirar do espaço ritual, trazem agradecimentos aos santos de devoção, ao local, aos elementos simbólicos e memórias da tradição.

3.3 Jongo da Lapa: pesquisa e difusão

*"Senhor jongueiro velho⁵⁷ agradeço
Por poder ter aprendido e hoje mostrar
A todos nossa cultura
E assim te homenagear
E a Mestre Darcy agradeço
Por poder ter aprendido e hoje mostrar
A todos nossa cultura
E assim te homenagear"*

Este trecho do ponto de abertura *Senhor Jongueiro Velho*⁵⁸ que escolhemos para iniciar a descrição e análise das ações desenvolvidas pelo Jongo da Lapa para além de sua Roda mensal retrata bem o conjunto de normas de conduta e propostas de atuação ali vigentes: os pedidos de licença para abrir o ritual da roda; o agradecimento e a referência a Mestre Darcy; o desejo e a possibilidade de partilhar a cultura jongueira para um público cada vez mais ampliado. A concretização deste último tópico pode ser constatada pelo balanço de atividades da Roda, ao completar 10 anos em 2014: neste período, dezenas de oficinas e palestras foram ministradas, 3 CDs foram gravados, 1 DVD lançado. A estes dados somam-se uma quantidade expressiva de entrevistas concedidas e de fotos tiradas e veiculadas em rede social após cada Roda na Lapa, disseminando conceitos (ancestralidade, respeito, ritual, formas culturais tradicionais e divertimento) e imagens (tambor, círculo único, canto e palma, dança de casal solista, adornos e saia rodada), que difundem a tradição do Jongo como legítima expressão afro-brasileira. Persistir e resistir na Lapa durante todo este tempo estimulou o aparecimento de outros movimentos de cultura popular (que também se estabeleceram no cenário cultural carioca), assim como aprofundou o desejo dos seus protagonistas pela pesquisa da expressão, através de viagens a campo e participação nos festejos tradicionais⁵⁹.

⁵⁷ Na tradição do Jongo, temos continuamente a menção aos *jongueiros velhos*, que pode tanto remeter a ancestrais, antepassados como também às referências vivas da sua própria comunidade. Como bem salienta Luísa Marmello: “O mais velho é sempre o sábio; isso no Jongo e na África é assim até hoje. É o mais velho que toma conta e é o sábio. O mais novo vai até o mais velho pra saber mais e seguir a vida dele”(entrevista, 2014).

⁵⁸ O ponto se encontra na íntegra nos anexos da dissertação.

⁵⁹ Tendo como referência os anos da escrita da presente dissertação, o Jongo da Lapa esteve presente nas festas tradicionais do Quilombo São José, em louvor a São Benedito (Arrozal), Santo Antonio (Piquete), Santana (Pinheiral), em Tamandaré (em comemoração à independência), no 13o. Encontro de Jongueiros. Nestes momentos, teve a possibilidade de reforçar laços e contatos, observando, aprendendo e atuando junto aos mestres (ou *jongueiros velhos*), as “bibliotecas vivas” do conhecimento, entre os quais se destacam: Manuel Seabra e Toninho Canecão, do Quilombo São José; Mestre Edgar, de Arrozal; Fatinha, Gracinha e Memeia, líderes em

3.3.1 Oficinas

“O movimento tornou-se uma "dança" ao som dos tambores e cânticos específicos, que podem ser aprendidos nas oficinas de Jongo que ocorrem em diversos locais do circuito alternativo de cultura" (TRAVASSOS, 2004:59). A colocação acima, feita pela pesquisadora Elisabeth Travassos é bem reveladora do panorama favorável para as trocas culturais que o movimento do Jongo encontrava no início do século 21, na cidade do Rio de Janeiro. Além do círculo familiar e comunitário, o Jongo era ensinado em algumas escolas e universidades, formando uma nova leva de adeptos, praticantes e pesquisadores. Foi o caso do próprio Marcus Bárbaro, que teve seu primeiro contato com o Jongo na escola: "Então em 1992 eu tive acesso ao Jongo através de um trabalho no curso normal. (...) na Escola Carmela Dutra⁶⁰"(entrevista, 2014). Assim aconteceu também com outras pessoas que fizeram ou fazem parte do Movimento Cultural, como Messias Freitas, integrante e atualmente uma das lideranças do Jongo da Lapa: "Em 1999 eu conheci um mestre de Capoeira. (...) Aí no final de uma dinâmica, (...) ele me apresentou o Jongo. (...) Então eu soube que o Marcus Bárbaro ia começar uma oficina na UNIRIO, na Praia Vermelha e acabei indo. Depois soube da Roda da Lapa e comecei a freqüentar, pesquisar, ir a fundo e estudar um pouco mais" (entrevista, 2014). É importante atentar para pontos fundamentais da difusão realizada pelo Jongo da Lapa e por seu líder fundador Marcus Bárbaro: o Movimento não mantém uma forma de ensino-aprendizagem regular. Sua forma de propagação são as rodas mensais (que incluem as paradas explicativas, conforme visto anteriormente) e as ações pontuais, em resposta aos convites feitos para a realização de oficinas e palestras, que tenham o Jongo como um dos temas principais. São eventos que acontecem de forma esporádica, em diversos locais da cidade, e representam o meio mais efetivo de engajar pessoas interessadas em ingressar no Movimento Cultural. Através destas ações, o Jongo da Lapa difunde a expressão, mobiliza e convida novas pessoas para irem até à Lapa, conhecer o ambiente e a prática do Jongo de rua. O próprio espaço de realização da roda, nos Arcos da Lapa, é considerado pelo Movimento como local de aprendizagem da cultura jongueira, já que muita gente veio a conhecer ali o Jongo, aprender seus fundamentos e suas formas de dançar, batucar e cantar, na ação da expressão. Como se averiguou na pesquisa de campo, diversos integrantes do Jongo da Lapa

Pinheiral; Totonho e as irmãs Fátima e Regina de Guaratinguetá, Mestre Gil de Piquete, Laudeni e Eva, de Barra do Piraí, Jefinho do Tamandare e Tia Maria da Serrinha.

⁶⁰ Instituto Estadual de Educação Carmela Dutra, escola de formação de professores, localizada em Madureira, no Rio de Janeiro

são capoeiristas, o que faz com que os encontros e seminários de Capoeira também sejam um dos núcleos impulsionadores da difusão do Jongo.

Entretanto, é válido atentar para a tensão observada por Elizabeth Travassos (2004) com relação ao desenvolvimento deste processo de conhecimento e difusão do Jongo, também apontada no relato de Marcus Bárbaro:

Parte da comunidade jongueira estava no recalque porque começou a aparecer um monte de gente dando aula de Jongo por aí. Porque queriam fazer parte disso por fazerem parte da tradição do Jongo. E isso foi uma das coisas que aconteceram que começaram a me chatear. (...) Mas a gente tem que entender a realidade do Rio de Janeiro. Aqui tem muito essa questão do grupo de dança, da aula de dança, das companhias de dança. Então caminhamos sob esse viés (entrevista, 2014).

Numa cidade cosmopolita como o Rio, com o Jongo já reconhecido enquanto patrimônio imaterial do Brasil, com um fluxo intenso de novos mediadores e pesquisadores desta forma de expressão, como salvaguardar os ensinamentos legítimos da cultura jongueira? Seria estratégico ampliar o número de porta-vozes credenciados da expressão, mobilizando um público cada vez maior para o reconhecimento e a prática do Jongo? Como as comunidades tradicionais estariam percebendo esta explosão de oficinas e palestras oferecidas no Rio de Janeiro? O depoimento de Maria de Fátima (Fatinha), líder do Jongo de Pinheiral, é elucidativo: “O Jongo não é só dançar, não é só bater tambor... Jongo tem preceitos. Uma dança mística, uma dança forte politicamente”⁶¹. Neste sentido, torna-se indispensável, ao longo desse processo de expansão do Jongo, criar e manter um diálogo estreito e permanente entre os novos adeptos da expressão e os mestres e mestras, líderes e portadores da tradição jongueira, para que as singularidades e fundamentos centenários sejam também igualmente conhecidos e perpetuados com o merecido respeito, integridade e dignidade. Assim recomenda Messias Freitas, ao nos indicar como os procedimentos de difusão devem sendo operados : “(...) tem que buscar e respeitar. Seguir os fundamentos e ter ética. (...) Considerar os mestres de fato, as comunidades que estão aí há muito tempo, os grupos que já existem há muito tempo” (entrevista, 2014). Em paralelo, Eleonora Gabriel aponta o outro lado da moeda: “(...) nada é pior do que aquela manifestação não aparecer para nada e para ninguém, nem para própria comunidade (...)” (entrevista, 2014). Assim, acredita-se que este novo panorama de oficinas oferecidas na cidade (entre as quais as ministradas pelo Jongo da Lapa)

⁶¹ informação extraída do dvd "Jongo de Rua: nosso terreiro é a Lapa" (2014)

repercutiu positivamente para a expansão do conhecimento e reconhecimento da expressão, contribuindo para difundir em maior escala esta expressão ímpar da cultura popular afro-brasileira. Da mesma forma, podemos aceitar que a realização de oficinas de Jongo veio auxiliar decisivamente na ampliação de espaços para o estabelecimento de novas redes e troca de informações, fortalecendo assim identidades e tradições que por muito tempo ficaram escondidas, preteridas ou mesmo impedidas de se revelar e consagrar⁶².

3.3.2 Apoio às rodas e eventos parceiros

Uma outra linha de difusão desenvolvida pelo Jongo da Lapa tem sido o apoio constante dado por seus integrantes às outras rodas, instituições e eventos que incorporam o estudo ou a prática do Jongo. A concretização e o estabelecimento do Jongo da Lapa ao longo dos anos acabou por estimular o surgimento de novas rodas e atores ligados à cultura jogueira. Deste modo, provocou o florescimento de uma profusão de encontros culturais, que seguiram as mesmas diretrizes daquelas já observadas: rodas públicas, abertas e gratuitas; realizadas em locais de fácil acesso e geralmente bem equipados de quiosques e bares; que podem colocar o Jongo em interação com uma ou várias expressões da cultura popular brasileira (como a Capoeira, o Samba de Roda do Recôncavo baiano, o Coco nordestino, a Ciranda pernambucana ou o Cacuriá maranhense); orquestradas por um grupo, coletivo ou movimento que, além de arregimentar seu próprio elenco, também mobiliza um expressivo número de pessoas interessadas, através de trocas e contatos via redes sociais. Com a emergência destes novos espaços e o fortalecimento das ações de difusão, tornou-se possível praticar, ver e viver o Jongo durante vários momentos em um único mês, na cidade do Rio de Janeiro⁶³. Eleonora Gabriel, coordenadora da Companhia Folclórica do Rio (que também

⁶² Durante nosso trabalho de campo, o Jongo da Lapa ministrou algumas oficinas. Merece destaque as dadas dentro do circuito SESC e a vivência na disciplina "Danças e Ritmos tradicionais brasileiros" na graduação em Artes Cênicas e Música, na UNIRIO. Ambas ocorreram no ano de 2014.

⁶³ Trazendo como base os anos de desenvolvimento do presente estudo temos Rodas de Jongo inseridas no calendário cultural alternativo do município do Rio com a seguinte frequência: *1º sábado* (Roda de Jongo e Coco - Articulador: Dandalua Danças Populares na Rua do Lavradio, Centro), *1º domingo* (Roda de Jongo, Coco, Capoeira, Samba e Ciranda - Articulador Grupo Sopro de Gaia, na Praça do Barro Vermelho, Jacarepagua), *2ª quarta-feira* (Roda de Jongo e Coco - Articulador: Grupo Quilombismo, Praça do Maracanã, Maracanã), *2º sábado* (Roda de Jongo, Capoeira e Samba - Articulador Grupo Reconca-Rio no Arco do Teles, Praça XV, Centro), *3ª quinta-feira* (Roda de Jongo, Coco, Samba e Ciranda - Articulador: Companhia de Aruanda, embaixo do Viaduto Negrão de Lima, Madureira), *3º domingo* (Roda de Jongo - Articulador: Grupo Tambor de Cumba na Praça da Harmonia, Gamboa), *última sexta-feira* (Roda de Jongo, Coco, Samba, Cacuriá e Ciranda - Articulador: Companhia Folclórica do Rio/ UFRJ na Cidade Universitária, Ilha do Fundão), *Último domingo* (Roda de Jongo e Capoeira - Articulador: Grupo Afrolaje na Praça Agripino Grieco, Méier).

mantém uma Roda Cultural dentro do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro) e mestra de muitos novos atores que aderiram aos estudos sobre cultura popular nos chama a atenção para a importância deste fato: "(...) porque muitas vezes as pessoas não têm a possibilidade de encontrar e ver um Jongo. Por isso o grande valor do papel das rodas: levar e divulgar isso de uma forma mais abrangente" (entrevista, 2014). Em seu depoimento, Alessandra Mamede, também ressalta o valor estratégico deste trabalho de difusão:

Acho que a gente pode afirmar que noventa por cento das pessoas que criaram grupos ou fazem Jongo de uma forma ou de outra saíram dali (da Roda do Jongo da Lapa). Participaram de pelo menos um ou dois anos, frequentaram a Roda e conheceram o Jongo ali. Existe hoje, um movimento de Jongo que é feito na cidade, no asfalto, que é muito forte. (...) Então você tem um grande grupo de pessoas no Rio que não produz, mas reproduz esse Jongo na cidade (entrevista, 2014).

Tendo tomado a iniciativa de empreender estas ações sistemáticas de disseminação da prática jogueira, o Jongo da Lapa ficou reconhecido como o responsável pela explosão de grupos que desde então vêm levando o Jongo e outras manifestações culturais populares para praças e espaços públicos da cidade. Desta posição de liderança, decorre naturalmente a clara impressão de sua marca nas práticas jogueiras que ajudou a criar nas instituições parceiras: a passagem e saudação aos tambores toda vez que uma pessoa deseje entrar na roda; a célula rítmica criada por Mestre Darcy, que indica o encerrar dos toques dos tambores ao ser pedido "Machado!" para a troca do ponto; o incentivo constante do líder da Roda à audiência, buscando sua participação ativa; ou ainda a aproximação com a linguagem da Capoeira, através da forma gingada de se dançar. Neste sentido, é preciso entender que as inovações propostas aos grupos recém-chegados ao ambiente jogueiro foram elaboradas por uma instituição específica (o Movimento Cultural do Jongo da Lapa), em resposta a questões e impasses com que ela mesma se defrontava. Eleonora Gabriel pontua que, neste processo ativo de formação e consolidação das novas rodas, seus agentes devem compreender que estão tratando de um patrimônio de estimado valor para aquelas comunidades, que se encontra vivo e em constante dinamicidade, admitindo transformações e adaptações. Ainda de acordo com Eleonora Gabriel, ao se expandir para novos espaços e criar novos protagonistas para a cultura jogueira, estes devem

(...) estar sempre revisando seu conhecimento, o que está se divulgando na roda, para não virar realmente uma outra coisa. Porque as pessoas que estão

fazendo, nasceram fazendo aquilo, criaram aquilo, tem todo direito de fazer o que eles quiserem e renovar da maneira que acharem melhor. Direito todo mundo tem, mas a gente que recebe essa pesquisa no nosso corpo e na nossa vida e vai divulgar pras pessoas, temos que ter cuidado para pelo menos dar referência. Dar referência de onde vem aquilo (da prática jogueira) e permitir as suas recriações (entrevista, 2014).

Ao estimular o surgimento de novos coletivos, o Movimento não descuida do necessário acompanhamento à implementação da prática jogueira, comparecendo frequentemente a várias destas outras rodas, assim como aos eventos afins⁶⁴ (esportivos, socioeducativos e culturais) que integram o Jongo. Esse suporte e parceria tem se mostrado de fundamental importância para assegurar a presença dos fundamentos da cultura jogueira nas rodas. O exemplo a seguir é elucidativo: um dos pré-requisitos para que a dança se realize de acordo com a tradição é dela ser realizada por um casal no centro da roda. Entretanto, constata-se que na maioria das rodas citadas o quantitativo feminino é maior que o masculino. Tendo poucos homens envolvidos, recomenda-se que os homens presentes fiquem um pouco mais disponíveis para poder dançar, dando condições para que a dinâmica do corte e revezamento dos casais aconteça, sem prejudicar o ritmo da manifestação nem a capacidade física do dançante. Assim, ao buscar a promoção da roda de acordo com os fundamentos propostos pela tradição (e referendadas pelo Movimento), as instituições parceiras criaram assim uma rede de auxílio mútuo, aonde os homens dos diferentes grupos e coletivos são "convocados" para estarem presentes nos eventos, dando suporte a dinâmica da troca realizada entre dançantes durante a performance. Outro fator a ser considerado é que, se tradicionalmente os tambores são tocados por homens e o cantar dos pontos também é tido como uma atividade masculina, as novas configurações do Jongo realizadas na contemporaneidade devem admitir inovações: assim, criou-se a alternativa de capacitar as mulheres para a realização destas duas funções. Luiza Marmello nos conta ter tido seu caminho aberto para também se tornar percussionista dos tambores do Jongo, incentivada por Mestre Darcy. "Eu fui a primeira mulher autorizada a tocar pelo Mestre Darcy. Então eu abri caminho para meninas de outras comunidades que hoje estão arrasando" (entrevista, 2014). Esta seria uma estratégia de continuidade vislumbrada pelo Mestre? Luiza, que na época, frequentava a Escola de Música Villa-Lobos, foi tomada pela energia do Jongo ao ver Mestre

⁶⁴ Nos anos de desenvolvimento da pesquisa, o Jongo da Lapa participou de alguns eventos culturais na cidade do Rio, dentre os quais merecem destaque o *Encontro Raízes* e o *Encontro de Capoeira e Cultura Popular do Vidigal*. Em ambos, além do Jongo, promoveram-se as expressões da Capoeira, do Coco, do Tambor de Crioula e do Samba de Roda.

Darcy tocar numa demonstração em sua escola. Esta inovação, já referendada pelo Mestre, vem transformar a tradição sem romper com seus fundamentos. E o que enfim presenciamos hoje, tanto na Roda do Jongo da Lapa quanto nos demais espaços parceiros, são as mulheres se empoderando e ocupando espaços que tradicionalmente seriam dos homens: tocando tambores, compondo e cantando os pontos de Jongo, seguindo os rituais tradicionais sem prejudicar ou comprometer a potência da expressão⁶⁵.

3.3.3 Indumentária

Um dado nos chamou bastante a atenção, durante nossas participações na Roda da Lapa: a utilização constante de camisetas (“T-shirts”) do Movimento Cultural pelos seus integrantes. Como na Roda não se observa nenhum material físico de divulgação ou sinalização (cartazes ou filipetas, por exemplo), as camisetas servem como uma evidente forma de apresentação do que se trata a expressão, num local de fluxo intenso de pessoas. As camisetas, que foram ganhando cores diferenciadas ao longo do tempo⁶⁶, trazem estampadas as imagens-referência do Movimento, reforçando sua composição identitária: o nome do grupo junto ao tambor do Jongo (elemento simbólico que representa ancestralidade e evoca memórias de todo legado da cultura jongoeira tradicional)⁶⁷, tendo no fundo os Arcos da Lapa (local que representa a “casa”, o “terreiro” do Movimento, como nomeado por Marcus Bárbaro). É plausível inferir que estas imagens-referências funcionam como uma espécie de síntese da proposta do Jongo da Lapa, definindo e localizando o trabalho que desenvolve. E aqui vale recorrer à análise precisa de DIAS (In: IPHAN, 2007), quando discorre sobre as formas artísticas africanas encontradas também no universo jongoeiro: “(...) elas não têm nada a mais, elas são o que devem ser, são sintéticas. A linguagem vem de uma forma de se expressar através do provérbio, que é muito africano, e por imagens, que são sínteses filosóficas de situações vividas”⁶⁸. A cada ano uma nova fornada de camisetas é produzida,

⁶⁵ Importante citar que o Jongo da Lapa, ao valorizar e compreender a força e militância do matriarcado para o universo afro-brasileiro (e, no caso específico, para o universo jongoeiro), lança seu terceiro e último CD no ano de 2014, intitulado *Pontos de Sinhá*, que traz somente mulheres cantando.

⁶⁶ Na pesquisa de campo, pudemos observar a ocorrência de camisetas pretas, brancas, azuis, amarelas, rosas e vermelhas. Nas imagens inseridas nos anexos da dissertação seguem alguns exemplos.

⁶⁷ Para GANDRA (1985), os tambores de Jongo são instrumentos que identificam a música africana, envolvendo costumes, práticas e poderes.

⁶⁸ Informação extraída do vídeo “Jongo do Sudeste” (2005) elaborado para complementar o Dossiê que fundamentou o registro do Jongo como Patrimônio Cultural do Brasil.

agregando novas colorações e padronagens ao reforço das imagens-referência. Interessante notar que as camisas trazem estampadas nas costas frases que refletem o pensamento poético e político do Jongo da Lapa. Três delas merecem destaque: a primeira, "*Quem nunca viu venha ver, caldeirão sem fundo ferver*", do sambista Almir Guineto, aplicada ao espaço da Roda na Lapa; a segunda, "*Galo cantou noite de seu, nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu*", dimensionando a inovação que então ressurgia com força no Rio; e a terceira, "*Jongo se faz na roda. Dança de pé no chão. Tempo é coisa de velho. Deixa com tempo então*", que denota os fundamentos tradicionais formadores da cultura jogueira. Importante frisar também que as camisas são produzidas através do financiamento colaborativo, com cada integrante contribuindo para a sua feitura, e são usadas exclusivamente em dias de Roda ou eventos de que o Movimento participa - não estando à venda para o público

Na indumentária daqueles que frequentam a Roda, observou-se a predominância de uma estética afro-afirmativa: camisas que destacam personalidades da cultura negra global (como Nelson Mandela, considerado o mais importante líder da África Negra, e Bob Marley, cantor ícone do reggae jamaicano), batas africanas, camisas que trazem silhuetas negras, colares e brincos com o contorno do continente africano. Todos estes elementos se harmonizam com os turbantes e faixas adornando as cabeças, cabelos *black power* e rastafáris, saias de coloridos variados para as mulheres. Os sapatos costumam ser confortáveis: é raro vermos pessoas descalças na Roda da Lapa, apesar da tradição pedir os pés na terra⁶⁹.

A cada Roda que passa e a cada nova roda que se visita, imagens vão sendo difundidas e revividas, novas indumentárias são criadas, novas combinações são feitas para “ver e ser visto”. Evidenciam, em nosso entendimento, a presença expandida das formas artísticas e da estética negra na contemporaneidade - e na difusão do Jongo, mais especificamente. Para referendar esse entendimento, recorreremos à colocação de LOPES (2011:154), ao tratar da arte Banto: "Entre os Bantos – como ressalta Theophile Obenga (1984:83) – também tudo é arte: arte de falar, de cantar, de cozinhar bem; arte de cumprir bem os rituais, as cerimônias, as festas; arte de tocar bem o tambor, de esculpir bem as imagens dos ancestrais; arte de saber se pentear, maquilar, vestir, andar, rir etc". São formas de celebração que vêm se afirmando e ganhando cada vez mais adeptos, seguidores e simpatizantes, num circuito onde estética, canto, toques e movimentos se contaminam numa circularidade sem fim. Como bem sustenta

⁶⁹ Como nos anuncia o trecho do ponto "*Pé na Terra*", inserido no segundo CD do Jongo da Lapa: "O Jongo é de pé na terra/herança dos ancestrais, não é uma dança de guerra/é uma dança de paz". O ponto, na íntegra, encontra-se nos anexos da dissertação.

Marcus Bárbaro, "(acho que) o Movimento de Jongo lá na Lapa vem contribuindo para que as pessoas possam enxergar, para que elas possam se enxergar. Se enxergar brasileiro, afro, afro descendente (...). Acho que essa vivência do Jongo na rua, para qualquer um, vem ajudando nessa questão de identidade étnica"(entrevista, 2014).

3.3.4 Visitas às comunidades tradicionais

Uma outra atividade do Movimento, em suas ações de difusão do Jongo, é a de visitas regulares às comunidades tradicionais em suas festas, bem como nos eventos relacionados à cultura jongueira⁷⁰. Através destes contatos, busca-se manter vivo e ativo o relacionamento com os portadores da tradição, aprendendo ainda mais sobre a prática do Jongo. Marcus Bárbaro nos certifica que “existem sutilezas e características próprias de cada localidade, sendo que o que une as comunidades numa grande família são os fundamentos; são eles que fazem a diferença...” (comunicação pessoal, 2014).

A consciência da existência de uma rede ampliada de comunidades jongueiras, abrangendo todo o Sudeste brasileiro, propõe para os integrantes do Movimento o desafio que lhes é proposto desde sua criação: como reconhecer a "diversidade dentro da unidade" e, ao mesmo tempo, dimensionar “a unidade dentro da diversidade”, isto é, como lidar com a alteridade das identidades jongueiras tradicionais, incorporando suas singularidades sem perder de vista a essencialidade da expressão. É em busca de respostas a esse desafio que as pessoas do Jongo da Lapa procuram vivenciar continuamente o espaço tradicional, “para observá-los de perto e em seu próprio contexto, pois se existem é porque possuem um significado para aqueles que os praticam”, como recomenda MAGNANI (2009:47). Desta forma, ao participar destes encontros e celebrações festivas tradicionais, o Jongo da Lapa encontra o espaço e tempo ideais para trocar, fortalecer e reconfigurar seus processos de construção identitária, fundamentando sua pesquisa e ampliando seu repertório oral, gestual, corporal e musical. O testemunho de Marcus Bárbaro é revelador: “Eu gosto do terreiro, de chegar e fazer roda, de entrar na comunidade e passar a noite toda com as pessoas lá tocando tambor, bebendo cachaça, ouvindo e contando história”. Estes dados colhidos nas visitas podem ser em seguida adaptados às ações sistemáticas e pontuais do próprio Jongo da Lapa

⁷⁰ Durante a pesquisa foram realizadas várias viagens para o encontro com as comunidades tradicionais pelo Jongo da Lapa, dentre as quais podemos destacar: Quilombo São José, Pinheiral, Piquete, Campinas, Guaratinguetá, São José dos Campos e Arrozal.

(Rodas e Oficinas). Nesta busca pela fundamentação e construção continuada da identidade do Movimento Cultural, Messias Freitas é taxativo:

(...) porque tem gente que fala que as pessoas querem tomar conta da cultura, mas acho que o Jongo é de todo mundo, não tem dono. Assim como as outras manifestações. Agora, tem aquela questão do respeito. De saber fazer a coisa, de pesquisar de fato, de saber quem é o mestre, de valorizar o mestre, eu prezo muito por isso. De saber onde estou de criar a ética⁷¹ (entrevista, 2014).

Mestre Gil, liderança da comunidade de Piquete, endossa este ponto de vista:“(o Jongo) não é uma coisa que é só nossa, só existe aqui (...) Não é uma coisa que é só para a gente, é para todos”⁷².

Nas viagens de visita, estreitam-se laços de afinidade e os convites para novos encontros são reforçados. Confirma-se claramente o desejo dos integrantes do Movimento de se realimentar da tradição, de poder comparar e adaptar procedimentos, intencionando uma melhoria no seu próprio trabalho, elevando a autoestima daquele que pratica. As pessoas das comunidades visitadas compartilham deste sentimento de valorização: “Quando eu entro na roda do outro, quando eu me proponho a dançar aquilo que ele faz, cria-se naquele momento um vínculo que pode virar tanto um simples conhecimento como pode virar amizade”, salienta Aline, jongueira de Guaratinguetá (SP), ao reportar a importância do encontro entre comunidades⁷³. Como pudemos observar na pesquisa de campo, o desejo de que aquele momento de encontros e trocas enriquecedoras se prolongue é evidente: rodas informais acontecem depois do evento principal. O tambor recomeça, o canto ressoa, corpo e alma reacendem.

Em campo, também constatamos uma característica básica de realização que vem sendo adotada pelas comunidades jongueiras tradicionais há algum tempo: o formato de apresentação artística. Recriam, à sua maneira, o que vislumbrava Mestre Darcy, ao levar o Jongo da Serrinha para os palcos da cidade do Rio de Janeiro. Este novo formato vem sendo assumido pelas comunidades jongueiras como estratégia de reconhecimento socio-político-cultural, fazendo com que a roda de Jongo ganhe novos adeptos e garanta espaço para

⁷¹ Este pensamento converge ao que nos anuncia um trecho do ponto "Sarava vovô", gravado no 3o. CD do Jongo da Lapa: "Pra viver o Jongo/tem que respeitar/Pisa no terreiro/pede benção pra passar/Tem que respeitar/tem que se unir/o Jongo é de todos/saravá Mestre Darcy".

⁷² Informação retirada do dvd "Jongo de rua: nosso terreiro é a Lapa" (2014).

⁷³ Declaração extraída do documentário realizado por ocasião do 10o. Encontro de Jongueiros, ocorrido em 2005, na cidade de Santo Antonio de Pádua.

repercutir como instituição, inclusive e especialmente para além da sua própria cidade ou região. Com este objetivo, foram criados novos paradigmas para a ocupação de espaços culturais: um repertório de pontos fechados (o que facilita a manutenção de certos pontos em detrimento de outros); um figurino elaborado, para compor uma imagem coletiva da roda; uma duração pré-estabelecida para a expressão, não permitindo que a performance possa se estender além do esperado pela audiência. São adaptações feitas para que a tradição se acomode neste novo momento vivido, mostrando sua dinamicidade e possibilidade de (re)construção. No entanto, surge de imediato o desafio do atendimento às necessidades de renovação ditadas pela contemporaneidade, sem perda da autenticidade da expressão jongueira. Mantido e reforçado o formato das apresentações artísticas, correm-se alguns riscos significativos. Entre eles, a de que o improviso cantado não possa mais acontecer; e que se reduza substancialmente a atuação dos protagonistas e participantes da roda na criação espontânea dos cantos e danças. Marcus Bárbaro se mostra atento a esses riscos:

Será que o Jongo vai virar só uma dança? E o aspecto religioso e místico, será que vai cair em desuso? E a questão da demanda, que é a essência do Jongo, vai cair também no desuso? Só vamos ter os pontos elaborados antes ou o Jongo-canção, que é característico nosso do Rio? Vai acabar a questão da espontaneidade, como é isso? (...) Será que esse tipo de questionamento existe? (comunicação pessoal, 2014).

São questionamentos para os quais ainda não temos as respostas. O que podemos afirmar no momento é que, se continuarmos com o predomínio do formato das apresentações artísticas, toda a riqueza e complexidade da tradição jongueira, suas memórias e fundamentos poderão vir a ser partilhados apenas parcialmente durante o curto espaço e tempo designados para a performance cênica das comunidades, sejam tradicionais ou contemporâneas.

3.3.5 Produção audiovisual

Durante a realização de nossa pesquisa, estava em processo de elaboração o terceiro CD do Jongo da Lapa “*Pontos de Sinhá*”, mais um fruto da postura empreendedorista assumida pelo Movimento, sem similar em quaisquer das comunidades jongueiras tradicionais. É relevante informar que os três CDs foram produzidos através das formas associativas entre seus integrantes e que sua divulgação e vendas aconteceram tanto nas próprias festas de lançamento promovidas como na Roda mensal e nos encontros entre parceiros culturais (dentro do circuito de Rodas citado anteriormente e nos eventos de

Capoeira e Samba). Ao longo dos seus anos 11 de existência (completados em 2015), o Movimento produziu 3 CDs e um DVD, "*Jongo de rua: nosso terreiro é a Lapa*"⁷⁴, lançado na festa de comemoração dos 10 anos de Roda mensal. São produtos que, além de registrar e difundir o trabalho do Movimento, opera no sentido de fortalecer seu reconhecimento junto às demais comunidades jongueiras, produtores e mediadores culturais⁷⁵; e atua da mesma forma no fortalecimento do prestígio de seus líderes e colaboradores, que são também os compositores dos pontos de Jongo editados nos CDs. Esta particularidade pode ser discriminada no relato de Vanessa Úrsula: "Uma vez um menino estava do meu lado e falou que a música era da pessoa que estava tocando tambor. Então tem gente compondo ali dentro e a identidade de quem compõe vai se misturando com as outras referências de Jongo que a gente tem" (entrevista, 2014). Na composição dos pontos, observa-se que muitas imagens, memórias e fundamentos da tradição jongueira estão sendo rerepresentados e revividos, dimensionando novas concepções e interpretações⁷⁶. Como bem nos indica OSTROWYER (1989:2), "o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar". Outra observação importante a ser feita é que ao divulgar pontos autorais, legitimando e prestigiando as criações de novos compositores, o Movimento monta um panorama diferenciado dos primeiros registros da expressão jongueira, feitos por pesquisadores e não pelos próprios protagonistas, onde a maioria dos pontos aparece sem autoria certa, registrados apenas como "domínio público". Ao realizar o registro de seu repertório de pontos em CDs, o Jongo da Lapa cuida também da construção da sua memória, já que a preserva em suportes documentais que permanecerão além da transitoriedade da performance na rua e eventos específicos.

⁷⁴ O DVD, com duração de 1 hora e 22 minutos, foi exibido a todos os presentes no dia da festa e está disponível na íntegra no Youtube (<http://youtu.be/iiKI1CtQKKw>). Traz o depoimento de vários integrantes, frequentadores, pesquisadores e mestres populares que circularam pelo Jongo da Lapa ao longo destes 10 anos. O DVD não é comercializado e foi produzido com financiamento próprio do Jongo da Lapa.

⁷⁵ Como um dos frutos deste reconhecimento por parte das comunidades jongueiras tradicionais, podemos apontar para o fato que, neste ano de 2015, o Jongo da Lapa foi convidado oficialmente pela liderança do Quilombo São José (Toninho Canecão) para integrar a roda das comunidades na tradicional Festa de 13 de Maio, evento anual aonde vários grupos jongueiros da região do Rio de Janeiro e São Paulo se encontram para celebrar e rememorar a luta dos negros em prol dos seus direitos.

⁷⁶ Como exemplos podemos citar os pontos *Umbigada de Vovô* (Vovó me disse/Vovó falou /que umbigada boa/é umbigada de vovô/Foi velha que me disse/Foi velha que falou que umbigada boa é umbigada de vovô) e *Herança de Jongueiro* (A raiz dessa nação/sofreu humilhação a base do açoite/e hoje o negro é cultuado/lembranças de um passado/que é da cor da noite/Preta velha jongueira/Vem saravá terreiro/no calor dessa fogueira/afina meu candongueiro/eu sigo meu caminho/pela luz do candeeiro/tenho orgulho do meu povo/sou herança de jongueiro).

No repertório dos CDs, ouvem-se algumas releituras de pontos tradicionais das comunidades jongueiras, assim como as composições autorais que se dividem entre aquelas que dão continuidade à renovação da tradição proposta por Mestre Darcy, com a criação do Jongo-canção, e as que apresentam a forma tradicional de pontos curtos, com a estrutura de pergunta e resposta. Nos CDs segue-se o ritual observado nas rodas tradicionais de Jongo e na Roda da Lapa: são pontos de abertura, benditos e pedidos de licença; pontos de visaria e demanda; e pontos de despedida. Interessante observar que em todos os CDs aparecem pontos que se utilizam de palavras da cultura Banto⁷⁷ em sua criação. Dá continuidade, assim, ao que propõe a tradição do Jongo, de termos em seus pontos a linguagem metafórica, a brincadeira, a crítica social, a lembrança do cativo e da escravidão, a afirmação de uma memória sagrada, o enaltecer de sua ancestralidade e de um passado africano.

Também interessante registrar que todos os pontos gravados pelo Jongo da Lapa indicam seu término com a chamada: "Machado!". Sempre que é entoada, os tambores ressoam de forma sincopada, para que o encerramento aconteça de forma cadenciada. Esta forma apresentada pelo Jongo da Lapa dá prosseguimento ao legado de Mestre Darcy, que criou esta célula rítmica de encerramento para os tambores do Jongo da Serrinha em suas rodas e apresentações nos palcos da cidade - e que difere um pouco do "calar dos tambores" observado nas comunidades tradicionais, algumas vezes realizado de forma abrupta. O Mestre, por sinal, tem seu nome e seus ensinamentos citados e referendados em diferentes pontos por todos os 3 CDs do Jongo da Lapa.

JONGO DE TERREIRO Primeiro CD do Jongo da Lapa, produzido em 2008. Neste momento o Movimento ainda tinha o nome de Quatro Esquinas⁷⁸. O CD apresenta 22 pontos gravados, sendo 21 autorais e um "pout-pourri" das canções tradicionais: "*Tava dormindo, Embaúba e Tarata*". O mote para a criação deste CD foi o desejo de retornar aos tempos primevos da tradição, enaltecendo o espaço secular de realização da ação e a força do tambor, incorporando para o Movimento a tradição das comunidades jongueiras e não as inovações propostas por Mestre Darcy (que tinha levado o Jongo para os palcos da cidade e inserido instrumentos de harmonia junto à base rítmica dos tambores). A justificativa vem de Marcus

⁷⁷ Como exemplo podemos citar as que aparecem nos pontos que estão no anexo da dissertação: *Jongo, Angoma, Cumba, Mironga, Mandinga, Marafunda, Saravá, Cavucá, Caxambu, Candongueiro, Samba, Zanzar, Iaiá, Minhoca, Senzala*.

⁷⁸ Importante ressaltar que o Centro de Pesquisa de Cultura Popular Quatro Esquinas traz como imagem-referência a encruzilhada: local mítico para as culturas afro-brasileiras, entendido com espaço de troca de energias e onde são despachados as comidas/ofereidas para os santos.

Bárbaro: “(...) eu gosto de tambor e quero fazer um Jongo de tambor. Aí resolvi fazer um CD com os tambores, que única coisa que tem a mais é o agogô. Então são os três tambores: candongueiro, caxambu, tambu e agogô. Esse é o formato que a gente usa e que fazemos na roda” (entrevista, 2014). A foto da capa mostra a ação do tocar com as mãos os tambores de Jongo, junto ao nome do CD “*Jongo de Terreiro*”. Na contracapa, uma foto editada de Marcus Bárbaro com Mestre Darcy retirada num encontro da dupla em 1999.

JONGO DA LAPA Segundo CD do grupo, produzido em 2010. Dele já consta o nome atual do Movimento. Na foto da capa, a imagem dos três tambores (caxambu, candongueiro e tambu), formando um triângulo, colocados à frente dos Arcos da Lapa. Na contracapa, a imagem de uma Roda do Jongo da Lapa, em plena realização. Na parte interna, mais duas fotos: uma de um casal de integrantes do Movimento dançando, e na outra, o trio de tambores. No CD, temos 16 faixas, sendo 14 de pontos autorais, ao lado de dois pontos tradicionais: “*Pai Divino Espírito Santo*”, do Mestre Cabiúna de Pinheiral, e “*Adeus, povo bom*”, ponto tradicional das comunidades jongueiras. Neste CD, em vários dos pontos, menção destacada e homenagem ao Jongo de Pinheiral, com referência ao “batismo” do Movimento feito pelas suas lideranças Maria de Fátima, Maria das Graças e Maria Amélia (comumente conhecidas como Fatinha, Gracinha e Meméia), em 2009 numa relação que se mantém próspera até os dias de hoje). O CD dá continuidade à linha da produção anterior: como instrumentos, somente tambores e o agogô; a chamada “Machado!” a cada término de ponto, Jongos-canção e pontos curtos com a estrutura de pergunta e resposta.

PONTOS DE SINHÁ⁷⁹ Terceiro CD do grupo, produzido em 2014. Cantado só pelas mulheres do Movimento, ressalta a força do feminino que aparece tanto dentro do próprio Movimento quanto na representatividade das líderes de diversas comunidades jongueiras. Retrata e valoriza o matriarcado, tão presente nos espaços de sociabilidade negra e nas culturas de matriz afro-brasileira. O CD, lançado ano passado no Centro Cultural Cartola numa festa em comemoração aos 10 anos do Movimento, apresenta 17 faixas, todas autorais. Assim como os anteriores, o “*Pontos de Sinhá*” também dá continuidade aos processos característicos observados na escolha dos instrumentos, na estrutura dos pontos e no encerramento de cada cantiga. A foto da capa é o perfil de Tais Agbara (integrante e atual líder feminina do Jongo da Lapa) de turbante na cabeça, valorizando a tradição e a estética

⁷⁹ De acordo com LOPES (2012:233), *Sinhá* seria uma palavra Banto que significa “tratamento empregado por negros escravos em relação às suas senhoras”.

afro. Na contracapa, uma foto que traz oito mãos femininas tocando um único tambor. Mãos daquelas que gravaram o CD, as sinhás do Jongo da Lapa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Adeus povo bom adeus
Adeus que eu já vou embora
Pelas ondas do mar eu vim
Pelas ondas do mar eu vou embora
Machado!⁸⁰*

Para construir um diálogo fundamentado entre tradição, continuidade e inovação, viemos acompanhando nestes últimos anos os encontros e demais desdobramentos das atividades do Movimento Cultural do Jongo da Lapa. Lá e então, quando é chegado o momento de encerrar a Roda, seguem-se os preceitos da tradição e são cantados os pontos de despedida – como o que abre este capítulo. Com eles são entoados os agradecimentos a todos que se mantiveram presentes, contribuindo para que o cantar-dançar-batucar pudesse pulsar durante todo o encontro; ao local que os recebeu; à longevidade e a memória de todos aqueles que lutaram para que aquela celebração chegasse viva, crítica e criativa até os dias de hoje.

Nossas considerações finais seguirão o mesmo ritual. Iniciamos chamando a atenção para a menção feita no ponto acima sobre uma travessia pelo mar: é plausível supor que se trata de uma referência às travessias diaspóricas do Atlântico Negro, trazendo na escrita sintética do ponto o registro de seu espaço primevo, de nascimento, do desejo de retorno às origens. Como bem nos salienta RIBEIRO (1984:61), “o Jongo é a dança do negro. O instante de sua raça. O momento de libertação de sua alma”. Assim, na Roda festeja-se. Festeja-se por ser jogueiro; festeja-se por ser negro; festeja-se para não esquecer o ocorrido no passado (escavidão, cativo); festeja-se para que todos os estigmas do preconceito, intolerância, discriminação, invisibilidade e marginalidade possam ser continuamente reduzidos, até à extinção. “Contrariando as previsões dos folcloristas, as festas negras não desapareceram, e suas formas dinâmicas revestem-se, ainda hoje, de novos conteúdos de resistência política, étnica e comunitária, tal como ocorrera com festas negras de outros tempos”, nos informa VIANA (2010:109-110). A expressão do Jongo realizado no Sudeste integrou-se a este rol de celebrações, e graças a sua força sociopolítica e permanência cultural, foi tombada em 2005, transformando-se em patrimônio cultural imaterial brasileiro. Estreitando diálogos entre o divertimento e o profundo respeito com os fundamentos da expressão, entre ser uma manifestação cultural e um instrumento de luta política, temos na propagação da linguagem

⁸⁰ Ponto de despedida, cantado pelas comunidades jogueiras tradicionais e regravado pelo Jongo da Lapa no seu segundo CD intitulado "Jongo da Lapa", lançado no ano de 2010.

do Jongo, realizada pelo Movimento, a expressão que partilha, através da tríade dançar-cantar-batucar, memórias, identidades e sabedorias singulares. Tendo como ponto de partida a proposta de celebrar e homenagear a memória de seu inspirador, o Mestre Darcy, o Jongo da Lapa intenciona dar continuidade aos festejos há muito inaugurados por seus antecessores, incorporando os aspectos de tradicionalidade e resistência da cultura jogueira, sem perder de vista a abertura de espaço para as reinvenções que são articuladas de acordo com as exigências da contemporaneidade. IKEDA (In: IPHAN, 2007) reforça este entendimento, apontando para a complexidade do patrimônio imaterial afro-brasileiro e de todo o empenho investido pelo povo negro para que suas marcas culturais não fossem silenciadas: “Devemos lembrar, ao mesmo tempo, da resistência política destes, da teimosia em dizer "mesmo que não tenha condições, vou ser alegre, vou rir, vou dançar". Precisamos lembrar que isso é um processo de luta política (...) Precisamos lembrar que essa é uma prática que revela a vida comunitária, é a exteriorização de um saber guardado por centenas de anos, de toda ancestralidade dessas comunidades”.

No presente estudo, averiguou-se que do encontro da cultura Banto com a vivência do cativo nasceu em território brasileiro uma tradição que, em pleno século 21, continua sendo uma potente ferramenta de valorização das comunidades e da cultura negra (nela incluída a jogueira): “Veio da África esse respeito aos mais velhos, esse respeito aos mestres, às tradições, por guardar esses valores, esse jeito de ser...”, esclarece-nos Maria de Fátima (Fatinha), mestra e liderança do Jongo de Pinheiral, ao apresentar os alicerces que fundamentam a expressão. A esta proposição, deve-se acrescentar o entendimento dos aspectos de mistura e hibridação observados nas formas culturais africanas desenvolvidas em território brasileiro. LIGIÉRO (2011:170) observa que “para o africano que aportou no Brasil, não era uma novidade a troca com outras culturas como forma de desenvolvimento e fortalecimento da sua própria cultura”. Com base nestas premissas, a Roda do Jongo da Lapa, realizada na noite da última quinta-feira de cada mês sob a estrutura dos Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, pode ser considerada como um novo espaço de pertencimento afro-brasileiro, no qual a prática engajada conjugada às memórias e histórias de um passado socio-político-cultural jogueiro renovam percepções e incitam transformações. É nosso entendimento que, mesmo sendo realizada em um espaço público que favorece a dispersão e rotatividade de seus integrantes e da audiência, a Roda do Jongo da Lapa se mostra em condições de alinhar-se à proposta de manutenção e atualização de uma roda jogueira tradicional. Ao discorrer sobre as características destes aspectos tradicionais, OLIVEIRA (In:

KISHIMOTO, TRONCARELLI e DIAS, 2012:62) nos afirma que “(...) o mistério dos pontos, o respeito aos mais velhos e ao tambu perduram até hoje”. Assim, a cultura jongueira que emerge e ressoa na Lapa surge destes repertórios que incorporam hábitos seculares do fazer e refazer a Roda, do agir e do sentir somados à apropriação criativa que cada integrante faz dos cantos, batuques e danças tradicionais, renovando sua ação a cada novo encontro sob os Arcos. Como nos assegura LIGIÉRO (2011), “cantar-dançar-batucar não é apenas uma forma, mas uma estratégia de cultivar uma memória, exercendo-a com o corpo em sua plenitude.” Neste sentido, assumimos aqui o entendimento de que a melhor maneira de se preservar um patrimônio cultural imaterial se fundamenta na sua prática continuada, em assegurar condições para que sua sistemática e difusão possam ter lastros de continuidade no tempo. Assumimos também que o melhor arquivo e fonte para manutenção e salvaguarda destas formas de expressão afro-brasileiras continuam sendo os corpos: corpos daqueles que se implicam em dar prosseguimento, que registram, brincam, devotam e elegem a tríade cantar-dançar-batucar como maneira de ser e estar no mundo. Neste entender, mesmo não sendo estruturada institucionalmente, a Roda do Jongo da Lapa vem se mantendo por força da disponibilidade e motivação das próprias pessoas que realizam suas ações: “São 10 anos de Roda da Lapa e outras rodas extras que tivemos ali. Então são pelo menos 120 rodas naquele lugar. Levando em consideração que as rodas começam às 21:30h e acabam às 03h... São, sei lá, 600 horas de Jongo! É muita coisa!”, informou-nos Marcus Bárbaro. Em resumo, o estudo e a análise dos procedimentos e recursos empregados na realização da Roda do Jongo da Lapa, somados aos desdobramentos que sua prática sistemática vem desenvolvendo, reconhecem o valor e papel significativos de sua participação num panorama cultural dinâmico e diversificado (afro-brasileiro, popular e multifacetado), e atestam como suas contribuições vêm ao encontro de uma busca legítima pela vitalidade e renovação da criação artístico-cultural.

Uma primeira consideração a ser feita é a de que temos hoje uma maior diversidade de espaços que se configuram para o estabelecimento e desenvolvimento da linguagem do Jongo. Aos espaços das comunidades jongueiras tradicionais (aqui genericamente chamadas de “terreiro”) vêm se somar o “palco” e a “rua”, cada um gerando dinâmicas que ora se mostram convergentes ora se mostram distintas. A possibilidade de termos em plena Lapa o Jongo sendo praticado de maneira ampla e irrestrita (na forma de “Jongo de rua”) favorece sua difusão e expande os laços de pertencimento entre seus participantes. Não é à toa que hoje floresce uma grande tribo urbana adepta às tradições do Jongo. Quando perguntada sobre o

porquê do Jongo, uma tradição rural, afrodescendente, originada no período do Brasil Colônia, atrair tantas pessoas na cidade do Rio, a professora Eleonora Gabriel expõe uma configuração das mais pertinentes:

Acho que esse prazer corpóreo, da alegria coletiva e da participação, acho que é isso que encanta as pessoas; os jovens. Quando eles têm a oportunidade de ver e de ter essa opção. (...) (...) porque muitas vezes as pessoas não têm a possibilidade de encontrar e ver um Jongo. Por isso a importância das rodas, de levar e divulgar isso de uma forma mais abrangente.

No caso específico da Roda do Jongo da Lapa, observamos que, paralelo a sua própria atuação, ele também se apresenta como núcleo gerador e incentivador para o surgimento de novos núcleos de cultura jongueira na cidade do Rio de Janeiro, assim como pode ser considerado um ativo ponto de encontro entre adeptos e praticantes das diversas manifestações populares brasileiras. A prática performática que ali se realiza pode certamente ser vista como ritual de comunhão e ludicidade, possibilitando aos seus participantes a sensação prazerosa de estar ali integrados à produção e usufruto de um bem cultural valioso e significativo.

“Jongo é raiz. Lá em Guaratinguetá tem uma, em Pinheiral tem outra, no Quilombo tem outra. E essa raiz cresce, cria tronco, solta galhos. Aí ela dá frutos. Aí um cara pega um fruto lá na árvore, sai chupando e joga a semente. Chuparam uma fruta de alguma dessas comunidades tradicionais e jogaram a semente na Lapa e aí vocês nasceram...” Com esta fala de Jefinho, jongueiro de Guaratinguetá, ao comemorar os 10 anos de ação ininterrupta de roda na Lapa, podemos abrir nossa segunda consideração: a estrutura e funcionamento da prática do Jongo da Lapa se enraíza nas formas tradicionais, mas propõe inovações importantes. Criase assim um diálogo fértil entre memórias, tradições e contemporaneidade. São condutas inovadoras, que singularizam a prática performática da Roda da Lapa: sua forma de dançar soma aquela preconizada pelo Jongo da Serrinha à forte presença da linguagem da Capoeira entre seus principais protagonistas; seus pontos articulam tanto as formas tradicionais quanto os Jongo-canção, criação de Mestre Darcy; o toque dos tambores continua trazendo o Mestre e o Jongo da Serrinha como referências principais; a Roda adotou um ritual peculiar, que requer do participante a saudação aos tambores do Jongo a cada nova entrada para se dançar no centro, assim como somente permite a troca dos tocadores após se entoar a chamada "Machado!". Estas inovações e reinterpretções são justificadas por Marcus Bárbaro, que evoca a própria dinâmica em que está inserida a expressão, nos nossos dias: "o Jongo está

diferente do que era... O Jongo é mutante, ele nunca vai ser igual ao que era a 60, 70 anos atrás”.

Mesmo sendo jovem no tempo (quando comparado às comunidades tradicionais), o Movimento Cultural Jongo da Lapa vem se empenhando de forma continuada em ações de difusão, afirmação e valorização da cultura jongueiras: oficinas, apresentações e palestras são ministradas em universidades, instituições formais e informais de ensino e nos espaços que procuram um maior contato e conhecimento sobre as diversas culturas afro-brasileiras. Percebe-se que este campo está cada vez mais aberto à presença das expressões afro-brasileiras em seus planejamentos e cronogramas, trazendo-as como ferramenta contextualizada para o desenvolvimento de discussões que giram em torno de temas afins, tais como: diversidade cultural, culturas e transmissão oral do conhecimento, negritude e políticas públicas. Somando a estas incursões fora do espaço da Lapa, ali observa-se que informes sobre os eventos e festas tradicionais do Jongo são regularmente divulgados pelo Movimento durante a Roda, facilitando o acesso e a circulação de informação entre os integrantes e novos adeptos; e que as novas mídias sociais são acionadas permanentemente, buscando ampliar e consolidar a rede de intercâmbio e apoio mútuo que se constituiu desde o início do século 21, e que interliga tanto os novos grupos cariocas quanto as comunidades tradicionais espalhadas pelo Sudeste.

Importante também considerar que no cenário do Jongo da Lapa o contexto familiar e comunitário primevo da tradição jongueira se esgarça e transforma. Se, de acordo com CANECÃO *apud* CARVALHO (2005:10), o Jongo “é o momento de congregação da família e dos amigos e celebração da memória dos ancestrais”, o que se observa na Roda do Jongo da Lapa são filiações afetivas que passam ao largo dos laços ‘de sangue’. Extrapola-se assim o conceito de família relacionado unicamente aos laços consanguíneos de parentesco, para se aproximar do conceito Banto, onde são levados em conta primordialmente os vínculos de afeto e amizade. Ao longo do tempo, criou-se entre os integrantes do Movimento uma relação simbólica de família onde a troca, a interação e a união em favor da prática do Jongo é vista como o principal fator de convergência. Marcus Bárbaro compara esse estreitamento da convivência com a formação de uma família jongueira:

Porque a gente convive muito um com o outro, o tempo todo. A gente se fala, liga, vai pra casa de um e de outro, senta junto pra tomar cerveja, vai junto fazer não sei o que. Então há uma convivência. Por mais que não sejamos uma comunidade porque não moramos perto, (...) somos uma comunidade porque temos contato permanente.

Casamentos foram celebrados, filhos nasceram, festas, viagens e visitas foram realizadas. Seriam indícios suficientes para afirmar que um núcleo familiar-comunitário foi constituído? Ou essa forte interação entre os participantes do Movimento seria melhor caracterizada como a criação de uma nova tribo urbana⁸¹, conforme conceituada por BAUMAN (1998)? Este pode ser um tópico interessante para a desejável continuação de nosso estudo.

É pertinente ainda salientar que, mesmo tendo seus integrantes vindo dos mais diferentes pontos da cidade, o Movimento se consolidou na Lapa, e com isso foi gradativamente fazendo do lugar um polo de atração e circulação da cultura jongueira, em especial a do Estado do Rio: a Lapa já sediou dois Encontros de Jongueiros (4º e 9º Encontros, em 1999 e 2004, respectivamente) e em 2012 foi o palco da celebração das comunidades jongueiras, comemorando a institucionalização do Dia Estadual do Jongo. Mas vale a ressalva: a Lapa reconhece e acolhe o Jongo de forma especial, ou ele aparece como mais um evento cultural, junto aos outros tantos que acontecem na área? Marcus Bárbaro entende que a escolha e permanência no entorno dos Arcos é sinal evidente da sintonia da Roda do Jongo com os demais movimentos de cultura afro-brasileira, sediadas em casarios próximos: “(Estamos juntos de) movimentos como o da FEBARJ⁸² e do Orunmilá⁸³. Porque (já havia) antes um movimento de cultura negra ali na Lapa, resistente há mais de uma década. (...) A gente cria uma rede, e quando você não está sozinho, fica mais fácil de manter uma ideia. Ainda mais com uma questão identitária e cultural”.

No presente estudo, debruçamo-nos sobre as origens e trajetória de um Movimento Cultural de matriz africana, enfocando seu engajamento na busca pela reafirmação e renovação da tradição do Jongo. Constatamos que as ações de Mestre Darcy, ao gerar o processo de abertura e reconhecimento do Jongo para além do círculo primevo familiar e comunitário, ampliaram significativamente as possibilidades de continuidade e expansão desta forma de expressão. É indiscutível que o Mestre deixou uma importante contribuição para a cultura jongueira, ao propor fundamentos renovados para a tríade dançar-cantar-batucar nas rodas e apresentações do Jongo, distinguindo-a daquela praticada até então em sua comunidade. Esta memória de Mestre Darcy vem sendo continuamente empossada, revivida,

⁸¹ “(...) vivemos em uma era de tribos e tribalismos. É o tribalismo, meticulosamente renascido, que injeta espírito e vitalidade no louvor da comunidade, na consagração do “fazer parte”, na apaixonada busca da tradição”. BAUMAN (1998:101)

⁸² Federação dos Blocos Afro e Afoxés do Rio de Janeiro.

⁸³ Bloco Afro da Cidade do Rio.

recriada e enriquecida a cada última quinta-feira do mês pela Roda do Jongo da Lapa. Como bem nos asseguram TEIXEIRA e VIANNA, (2008:128) "Nas políticas de patrimônio cultural, a preservação do passado é tão importante quanto a preservação do desejo e possibilidade de criação de experiência existencial e coletiva aqui e agora. Salvar o patrimônio imaterial é, no limite, garantir condições de praticar com liberdade (liberdade de criação é direito e, no fundo, o maior patrimônio da humanidade)". Que o enaltecimento da memória jogueira somada à liberdade de criação continuem sendo a energia que move aqueles que se empenham em dar seguimento às ações do Movimento Cultural Jongo da Lapa. E que possamos ainda por muito tempo contemplar o Jongo, patrimônio cultural imaterial brasileiro, sendo lembrado, renovado, disseminado, batucado, cantado e dançado a partir de seus fundamentos e do respeito à sua ancestralidade. Machado!

Rio de Janeiro, agosto de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Santa Catarina: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, W.R. e FRAGA FILHO, W. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ARANTES, A. **O que é cultura popular?** 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos).
- BALOGUN, O., AGUESSY, H.; DIAGNE, P. **Introduction à la culture africaine**. Paris: Editions 70, 1977.
- BARROSO, O. **Teatro como encantamento**. Bois e Reisados de caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- BARTH, F. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BERENSTEIN, P. **Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- BORNHEIM, G. **O conceito de tradição**. In: Tradição-Contradição. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**, São Paulo: Martins Fontes, 1987
- BOYNE, R. **A cultura e o sistema mundial**. In: Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity. Org: Mike Featherstone. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000
- BRANDÃO, C. R. **O que é folclore?** 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos)
- BRITTO, A. **Rio colonial**. In: Rio, guia para uma história urbana. Rio de Janeiro: Fundação Rio, 1982.
- CALABRE, L. **Práticas culturais e processos de patrimonialização: a ação das políticas culturais e o jongo do sudeste como um possível estudo de caso**. Revista Programa Pós-Graduação em Sociologia, UFPE, 2013, pag. 2
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CARVALHO, M. A. **Jongo do Quilombo São José**. Rio de Janeiro: SESC Rio, 2005.
- _____ (coord.). **Jongos do Brasil** (cd e livro). Valença: Associação Brasil Mestiço, 2010.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- COELHO, T. **Guerras culturais: Arte e política nos novecentos tardio**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

COLETIVO DE AUTORES. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: FUNARJ e RIOARTE, 2001.

CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta, 1993.

COSTA, S. **As cores de Ercília: esfera pública, democracia, configurações pós-nacionais**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DAMATTA, R. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.

DOMENICI, E. **A pesquisa das danças populares brasileiras: por uma epistemologia do corpo brincante**. In: apostila do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, 2006.

ELIAS, N. **Os estabelecidos e outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008

FRADE, C. **Folclore**. 2.ed. São Paulo: Global, 1997. (Coleção para entender, v.3).

FRIGERIO, A. **Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica**. In: Revista O percevejo, Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRIO. n.11, vol.12, Rio de Janeiro: 2003

FU-KIAU, B.K.K. **Powerful Trio: Drumming - singing – dancing**. Presented at The International Conference on Dancing between Two Worlds: Kongo-Angola Culture and the Americas. New York: Schomburg Center for Research in Black Culture, 1990.

_____. **Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time**. In: ADJAYE, J.K. (ed). Time in the black experience. Westport and London: Greenwood Press, 1994.

GANDRA, E. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE – Giorgio Gráfica e Editora / UNI-RIO, 1985.

GARAUDY, R. **Dançar a vida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GIDDENS, A. **Mundo em descontrol: o que a globalização está fazendo de nós**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GIFFONI, M. A. **Danças folclóricas brasileiras**. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. Ed. 34, Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GOMES, N.L. **Juventude, práticas culturais e negritude: o desafio de viver múltiplas identidades**, Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006

GUBER, R. **La etnografía: método, campo y reflexividad**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GUPTA, A; FERGUNSON, J. **Mais além da “cultura”: espaço, identidade e política da diferença**. In: Espaço da Diferença. Org.: Antônio A. Arantes. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **As identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWN, E. & RANGER, T (orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio. 2011.

HUET, M. **Danses d’Afrique**. Paris: Chêne, 1978.

IPHAN. **Jongo no Sudeste**. Dossiê IPHAN 5. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

JOVCHELOVITCH, S. **Representações sociais e a esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KATZ, H. **Entre a razão e a carne**. In: Gesto, Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro: RioArte, 2002.

KISHIMOTO, A.; TRONCARELLI, M.C.; DIAS, P. (orgs). **O Jongo do Tamandaré**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LANGER, S. K. **Sentimento e forma. Uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva S.A: 2003.

LARA, S. H.; PACHECO, G. (org.) **Memória do Jongo: as gravações de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LE GOFF, J. **Memória**. In: História e Memória. 5.ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 419-476.

LEPECKI, A. **O corpo colonizado**. In: Gesto, Revista do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro: RioArte, 2003.

LEVI-STRAUSS, C. **Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Levi-Strauss**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LIGIÉRO, Z. **A performance afro-ameríndia**. Texto apresentado no 1º Encontro de Performance e Política das Américas. Rio de Janeiro: 2005.

_____. **Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

- _____. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012. 312p.
- LOUPPE, L. **Corpos híbridos**, trad. Gustavo Ciríaco, in: PEREIRA, R. e SOTER, S. (org.) Lições de dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- LUZ, M.A. **Agadá - Dinâmica da civilização Africano-Brasileira**. [s.l.]. In: SECNEB, 1995. 2.ed. Salvador: EDUFBA/ Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003.
- MAGNANI, J.G.C. **Festa no pedaço**, Cultura popular e lazer na cidade. 3.ed. São Paulo: UNESP, 2003.
- MARTINS, L. **Performances do tempo e da memória: Os congados**. In: Revista O percevejo, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO. n.11, vol.12, Rio de Janeiro, 2003.
- MAUSS, M. **Técnicas do corpo**. In: Journal de Psychologie, v.32, n. 3-4, 1935.
- MEIRA, R.B. **Processo de criação popular e a dança brasileira**. Uberlândia: Circuladança Minas, 2007 (Catálogo de Evento Cultural).
- MUKUNA, K. W. **Uma redefinição do grupo de 'Escravos Bantu'**. In: Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- MUSEU AFRO BRASIL. **As religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Banco Safra, 2010. 104p.
- NORA, P. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Proj. História. São Paulo: n.10, p.7-28, dez, 1993.
- OITICICA, H. **A dança na minha experiência**. 1966.
- OLIVEIRA, E. **Cosmovisão africana no Brasil: Elementos da filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.
- OSTROYWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. 187p.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento e silêncio**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: v.2, n.3, pp.3-15, 1989.
- PONTÃO DE CULTURA DO JONGO/CAXAMBU. **Cartilha: Jongo, patrimônio cultural do Brasil e do Rio de Janeiro**. IPHAN e Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, 2012.
- QUIVY, R. & CAMPENHOUDT, L. **Manual de investigação em ciências sociais**. 5.ed. Lisboa: Gradiva, 2008.
- REGO, W. **O espaço sagrado**. In : O Museu Afro Brasil. São Paulo: Banco Safra, 2010.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, M. L. B. **O jongo**. In: Cadernos de Folclore 34. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- RODRIGUES, J. **Visões nascidas do medo**. In: Revista História Viva. São Paulo: Duetto, 2005.

ROSSINI, T.C.N.; BATALINI, M.G. **Pertencimento: a (re)construção identitária do negro expatriado e escravizado em “Um defeito de cor”**. Comunicação no IV CONALI / Congresso Nacional de Linguagens em Interação Múltiplos Olhares - Universidade Estadual de Maringá/PR, junho de 2013.

SABINO, J.; LODY, R. **Danças de matriz africana**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SALGUEIRO, M.A.A. **Identidade, alteridade e problemas de tradução transcultural na diáspora africana**. In: XII Seminário Nacional Mulher e Literatura - III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus - BA. Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. Ilhéus - BA: EDITUS, 2007.

SANFILIPPO, L. **Interdisciplinando a cultura na escola com o Jongo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

SANSONE, L. **Relações raciais e identidade étnica**. In: Reunião Anual da ANPOCS, XVIII, GT "Relações raciais e identidade étnica". Caxambu. 23-27 de novembro de 1994.

SCHAUN, A. **Ilê-Ayê. a visibilidade da cidadania negra**. Comunicação no XVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande. MS, 2014

SCHECHNER, R. **O que é performance?** In: O Percevejo, Edição Estudos da Performance, Revista de Teatro, Crítica e Estética do Programa de Pós-Graduação em Teatro/ UniRio. Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, A.M. **Um estudo sobre a performance jongueira do Bracuí**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Teatro/ UNIRIO. Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, E.L. **O corpo na Capoeira**. Introdução ao estudo do corpo na capoeira. Campinas, SP: Unicamp, 2008.

SILVA, G.A; GOUVÊA, A.M. **Jongo de Piquete, um novo olhar**. São Paulo, Páginas e Letras Editora e Gráfica, 2011.

SIMMEL, G. **Cultura subjetiva / Subjective culture**. In: LEVINE, D (org.). “On Individuality and Social Forms”. Chicago: The University of Chicago Press, 1971a.d.

SIMONARD, P. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UERJ. Rio de Janeiro, 2005.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TEIXEIRA, J.G.; VIANNA, L.C.R. **Patrimônio imaterial, performance e identidade**. In: Anais do IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 28 a 30 de maio de 2008, Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2008.

THOMPSON, R.F. **Dancing between two worlds: Kongo-Angola culture and the Americas**. New York: The Caribbean Cultural Center, 1991.

_____. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**, Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TRAVASSOS, E. **Contribuição ao inventário do Jongo**. In: Celebrações e saberes da cultura popular, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Fundação Nacional de Artes/FUNARTE, 2004, pags 55-63.

VELHO, G. **A utopia urbana. Um estudo de antropologia social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VIANA, L. **Irmandades, festas e sociabilidade negra no Brasil escravista**. In: Cadernos Penesb, Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira, FEUFF. n.12, Rio de Janeiro/ Niterói, 2010.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Caxambu do Salgueiro. Direção de Denise Mendonça. Instituto de Arte Tear, 2011

Décimo Encontro de jongueiros. Niterói, RJ. Produção LIDE UFF. Disponível em: <https://youtu.be/faxQ5_S-vrI>. Acesso em: 02 jul. 2015.

Feiticeiros da Palavra. O Jongo do Tamandaré. Direção Rubens Xavier. São Paulo. Núcleo de Documentários da TV Cultura/ Associação Cultural Cachuera!, 2001.

Jongos, calangos e folias. Música negra, memória e poesia. Direção de Hebe Mattos e Martha Abreu. Laboratório de História Oral e Imagem. UFF, 2007.

Jongo de rua: nosso terreiro é a Lapa. Produção Movimento Cultural Jongo da Lapa, 2014. Disponível em: <<https://youtu.be/iiKI1CtQKKw>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

No Repique do Tambu, dirigido por Paulo Dias e Rubens Confete. Produção Associação Cachuêra!, São Paulo, 2003

Jongo no Sudeste. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ IPHAN, 2007.

O Jongo na Serrinha, um tributo à Mestre Darcy. Direção Beatriz Paiva. Una Produções, 2005.

Ori. Direção de Raquel Gerber. Angra Filmes, 1988.

Saravá Jongueiro. Direção de Bianca Brandão, Cecilia de Mendonça e Luisa Helena Pitanga. Rio de Janeiro: Independente, 2003.

ANEXOS I -ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1

Entrevista com Marcus Bárbaro

Marcus Bárbaro: MB

Lais Bernardes: LB

LB: Podemos começar...

MB: Sou Marcus Mattos, conhecido como Bárbaro. O nome Bárbaro vem por causa da Capoeira. São vinte anos de Capoeira, então depois de vinte anos a maior parte das pessoas me chamando de Bárbaro, a coisa virou nome. Só a minha mãe que não me chama de Bárbaro, o resto todo da galera me chama assim. Algumas pessoas acham até que é nome de registro mesmo. Mas é Bárbaro por causa do convívio com a Capoeira. Eu tive contato com o Jongo em 1992 através de um LP: o *Suor no Rosto* da Beth Carvalho que tem uma faixa de mais ou menos 7 minutos só de Jongo. O mestre Darcy tocando, vovó Maria Joana falando, então é uma coisa bem bacana. Eu achei muito legal aqueles batuques em um LP da Beth Carvalho lá em 92. Meu pai é curtidor de samba, então eu cresci ouvindo samba. Ainda em 1992 eu conheci, depois de ter ouvido o LP, eu tive acesso ao Jongo por uma outra figura, outro camarada da Serrinha, que não era do Jongo da Serrinha, do grupo, que é o Priminho. Vivente também do Jongo da Serrinha. No Carmela Dutra, eu estudava lá. Então em 92 eu tive acesso ao Jongo através de um trabalho no curso normal. Em um determinado bimestre do ano a gente tinha que montar uma dança folclórica e pessoas de fora eram contratadas para ajudar a montar. E ele foi umas das pessoas contratadas para ajudar. Não a minha própria turma, mas uma outra turma. Mas como eu me apaixonei de cara pela dança folclórica, eu fazia o meu ensaio e matava aula para assistir aos ensaios dos outros. Então ali eu aprendo a questão do tabiado... Uma maneira muito bacana de fazer o Jongo. Então esse é meu primeiro contato com o Jongo. No ano seguinte eu repeti o “fazer as danças”. Não precisava mais fazer, já tinha passado; estava livre daquilo, mas eu quis fazer e participei do festival de novo. E quando eu me formei lá no Carmela Dutra em 1994 eu fui atrás de grupos de dança folclórica. E fui atrás de um cara que tinha sido um dos meus professores lá dentro, que foi o Edvaldo Baiano que dá aula na Veiga de Almeida ali em São Cristovão. Ele é mestre em Capoeira, dá aula de Capoeira, dança Afro... Um professor muito bacana da cultura popular. Através dele fiz parte do seu grupo, que é o grupo Engenho, de danças folclóricas. Depois em 1996 eu

recebi o convite do professor Geraldo Ribeiro para ensaiar turmas no Carmela. Eu continuava a fazer parte do grupo de dança de lá, de dança moderna. Ai ele me perguntou se eu não queria ensaiar as meninas. Aí eu passei a dar aula no Carmela Dutra em 1996. Até 2003 eu dei aula de danças folclóricas no colégio. Tem vários vídeos, varias declarações... Então tenho um bom tempo lá. Nesse meio tempo eu dei aula no Pio XII, aqui em Ramos, no Pio XII de Guadalupe. Um trabalho que continuo fazendo até hoje, começou em 2010...no Ciep, na Vila Militar. Até hoje eu monto festival lá; com dez/onze danças. Eu desenho o figurino, levo o pessoal lá pra tocar, fazemos um ensaio de dois meses... É uma coisa bem legal, um trabalho que gosto muito. Engraçado que eu comecei o contato direto com a dança folclórica através da coisa da apresentação e no entanto, eu hoje quase não me apresento. É um viés que hoje não me seduz. Eu gosto do terreiro, de chegar e fazer roda, de entrar na comunidade e passar a noite toda com as pessoas lá... Tocando tambor, bebendo cachaça, ouvindo e contando historia. Claro que se for pra fazer apresentação, eu vou fazer. Mas não é uma coisa que eu fico procurando. Tanto que a maior parte da minha galera faz parte de outros movimentos. Tem uma galera que é do Tambor de Cumba, uma galera do Vidigal; gente de todos os cantos. Porque ninguém tem que dar fidelidade a minha bandeira, coisa nenhuma! Ai ninguém me enche o saco que eu tenho que fazer alguma coisa! Tenho que fazer nada! Vocês fazem o de vocês e eu faço o meu. É justamente esse movimento lá da Lapa. E quando foi em 2004...Porque quando eu tive contato com o Mestre Darcy, foi em 1999. Ali na Lapa mesmo, no Semente. Que agora é Comuna do Semente, mas antes era só Semente. E na época, as sextas feiras tocava uma salsa lá. Um grupo chamado *Mambo que Sambo*, que tocava ao vivo e eu frequentava aquela salsa. Em dado momento o mestre Darcy entrou na casa. E foi anunciado no microfone – Mestre Darcy do Jongo! Aí ele deu uma palhinha nas congas e no intervalo ele começou a tocar um Jongo. E eu dancei o Jongo. Ai a gente sentou, ficou batendo um papo e ele me convidou pra conhecer e participar de uma filmagem que ele ia fazer na semana seguinte na casa de Ação e Cidadania lá em Santa Tereza. Até acabou, mas na época ainda estava ativa e ele dava aula lá. Aí passei a frequentar e foi lá que eu conheci o Bruninho, a Gabi. Eles eram crianças e alunos do mestre Darcy. Tinha um camarada lá: o Duda, a Dona Su que é esposa do Mestre Darcy. Nessa época o Mestre Darcy não morava mais na Serrinha um tempo. Porque quando ele conheceu a Dona Su ele largou a família na Serrinha pra viver com ela. Então tiveram alguns problemas lá na Serrinha com ele em função disso. Ele largou a mulher e os filhos pra viver de amor, literalmente viver de amor. Então eu conheci ele nessa fase. Uma fase que ainda não existia ONG, não tinha cd nem livro do Jongo

da Serrinha. Tudo ainda estava sendo estruturado pelo Marcos Andre. Porque ele levou o Marcos Andre pra Serrinha e ele com seus contatos e sua capacidade administrativa organizou a questão da ONG. Ai quando foi dezembro de 2001 o Darcy faleceu. Só fiquei sabendo do falecimento já depois do enterro. Não muito tempo depois, teve o lançamento do cd do Jongo da Serrinha, a temporada no Carlos Gomes. Eu continuava dando aula e fundei um grupo com o Linguixa e outros amigos chamado Unilê, grupo de danças afro Unilê. Era bem legal, pesado e bacana. Sempre com percussão ao vivo, nunca trabalhamos com CD, apenas com percussão ao vivo. E a gente resolveu transformar o grupo, que era um grupo de dança afro em um grupo de danças folclóricas. Então a gente encenou pouco. Encenamos o Jongo, que foi o primeiro. No espetáculo tinha Jongo, Coco, Maculelê, Tambor de Crioula. Eu virei rato do Museu do Folclore, né?! Eu passava muito tempo lá, no setor de audiovisual. O acervo ainda era com fita cassete, e não com DVD e ainda tinham conseguido passar os Lp's pra cd's. Então a minha pesquisa foi muito em cima disso. E o contato com vários mestres envolvidos com a questão folclórica e do Jongo. Depois do falecimento do mestre Darcy eu continuei dando aula normalmente e quando foi em 2004 eu conheci o Lucio Enrico. Eu fui fazer um curso no SESC de Madureira no inicio de 2004 e quem era o oficinairo lá era ele. E teve um momento que ficou tocando o Jongo, tocando o Coco, e eu já dançava tudo aquilo, já dava aula, já montava coreografia e ele gostou. Ai ele me convidou pra fazer parte do Boidaqui, que estava começando. Na época ainda era na UFRJ, na Escola de Educação Física mesmo. Os ensaios aconteciam sábado de tarde, aconteciam por volta de 14h às 18h. Saía de lá só de carona, essa hora em um sábado. Foi lá que eu conheci o Renato, a Jaqueline, o Edgard Freitas. Depois ele foi pra São Paulo fazer algumas coisas, depois voltou pro Rio pra fazer o Jongo na Telha. Conheci uma galera, a Viviane...as pessoas que eram da Companhia. Em uma viagem pra Tarituba...Porque naquele ano a Companhia não pode fazer a festa de Santa Cruz, ai indicou o pessoal do Boidaqui pra ir pra lá, ai nos fomos pra lá e foi lá que eu tive mais contato com o Edgard. Até então eu tinha tido pouco contato com ele. Eu estava tocando Jongo no tambor e ele falou que conhecia Jongo, que tinha feito pré vestibular na Serrinha e conhecia de lá. Depois perdemos o contato e eu já estava indo fazer parte do Mariocas... É, eu andei um bocado... E através de uma proposta do Ramon, eu ensinaria Jongo no grupo e aprenderia o que o Mariocas tinha para oferecer: as danças maranhenses. Eu já ficava bastante tambor na época e ai aconteceu essa troca. E em uma dessas idas ao Mariocas, eu encontrei o Edgard. E a gente batendo um papo... Isso era inicio de junho de 2004 e o Mariocas estava preparando para ir para São Paulo, em uma festa de boi lá. Ia um ônibus do

Mariocas regimentando o pessoal. Eu não iria na viagem, e ficamos sabendo que o pessoal das Três Marias... Eles já faziam roda na rua de vez em quando e que faziam uma roda na Lapa. E conversamos pra variar de Jongo, conversamos que nunca mais ninguém fez nada na rua depois que o mestre faleceu. Aí falei –Vamos fazer? Ai combinamos de nos encontrar no dia seguinte na roda das Três Marias pra fazer Jongo. O Edgard chamou o Bruno Moab e a Vanessinha. Ai aparecemos no dia seguinte, na roda das Três Marias cada um com um tambor e quando Cacau parou de cantar nós tentamos fazer o Jongo. Ai ele embarreirou, tanto que na época a gente ficou injuriado. Mas hoje em dia eu entendo e dou razão pra atitude dele. Porque a pratica dele é muito amarrada; tem inicio, meio e fim. Não é uma festa no meio da rua, existe todo um ritual a ser seguido. Ele não nos conhecia, era um bando que queria tocar tambor e pediu pra gente esperar. Depois quando fechou o tambor ele voltou e falou – Agora o problema é de vocês! Ai fizemos a primeira roda nos Arcos lá em cima, no segundo arco de Santa Tereza pra Carioca. Na verdade eu não gostei, mas foi legal. Aí foi do nosso jeito, da nossa maneira. Cantamos com a alma, falamos do mestre... E aconteceu. Não foi a melhor do mundo, mas aconteceu. Nesse processo o Edgard me convidou pra fazer uma roda depois de quinze dias de novo. Pensamos em fazer isso às sextas feiras. Nisso o Edgard me chamou para fazer parte de um grupo que ele estava montando. Ele, o próprio Bruno e a namorada dele na época, a Vanusa. Estavam formando um grupo chamado Pé de Chinelo e perguntou se eu não queria ir lá conhecer o trabalho. Eu fui e era na verdade um grupo de adolescentes, de adulto tinha a Vanusa, que tem mais ou menos a minha idade, em 2004 eu tinha 26/27 anos. O Edgard tinha uns 19/20 e tinha uns colegas dele da época da Faetec que tinham por volta de 17. Aí tinha uns meninos de 13, 12... Um grupo de adolescentes. O Edgard ensinava o que sabia de dança, o Bruno ajudava nas aulas e a Vanusa era responsável pelos contatos; era bem articulada. E assim eu fui fazer parte do grupo Pé de Chinelo. Eu sempre fui um cara meio do contra e não concordava com muitas coisas. Até porque as questões eram levantadas, muitas vezes pelo Edgard e pela Vanusa. E existia a questão das coisas serem decididas em grupo e votação. Eu muitas vezes não concordava, achava que aquilo não era o bacana e a votação era para todo o grupo. E o grupo era de adolescentes totalmente influenciados por aquela galera e eu achava que as coisas não deveriam ser resolvidas assim. Os meninos não sabiam fazer nada. E vamos ter voz e voto, decisões? Não eram decisões tipo eu fico, você vai lá. E sim questões sérias e mais pesadas dentro do grupo. Mas eles achavam que sim e concordavam de acordo com a própria dinâmica do trabalho.

Depois de alguns dias fizemos a segunda roda, que já aconteceu na lateral da São Martinho. Aquele degrau grande e largo; a gente fez ali. A segunda e terceira roda foram ali, ainda na sexta feira. Mas pra essa segunda roda foi feito um trabalho de boca a boca e também divulgação via internet, mas naquele época não tinha nem o Orkut ainda. Eu não tinha Orkut, não tinha e-mail, não tinha nada. Sou meio Fred Flinstone!! Então os meus contatos eram todos boca a boca, por telefone... Dava o telefone da minha vó. Então chamei a galera do Mariocas, do Boidaqui, da Companhia Folclórica, que eu começava a ter um contato. Chamei todo mundo que eu conhecia, os capoeiristas. E apareceu muita gente. Eu tenho foto sobre isso, um material bacana sobre isso. Ai aconteceu isso na segunda roda e quinze dias depois na outra roda. Ai depois em um bate papo com o pessoal da organização do grupo Pé de Chinelo foi decidido que sexta feira não era um dia bom pra fazer a roda porque a Lapa ficava muito cheia. Ai passamos a fazer as quintas feiras e não mais de quinze em quinze dias e sim uma vez ao mês. Era na ultima quinta feira do mês, às 21h. E a principio não era uma roda apenas de Jongo. Sim, começava com o Jongo e depois tinha o Coco, depois Samba de Roda, Tambor de Crioula. O administrativo do grupo passou a chamar a roda de Roda do Pé de Chinelo. Eu nunca concordei com isso e tivemos muitas discussões sobre essa questão. Porque os tambores que tocam na roda não são apenas os do grupo, as mãos que tocam não são só do grupo, o pessoal que canta também não é. Porque tem que chamar assim? A roda é de todo mundo! Por exemplo, quem fazia o Tambor de Crioula era o pessoal do Mariocas junto com o pessoal do grupo Tambor de Almas. Era o Forró, um Paraense. Agora ele está na Alemanha, mas na época era do mesmo grupo da Japa e do Pezão. Alunos do mesmo Mestre de Capoeira. Ele é muito performático tocando o tambor. Ele não toca apenas, ele dança junto com o tambor. Altamente performático e muito legal. A Darlene também fazia parte da roda e começou a dar aula de Tambor de Crioula pros meninos do Pé de Chinelo. Tinha um outro camarada chamado Lucio Oliveira que também ensinou a tocar tambor e confeccionou uns tambores pra gente. O Samba de Roda era comandado por uma outra galera... Então não era o efetivo do grupo que comandava a roda. A própria composição era coletiva. Essa era a minha briga e o motivo que o pessoal ficava chateado comigo. Eu dizia que a roda era pra quem chegasse com bom coração que quisesse somar. Enfim, quando foi junho de 2005 eu me desliguei do grupo. Teve um problema, uma discussão e uma fala do tipo – “Se você quiser fazer do seu jeito, sai e faz o seu grupo”. Então eu saí e fiz o meu. Na época foi o Quatro Esquinas. Um centro de pesquisa de cultura popular chamado Quatro Esquinas. Fazia parte o Linguíça, o Boneco de Olinda, um cara chamado Robson Nunes, que veio a falecer agora.

Também a Márcia Borges, e mais um pessoal que era do Unile. O grupo tinha acabado e eu falei que estava formando um grupo que não era só de dança, era um grupo de pesquisa também. Então esse pessoal se uniu e roda se manteve. Eu deixei de frequentar uns dois meses porque estava triste e quando voltei não fui bem recebido. E não fui bem tratado. Mas mantive minha presença lá. Como diz o Zagallo: – Vocês vão ter que me engolir! Mas eu deixei de cantar e tocar na roda, ía lá pra brincar. Então a roda passou a ter outras características depois de um tempo e eu falei que eram problemas administrativos. Ai um dia o pessoal que administrava a roda pediu pra eu tocar. Ai eu pedi um machado, porque qualquer um pode pedir o machado. Ai eu cantei e dei uma “fogueada” na roda, então sai e não voltei mais. Porque mudou o tom da roda e deixei o barco correr; tirei o meu da reta. Então no mês seguinte pediram pra eu tocar, eu fui e aí já comecei a discutir de novo. Comecei a dar minhas opiniões. Porque o que acontece? Quando começou quem administrava roda era Bruno, Edgard, eu e Vanusa. Ainda em 2004, ano de criação da roda, o Edgard foi pra São Paulo. La ele fundou um grupo chamado Nas Coxas, o Bruno fazia mas não dava muito conta e logo depois também de desligou. Mesmo depois da minha saída do grupo, a Vanusa manteve o tom administrativo... Eu tinha deixado levar os meus tambores pra roda depois de me desligar do grupo. Então depois disso eu só voltei a levar meus tambores pras rodas quando não tinha mais nenhum outro tambor. Só quando “baixaram a bola” meus tambores voltaram pra roda. Ai quando foi 2007, a Vanusa que era a ultima pessoa que era iniciada em Jongo comigo decidiu que queria fazer outras coisas da vida e saiu. Ai começamos a modificar coisas que eu sempre achei que deveriam ser feitas de maneira diferente. E a galera que esta comigo... O Linguíça esta comigo desde umas das primeiras rodas. Sempre esteve. Ele é um cara muito centrado, conhecedor. Ele pesquisa, estuda, aprende. E me falava que a questão dos tambores estava errada. E realmente, o tambor é a alma da roda. Na verdade o tambor é o coração da roda; a roda pulsa com o tambor. Se o tambor esta ruim, então a roda esta ruim. Você vai fazer uma apresentação linda e seus músicos não estão bons: vai ficar ruim pro seu lado. Você até vai dançar porque você sabe fazer, mas depois vai mandar embora. Ai a partir daí começamos a reorganizar a casa, explicando todas as funções. Não servia serum percussionista ótimo, ele precisava tocar coisas especificas. Como eu costumo dizer: eu não preciso do Jimi Hendrix do tambor. Preciso que fique harmonioso pra dar base pro canto, pra palma e pra dança. Se não desanda mesmo. Se não fica difícil, porque a gente faz roda de cinco horas de duração. E ninguém para, só se tiver que parar pra falar alguma coisa. Se não tiver bom, não vai. Então uma serie

de ajustes passaram a ser feitos. Algumas coisas pertinentes ao universo jogueiro, como por exemplo a organização da roda. Porque pelo fato do Priminho ter uma influencia muito forte por parte do Jongo da Serrinha... Porque, por exemplo, o Dario fazia parte do movimento; morou um tempo na casa da casa da Vanusa. Então era muito influenciado. Era o Jongo da Serrinha, era o Jongo do Rio de Janeiro. Não tem como negar. A formação rítmica, a dança que se faz, a maneira de cantar... Isso é da Serrinha. Foi toda uma maneira formatada pelo Mestre Darcy. Não tem pra onde correr. Sendo que algumas pessoas não entendem o que o Mestre Darcy fez. Algumas coisas que ajudaram muito na época de sobrevivência do Jongo: década de setenta, mas que ajudou a piorar a cena hoje. Por exemplo: tradicionalmente, em qualquer comunidade jogueira que você vá, pra você mudar de um ponto pra outro, você pede o machado. Ai o tambor pára, você reinicia o canto, o coro vai e você e os tambores entram. Mas em um formato de palco para apresentação, sempre parar pra pegar o machado vai ser um saco pro leigo pagante. Então ele emendou uma cantinga na outra. Isso para a apresentação; pro palco, pro show é viável. Mas pra uma roda não tem porque. Primeiro você fere a questão do fundamento, até porque cada ponto é um ponto. Porque um é diferente do outro. Isso as pessoas não conseguem entender. Você tem que usar de uma maneira diferente, tem que jogar com uma energia diferente, cantar com uma entonação e energia diferente. Um pulsar diferente, um pulsar diferente do tambor. E as pessoas não conseguem entender essa diferença. Então muitas vezes na roda esse emendada de ponto acontecia. E era a emendada do repertorio do cd da Serrinha. Mas espera: o fundamento do Jongo é isso, a amarração do Jongo é essa. Tem que ter uma inovação que não agrida o fundamento da coisa. Não da pra emendar muita coisa em cima do que já existe. Então eu comecei a apertar uns parafusos que eu achava que tinha que apertar. Eu tinha algumas pessoas falando aos meus ouvidos, como o Linguíça. Nessa época o Novinho estava ali no entorno. Não fazia parte e achava tudo uma grande bagunça, ficava do lado de fora. E ai quando houve essa questão das diretrizes apontadas por mim, ele começou a chegar mais perto e freqüentar as coisas de forma direta. Então eu apertei os parafusos do jeito que eu achava que tinha que ser. A roda nunca mais passou a ser chamada como uma roda de um grupo. Passou a ser conhecida como a Roda Cultural da Lapa, pegando o embalo na Roda Cultural da UFRJ. Fazia questão de apresentar todos os grupos que estavam ali, então a coisa começou a tomar um outro corpo. Muita gente deixou de ir a roda, porque achava que estava muito diferente. Não podia mais isso, não podia mais aquilo. Porque tinha um pessoal que ficava ali na frente e cuidavam da parte física da roda, como o Boneco de Olinda e Pato Rouco. Bagunça na roda nem pensar... Porque tinha

muito doidão passando. A gente fazia a roda madrugada na Lapa, então tinha sim as pessoas que cuidavam da parte física. Tomava conta de quem tocava o tambor. Se tocasse errado certamente alguém ia pedir o tambor pra você. Passou a ter uma regra de só trocar os instrumentos quando tivesse um intervalo no ponto. Porque as vezes o canto esta lá em cima, a dança também e o cara quer trocar, então vai e entra no lugar do outro. Não da pra entrar no lugar do outro. O cara tem que esperar a pessoa tocar o tambor pelo menos uns cinco segundos. Então eu resolvi o seguinte: vai tocar o tambor? Então espera parar. Aí rola a troca, porque eu não quero tambor sendo trocado no meio de música. Não existe isso. O violonista esta tocando ai ele quer ir no banheiro e outro pega o instrumento? Não tem isso, espera terminar a musica pra ir ao banheiro. Isso é de uma falta de sensibilidade que eu acho impressionante. Esse tipo de coisa acontece na Lapa direto também. Olha, o meu pai dizia os seguinte: quer passar bem um dia? Ao acordar pela manhã, tome uma boa colher de chá de semacol e ligue desconfiometro. Aí você vai ter um dia! Sabias palavras! O bom e velho filosofo de botequim.

LB: Como era o nome do seu pai?

MB: Ele é vivo ainda. É Sandoval. Mora aqui em Bonsucesso. Pequedê da Portella. É compositor de samba. Inclusive alguns pontos, algumas cantigas nossas são dele: *Meu povo veio, veio lá da Angola. Meu povo veio, veio lá da Guiné. Meu povo trouxe dentro de sua caixola a Capoeira, o Jongo e o Candomblé.* Era um afoxé. Aí eu achei que dava um Jongo. Ai peguei, ajetei e botei em um formato que encaixaria bem no Jongo e aí foi assim. Virou um Jongo canção. A gente esta preparando um cd das meninas né?! Um cd só de mulheres chamado Ponto de Sinhá.

LB: Terceiro, né?!

MB: Só mulher cantando, algumas composições são delas, outras minhas e outras do Linguíça. Ele sempre esteve presente; nos três CDs. Em dois deles cantando e nesse só compondo. Mas enfim. Então alguns parafusos foram sendo ajetados, algumas pessoas saíram da roda porque achavam que estava muito diferente, e outras que já tinham deixado a roda pela bagunça, estavam voltando. E aí a roda passou a ser a Roda Cultural da Lapa. Eu tinha a minha galera do Quatro Esquinas, do Jongo Banto (eles se formaram em 2007, não sei exatamente), tinha o pessoal da Companhia que estava sempre lá, e o pessoal do Mariocas. E outra coisa que eu modifiquei: que não seria mais uma roda com “duzentas mil” manifestações, seria uma roda de Jongo com mais alguma coisa. Por exemplo, uma roda de Jongo e Samba de Roda, uma roda de Jongo com o Tambor de Crioula, e por aí vai. Ai eu

sempre chamava alguém pra fazer essa outra manifestação pra dar uma segurada. Aí a roda passou a ter um calor diferente, eu tinha comigo uma galera que já andava pra cima e pra baixo com a bandeira do Quatro Esquinas. Passávamos direto nas comunidades jongueiras, que era um processo que já tinha iniciado. Muito Pinheiral, muito Quilombo de São José. O nosso contato com o pessoal do Pinheiral era muito intenso, muito mesmo. Aí a Memeia, que uma das lideranças lá, a Maria Amélia apresentou a gente para o resto da galera como o “pessoal do Jongo da Lapa”. Ouvi aquilo e achei –Tai: Jongo da Lapa! Aí chamei a galera e falei que a roda seria chamada de Jongo da Lapa. Isso foi em 2009. Eu achei que o fato de mudar o nome não atrapalhava em nada os anos todos trabalhados ali. O pessoal ate fala que esse ano completa dez anos do movimento do Jongo na Lapa. A coisa começou a acontecer e em 2010 fizemos o segundo cd já com esse nome.

LB: O primeiro foi quando?

MB: O primeiro foi em 2008. O *Jongo de Terreiro*. O segundo em 2010, o *Jongo da Lapa* e o terceiro vai ser agora em 2014, o *Pontos de Sinhá*.

Aí passamos a receber visita de comunidade jongueira. O pessoal de Piquete; o Gil de Piquete, pessoal do Pinheiral, pessoal de Barra do Piraí. Ai o Rodrigo Rios passou a fazer o Jongo lá da Folha de Amendoeira. Veio varias vezes na nossa roda e fomos varias vezes na roda deles. E muitas coisas partiram dali. A nossa foi a primeira roda pontual e no embalo daquela outras vieram. O que eu acho muito bom. A roda do Jongo Banto, a Carla também andou fazendo uma roda mensal; o pessoal do Tambor de Cumba, que também faz o samba da praça da harmonia; agora também tem o pessoal do Afrolage, que é da Flavia da Companhia Folclórica. Eles também começaram a fazer uma roda com Capoeira e Jongo, no Méier, que acontece no domingo eu acho. A própria Aruanda, ela tem dois anos eu acho. Acho que tudo isso vem do embalo da roda da Lapa. Foi uma roda que teve seus momentos de seca, seus momentos de muita chuva. Porque a gente fazia a roda com tudo; com atuação da policia, com manifestação. Essa era a roda. Hoje em dia quando as pessoas me ligam pra perguntar se tem roda, eu fico puto. Tem roda, com tempo assim, ou com negocio assado...TEM roda. Lembra um dia em novembro de 2010, a cidade ficou um caos. Não podia passar pela linha amarela, pela linha vermelha. Tinha troca de tiro; a bandidagem quase tomou a cidade do Rio de Janeiro. Foi quando começou a questão das UPPs.

LB: Sim! O Alemão!

MB: Eu fiz roda aquele dia! Eu levei o pessoal de Tarituba e Pinheiral pra roda. Ai o meu pessoal ficou espantando que iria ter roda! – "to vendo que a rua ta perigosa, ta deserta; cheio

de policia na rua. Ninguém precisa vir, mas eu vou estar lá!" E apareceu mesmo assim um bom efetivo, dos dois. Mas tem um pessoal que não conseguiu ir. Nessa época eu estava começando a namorar com a Agbara e ela estava vindo de Queimados. Pra ela pegar a Dutra e toda essa coisa, justamente os lugares que estavam ruim...nove horas da noite. Ao eu falei que não precisava. A gente já fez roda 25 de dezembro. Teve um ano que teve roda dia 31 de dezembro. Mas fazer nesse dia é sacanagem comigo. Então acontece, as pessoas sabem que ela vai estar lá. Sabem que a coisa vai acontecer. A gente andou pegando um período de 6 meses com chuva, arrebentava os instrumentos com couro, chuva de vento... Todo mundo ficava na roda com guarda chuva, ficavam resfriados. Já tivemos problema com a policia, de a policia chegar e dizer que a roda não podia acontecer por conta de ocupação, operação e tudo mais. Teve uma vez que a gente estava começando a roda. Já era com o esquema do Quatro Esquinas. Chegou um policial. – "queria falar com o responsável pela roda". Aí eu quase mandei ele numa encruzilhada pra falar com o responsável da roda. Aí falou que o pedaço não podia ser utilizado porque ia ter uma operação. Ai eu falei: – "Olha só, a gente não esta vendendo nada aqui". Ai o policial alegou que teria que pedir autorização com um oficial da Tiradentes. Ai fui eu pra Tiradentes. Chegando lá pedi pra falar com o oficial do dia e me atendeu um sargento. Expliquei a situação e ele disse que eu poderia usar o especo de frente para o Circo Voador, do lado na arena que ainda tinha na época. Ai fiquei revoltado. Eu faria, mas não era o legal. O legal era o nosso lugar. Aquele pedacinho ali. Fiquei revoltado porque não estava acontecendo nada na Lapa e eles queriam encher nosso saco. Ai eu voltei e não tinha policia, um terço da roda tinha ido embora. Não tinha policia porque quando chove a policia some. Então a roda aconteceu ali. E depois da obra que aconteceu ali a gente começou a fazer a roda mais pra frente um pouco... Mantivemos a roda durante esse tempo todo e a gente criou nossa própria forma de dançar. Já falei que não nego a influência do Jongo do Darcy e do Jongo da Serrinha, mas se voce prestar atenção, principalmente nos homens, eles não dançam como se dança na Serrinha. Nos temos muito mais uma quebrada de corpo, somos muito mais influenciados pela Capoeira.

LB: Mas se alguém te perguntar, o que você diria ser dele?

MB: Vou dizer discípulo... Mas, se bobear, eu sou a pessoa que mais fala de Darcy no Rio de Janeiro todo. Qualquer aula que eu faço, eu falo de Darcy. Qualquer apresentação eu falo e canto Darcy. Qualquer conversa mais aprofundada sobre Jongo eu falo de Darcy. Talvez eu não seja o descendente direto e legítimo e tudo mais. Não sou. Acho que dificilmente alguém fala mais de Darcy do que eu. Eu reconheço de verdade o valor que ele tem. Ele fez muita

coisa boa. A própria coisa de dançar mulher com mulher. As pessoas não entendem que isso também foi uma necessidade da época. Porque na época que ele criou não era nem o Jongo da Serrinha ainda, era o Bassam. Ele teve um grupo chamado Bassam antes do grupo da Serrinha. Porque ele não tinha homem pra dançar. Quem tocava tambor era ele e quem dançava era a irmã dele, sobrinha, uma outra menina. Porque não tinha homem pra dançar. Foi uma estratégia de sobrevivência, não que isso houvesse que se tornar a prática do Jongo. O Jongo é uma dança do elemento masculino com o elemento feminino. E é o corpo que permite essa interação. Não é o tambor. As pessoas me acham preconceituoso. Eu não sou preconceituoso, sou conceitual. É muito diferente. Pra você ter uma idéia, eu passei por uma situação na Lapa uma vez, na rua... Pra pessoa também entender o que é a rua. Não adianta achar que é fazer uma coisa por fazer. Seu fizer um Jongo dentro do meu quintal é uma coisa, se eu fizer dentro de uma escola é outra coisa, se eu fizer no meio da rua de madrugada é outra coisa. E o que a gente faz é isso. A rua tem seus signos, seus símbolos, seus significados, tudo isso... Uma vez eu estava na roda na Lapa, que é uma zona boêmia, e de prostituição de travestis. Você não tem ponto de prostituição feminina na Lapa. Pode ter uma casa, uma boate ou algo assim, mas na rua o que tem é ponto de prostituição de travesti. Então eu estava na roda uma vez, tocando o tambor, na roda super cheia. Então eu vejo parar do meu lado uma negona de vermelho. Era muito bonita, mas dava pra ver que era uma travesti. Ela não estava passando pela roda, ela parou e participou. Participou do canto, da palma. Observei a situação e pedi o machado e pedi pra mudar as bases da coisa - "O Jongo é uma dança entre o elemento masculino e o elemento feminino. A moça tira a moça e o rapaz tira o rapaz". Eu falei pra cutucar mesmo. Aí ela falou assim: - "e eu? Tiro quem?" Ai eu respondi: - "olha, eu não te conheço e não vou pedir a sua identidade. Você é o que esta aí". Então cantei de novo, comecei a tocar e passei o tambor pra alguém, saí, dei meia volta e eu mesmo fui lá e chamei ela pra dançar. Porque tem que entender que aquilo ali não é um menino de vestido, não é uma menina que botou uma bermuda e um boné pra trás e foi dar uma volta na Lapa. Aquela pessoa mudou toda estrutura de vida dela em função daquela opção. O fato dela não ter um útero não quer dizer que ela não representa o elemento feminino ali. Tem gente que não concorda comigo, mas eu vivo aquela realidade ali. Aquilo é a realidade da rua. Eu não estou na roça, em uma cidade do interior, que o padre faz missa 10 vezes por dia e 6 vezes por semana. Eu estou na Lapa. Na verdade eu que sou o alienígena ali, o Jongo que é novidade ali. Todo o resto ali: a bebedeira, a prostituição, o samba, tudo isso está a um século antes de mim e antes do Jongo. Então a gente tem que entender a rua, entender a sua dinâmica. Então

eu sinto essa necessidade e passo isso pra galera. Porque a maior parte da galera que esta ali na roda frequenta a minha casa e são meus amigos pessoais. Então eu estou sempre falando. O pessoal me pergunta e eu dou uma resposta. Porque sempre rola uma conversa, uma piada com uma cerveja e a coisa vai estendendo dessa maneira. Então esse pessoal acaba vivenciando muito as minhas opiniões. Eu mostro na pratica, mostro na rua: – "vocês viram aquilo acontecer na roda? Aconteceu assim e assim..." Uma vez me questionaram pra caramba, até as meninas ficaram com nojo de mim, porque eu fumei um cigarro de um morador de rua. Poxa, entendam que esses caras fazem parte daquilo ali. Lais, você pode até já ter me visto ser durão e ter mandado alguém embora da roda. Mas nunca sem um bom motivo. Eu nunca proibi ninguém: nem mendigo nem menino morador de rua, playboy, doidão. Nunca proibi ninguém de entrar na roda. E foi um dia, dentro dessa questão de ritual, signos e símbolos que fazem parte desse objeto de pesquisa. Foi um dia que eu não estava bebendo. Nesse dia nem a cachaça inicial eu bebi. Nossa, brotou morador de rua. Eu tentando resolver e tentando resolver... Ai o Novinho – "Tá vendo? Não faz o que deve, acontece isso..." Não estavam só na roda, eles queriam entrar na roda, querendo jogar Capoeira no meio da roda. E eu ao mesmo tempo controlando os garotos que queriam tirar eles na marra... Porque não é na marra. Tem que ter uma pressão, mas não é na marra. Tem um jeito. Ai teve um cara lá, um colega, que eu quase entrei em uma briga com ele. Mas aí acharam que eu tinha comprado a briga dele com o Rafael, só que eu tinha comprado a briga "da roda". Porque se saísse briga, ia desandar de vez. Ai falei que podia entrar pra dançar, mas primeiro tinha que fazer isso e aquilo. Aí o cara veio a primeira vez e veio a segunda vez e eu falei que estava no intervalo de cinco minutos. Vi que ele fez pra dar uma sacaneada no Rafael e tudo mais. Aí eu falei: – "Parceiro, me dá um trago do seu cigarro aí".

Então ele tirou um maço de cigarro do bolso e falei que queria o que ele estava fumando mesmo. Ele não quis, mas eu insisti: – "Eu quero um trago do seu cigarro". Aí peguei e fumei e as meninas morreram de nojo. Bebi a cachaça dele e devolvi pra ele e continuei a roda. Quando acabou foi quiproquó, as meninas morrendo de nojo... Ai eu falei: – "vocês sabem porque eu fiz isso? Eu não fumo, não sou tabagista. Eu fui resolver uma questão : ele achou que a roda era dele, que ele podia fazer o que queria e na hora que queria. Então eu mostrei pra ele que não. Que a roda é nossa. Eu fumei o cigarro que ele não queria me dar; ele TEVE que me dar. Ele teve que me dar um gole da cachaça dele. Ele teve entrar na roda na hora que eu mandei ele entrar. É uma questão de poder e dominação". Então isso tem a ver também. Tem que ter um Alfa, não necessariamente um macho, mas tem que ter um Alfa. É a dinâmica

natural de qualquer ser vivo. Qualquer matilha, bando, família, empresa. É assim que funciona. Ele pode ter um conselho, um grupo de pessoas que falam no ouvido dele. Mas tem que ter uma liderança carismática. Então as pessoas as vezes demoram a entender os porquês. Claro que já tive um monte de excessos naquela roda. São 10 anos de roda e outras rodas extras que tivemos ali. Então são pelo menos 120 rodas naquele lugar. Levando em consideração que as rodas começam às 21:30h e acabam às 03h... São, sei lá, “600 horas” de Jongo! É muitas coisa. Se transformasse isso em quilometragem, onde daria pra chegar? Então assim, é uma estrada bacana. O movimento influenciou e influencia ainda hoje o que acontece no Rio de Janeiro. É importante frutificar.

LB: Mas porque o Jongo?

MB: Ih, rapaz...

LB: Você tinha um leque. Você tinha uma historia na sua família? O seu pai é sambista, o Sandoval.

MB: Eu ouvia Jongo nos discos do meu pai. O Roberto Ribeiro, Ney Lopes, Wilson Moreira, Clementina de Jesus, Beth Carvalho. Eu nunca fui no terreiro. Eu fui ver a dança do Jongo em 1992, no Carmela Dutra. Mas sabe quando você se apaixona por algo? Foi assim com o Jongo. Eu fico arrepiado, fico emocionado, alegre, triste, as vezes começo a chorar. As vezes quando estou tocando o tambor parece que eu entro em transe. Eu gosto de ouvir as historias dos velhos, sei lá... Eu quero tocar tambor, beber cachaça e conversar com velho. Eu gosto, fico bem. E assim, eu fico muito feliz...fico soltinho.Fico descalço mesmo num frio danado. Todo mundo encasacado e eu descalço. Feliz da vida porque eu não sentia nem frio, a mão esfolada, a garganta doendo, mas não tem problema... É tão bacana que não faz a menor diferença. O resto dos dias são só dias de descanso. O Jongo me pegou de uma maneira muito forte.

LB: Você tem noção de quantas pessoas transitam a cada encontro? E outra pergunta mais geral: com quantas pessoas você pode contar?

MB: É um efetivo que varia entre 200 e 250 pessoas por mês. Porque existe uma rotatividade muito grande ali. E em relação as pessoas que eu posso contar, deve ter por volta de trinta pessoas. Tem um pessoal mais antigo: o Linguíça, Novinho, Boneco de Olinda, Messias. Depois vem a geração intermediaria: a Agbara, Milena, Rafael, Ricele, Guilherme. O pessoal mais novo: Eliane, André, Jessica Brito, Jessica Rangel, Tais, Amendoim, Munrha, Bruninho, Xandy. Aí tem figuras que estão sempre ali: Darlene, Vanessinha e tem mais gente que está me fugindo aqui agora. O Genilson e a namorada dele, a Mayara. A Karine que não está indo

por conta do neném, o Bernardo. O próprio pessoal do Mariocas, sempre que eu preciso esses aparecem com toda a parafernália e com aquela alegria deles. Tem uma galera. Tem um menino do Pezão também: o Tiquinho, o Braço. Essa galera toda tem estado lá com muita frequência que pára e me ouve.

Agora estamos no processo do meu desligamento da liderança do Jongo da Lapa. Eu elaborei isso muito no ano passado e decidi que é um bom momento pra isso acontecer. Por motivos pessoais e administrativos. Como dizia Bezerra da Silva: – "*Não se pode na vida eu sei...ser um líder eternamente*". Acho que, entre dividir a liderança e estar a frente do movimento sozinho, já tem dez anos. Eu fiz algumas coisas boas, outras nem tão boas, e outras ruins. A galera esta em um momento bom e maduro pra segurar aquilo ali. Acho que uma mudança de liderança e, obviamente, uma maneira de fazer diferente de tomar decisões, vai dar uma levantada no movimento. Inclusive em termos de relações um pouco mais diplomáticas. Porque não sou um cara diplomático. Acho que isso, de uma maneira ou de outra, trouxe benefícios e outras coisas nem tão boas pro Jongo. Uma coisa que eu sempre fiz questão é de mostrar que eles não precisavam comprar meu barulho. O que é meu, é meu. Vocês não podem deixar de ir a algum lugar, por exemplo, porque eu não sou bem visto. Digo: - "Vocês sabem onde aprenderam, o que aprenderam e como. Saibam administrar isso na vida de vocês". Eu acho que é um momento bom pra dar uma oxigenada mesmo. Acho que vai ser bom pra galera, eles vão amadurecer muito com a necessidade de uma nova direção. Tinha um grupo de pessoas ali e em um dado momento essa liderança veio pra minha mão. E eu sozinho administrei isso durante uns sete anos. Então o que eu decidia, estava decidido. Por mais louco que pudesse parecer no momento. Acho que é o momento disso voltar pra mão do grupo. Claro que vai precisar de um líder carismático como eu falei. Mas não caberá a ele tomar as decisões sozinho, caberá ao coletivo. Ele é o líder carismático; o mestre de cerimônia. Por enquanto vai ser apenas a liderança carismática. Porque existe uma diferença entre ser líder e ser mestre. Tem líder que é mestre e tem mestre que é líder. Por exemplo, eu sou líder, mas eu tenho os meus mestres. Então estamos nesse processo. Eu não quero mais, acho que está no auge. O meu ponto chegou no auge e eles foram preparados pra isso. Claro que às vezes bate um frio na barriga e eu fico preocupado de acabar. E se acabar eu fiz a minha parte... Se depois de dez anos tudo que ensinei e mostrei na pratica não for suficiente pra galera continuar, mesmo que seja da maneira deles, então eu errei muito. Se eu não consegui despertar paixão, então não sei. Eu tenho muita coisa pra fazer, tenho muito que aprender. Tenho muito lugar pra ir e aprender. Aí você pergunta pra mim: – "mas Marcus,

isso te prende tanto?" O que acontece é que o Jongo da Lapa não acontece uma vez por mês. Aí eu vejo na internet e aquilo me incomoda. Às vezes eu leio algum depoimento que me incomoda. As pessoas ficam postando e aquilo não é bom. Eu sou muito passional, sou muito visceral. Então algumas coisas me consomem. Eu não sou o dono do mundo e não sou o dono da verdade. Tudo que eu falei aqui é só o meu ponto de vista a respeito de coisas que aconteceram. Talvez você encontre uma pessoa que conte uma historia completamente diferente da que eu contei. Então as coisas chegaram a um ponto que me cansou. Existe uma necessidade muito grande das pessoas dizerem o que são, o status e a estampa. Só que isso pra mim é muito falso, muito sem conteúdo. Porque se você for observar na prática, as vezes a aula do cara é horrível. Se você perguntar o que ele está tocando, ele não vai saber dizer nem da onde veio. Porque no Rio de Janeiro tem uma questão com demanda isso e a demanda aqui. Mas a demanda é a alma do Jongo, rapaz. Jongo é palavra dançada, Jongo é cutucar o outro. De uma maneira alegre ou pesada. Faz parte do cotidiano do Jongo, faz parte da essência do Jongo. O meio urbano criou uma rotina. Você liga o rádio e tem sempre a mesma programação, parece que as musicas tocam na mesma sequência. E são criados hits. No Jongo é a mesma coisa, agora tem hit também. Já teve momentos na roda que eu cansei dessas musicas e mandava tocar só improvisos. Aí só canta quem tem a capacidade de criar a rima ali, de entender o sentido das palavras pra poder mudar. Já teve um período, faz um tempo atrás, que eu cantava a roda quase toda sozinho. Ai começou a aparecer uma galera pra cantar e comecei a incentivar as meninas pra cantar. Ai explicava pra elas, falava com elas. Aí era mulher cantando pra homem, e homem cantando pra mulher. Então comecei a fazer um exercício de improviso e de demanda. Mas nem sempre demanda é uma afronta ao outro. Quando chega um garoto ou qualquer outra pessoa lá e canta uma coisa pra mim, eu não fico ofendido. Pelo contrário, me sinto valorizado. Ele quer se testar comigo, então alguma coisa de bom eu tenho. Então a gente vai até onde der, até onde for válido. Não é ofensa. É como se eu fosse professor de boxe e viesse um aluno e me desse um soco na cara, só que boxe é soco na cara. Se eu fosse mestre e alguém viesse jogar comigo o cara não podia me dar uma rasteira?! Faz parte. A gente vive num mundo de ego tão inflado e de insegurança, que se for desafiado acha uma ofensa. Então começou uma coisa no Rio de Janeiro de achar o Jongo muito pesado. Não é pesado. Se você for pra Santo Antonio de Pádua, aí sim. O Jongo deles é muito "underground". O próprio toque dos caras lembra o toque de Umbanda, as cantigas falado de cemitério... Porque aqui a gente vive num mundo das coisas enfeitadinhas, certinhas e na sequência. Isso causou um problema com as comunidades jongueiras por conta do Rio de

Janeiro. Parte da comunidade jongueira estava no recalque porque começou a aparecer um monte de gente dando aula de Jongo por aí. Porque queriam fazer parte disso por fazerem parte da tradição do Jongo. E isso foi uma das coisas que aconteceram que começaram a me chatear. Aí eu entrei em contato com galera da comunidade de Pinheiral e o problema não é comigo. Porque não dou recado pela internet, eu vou ao vivo. E fui. Vou lá resolver isso e aquilo. Mas fui com bonde e fechamos uma van. Chegamos assim na festa. Fomos bem recebidos, ninguém tratou a gente mal. Cantamos, todas as comunidades jongueiras que estavam lá cantaram também. Mas a principio é uma coisa que me dá umas tentadas. Porque eu moro no Rio, então vou fazer o Jongo do Rio de Janeiro. Eu fui umas das pessoas que iniciou o movimento, então se eu ver a coisa tomar um rumo que não é o ideal pra comunidade jongueiras, não vou achar legal. Mas a gente tem que entender a realidade do Rio de Janeiro. Aqui tem muito essa questão do grupo de dança, da aula de dança, das companhias de dança... Então caminhamos sob esse viés. É uma maneira, não é a minha maneira, mas é uma maneira. A galera bate no peito pra se dizer jongueiro, pra se dizer isso e aquilo. Tem uma galera que faz mais em cima do ritual. Porque o Jongo tem essa amarração com o ritual. Porque no Rio não é assim. Quantas rodas de Jongo você já foi na Serrinha por exemplo? Se bobear nenhuma porque eles não fazem.

LB: Fui algumas festas. Lá em cima na quadra.

MB: Provavelmente o que teve lá foi uma apresentação das crianças.

LB: Isso. Era.

MB: Então a roda deles lá é assim que funciona, e eu não sei onde nem quando eles fazem isso. Só escuto dizer que eles fazem. Então a imagem que se tem, é a imagem do Jongo dançado. Do repertorio amarrado. Porque quando você vai pra rua fazer isso é uma inversão do que era o Jongo. Jongo era uma pratica de terreiro. Então se ajeitou e transformou em uma prática de palco. E essa manifestação tem uma série de rituais e de praticas religiosas. Que são fortes e pulsantes. Só que essa galera não conhece essa realidade. Eu acho que cada um tem que fazer as coisas como acha que tem que ser, mas eu não estarei lá. Essa galera não conhece isso, e se não conhece não sabe fazer. E acha que isso aqui é o Jongo de verdade. Eu não posso falar de outras praticas. Não falar aqui longamente sobre o Coko porque nunca me aprofundei nessa área. Mas o Jongo eu vi. Teve um dia que a Agbara achou que eu estivesse dormindo, e quando ela chegou perto de mim eu fiz – "Pshh!" Rapaz, ela pulou pra fora cama e eu comecei a rir. Me lembrei do saci e não consegui dormir de tanto rir. Então escrevi lá o ponto do Saci. Então eu penso e faço Jongo o tempo todo. Fico inventando maneira de puxar

dali e inventar daqui. Então existe um movimento de algumas pessoas de Jongo da comunidades estarem um pouco chateados com a forma que as coisas estão sendo feitas no Rio de Janeiro. Porque é uma forma mais descompromissada com a questão ritualística e tradicional.

LB: Seria possível trazer esses aspectos ritualísticos pro Rio de Janeiro?

MB: Claro! A gente faz na rua, lá na roda da Lapa. É só entender e esmiuçar. Gente, é uma coisa muito simples. É muito complexo, mas é muito simples. Digo isso porque é complexo, mas não é complicado. São muitos fatores, mas que se encaixam muito facilmente. Se você fizer, parar, observar, olhar em volta, se observar a dinâmica, a coisa flui quase que naturalmente... Porque é natural. Porque um ponto não pode ser interrompido? Porque o ponto tem uma função de criar um ambiente harmonioso para o que você quer. O ponto funciona como um mantra. Pode reparar, principalmente nos pontos mais curtos. São perguntas e repostas. Aquilo vai tomando uma pulsação própria: - "*Uruguaiana pegou fogo...ôô pegou fogo*". Então, não necessariamente com tambor acelerando, porque o tambor é diferente. O caldo tem que engrossar com o tempo; com o fogo morno. Aí a coisa vai criando corpo. Aí tem uma serie de aspectos que tem que ser respeitados: o canto, por exemplo, o canto é do puxador. Não pode achar que já conhece o ponto e atropelar o que seria do cantador cantar. Por exemplo, como temos muito Jongo canção na cidade do Rio de Janeiro, as pessoas emendam. Cabe ao cantador saber se tem que emendar ou não. Tem que deixar a resposta com o cantador. A voz principal é do cantador. É assim na Capoeira, é assim Coco e é assim no Jongo. Mas como estamos habituados a cantar naquela seqüência, daquela maneira: que é o tal do hit, aí mete os pés pelas mãos. Esquece do ritual, da função que a cantiga tem de assentar. De tornar a roda mais leve ou tornar a roda pesada. Ou deixar quase transcendental e falar dos velhos, das almas, um momento quase religioso. Ou deixar a roda gostosa, mas pesada e dolorida. Falando da escravidão, do sofrimento, chicote. Isso só o ponto que faz. Como é que pode um negocio emendado e sem pensar? Você canta a alegria e tristeza da mesma maneira? Poxa, isso é uma coisa que deveria ser básica. Houve uma inversão de valores dentro da questão do Jongo. Se houvesse uma questão hierárquica dentro dos elementos do Jongo, você teria a dança lá por último. Se for dar uma aula, você vai lá mostra e explica como funciona. Mas se pegar os mais velhos, eles não dançam aquilo, não vão saber o que é. A galera mais velha dança outra coisa. Não existe aquela coisa milimetricamente arrumadinha. Porque em Pinheiral quem está dançando aquilo é uma galera mais nova. É uma tendência natural de criar uma identidade com as pessoas da sua idade. Só que com o olhar

muito raso, a gente olha e acha que aquilo é o certo ou não sei o que. Se olhar pra um tempo atrás, uns dez anos, quando foi a explosão do Jongo da serrinha, a dança era a mesma pra homens e mulheres. Não se diferenciava. Era todo mundo da mesma idade e com o biotipo muito parecido. Todos negros e todo mundo dançando igual. Aí quando teve um rompimento, os mais velhos, por volta de 40/50 anos, voltaram a dançar. A dança deles era completamente diferente. Aí então qual é o Jongo da Serrinha, esse ou aquele? Os dois são. A dança é assim. Ela tem elementos básicos, a umbigada por exemplo, o giro, o elemento masculino e feminino. Isso é o fundamento da dança. Mas a dança não é o elemento mais importante do Jongo porque cada um tem seu jeito de expressar. Você respeitando, está dançando Jongo. Mas se você não tocar o tambor daquele jeito específico dentro da comunidade, aí você está errado. Se você não tratar o ponto dentro dos conceitos, pedindo o machado e segurar o ponto até alguém pedir o machado. Porque eu não posso pedir o machado e cantar até onde eu souber e passar na hora que eu quiser. Isso não é papo de jongueiro. Então em vez de dois pontos, decora dez. E reza pra alguém te cortar do décimo. Isso tudo faz parte. Tem comunidade jongueira, por exemplo o Bracuí, que a roda está aqui, o ritmo está aqui e cantam dando as costas pra quem está dançando e de frente para tambor. A conversa toda da roda é no tambor. Dançar, todos dançam. Alguns tocam e poucos cantam. Uma vez eu estava lá na Flor de Amendoeira, batendo um papo e cantando com o Rodrigo. Ele gosta de Jongo, entende um pouco e gosta do Jongo amarradinho. Então a gente estava lá na demanda, um cutucando o outro e de repente do nada uma menina pede o machado. A gente até estranho, do tipo – Quem está se metendo na nossa briga? Aí a menina foi e cantou uma coisa emendando na outra. Aí o Rodrigo me olhou, riu e eu esperei cinco minutos e pedi o machado. Aí cantei pra assim: – *"Olha aí o papagaio não fala, só repete. Veja bem, tome cuidado com que escuta na internet"*. Ela nem entendeu e o Rodrigo começou a rir e coisa e tal. Então é isso, infelizmente, a rapidez das informações da época que a gente vive, a internet é rápida, a comida é “fast food, é tudo muito rápido... Então não dá tempo de aprender de verdade e aprofundar o conhecimento. A vida urbana é assim. Hoje você conhece alguém na internet e essa pessoa vira sua amiga. Não é assim, ela é sua conhecida e não amiga. Essa aceleração urbana é um processo muito louco. Aí a gente se envolve com práticas que existem a séculos que pedem e necessitam de tempo. Eu acho que falta desacelerar, falta tranquilidade. Porque, infelizmente o nosso mundo exige uma resposta rápida e imediata e é chato. Eu não gosto, acho esse ritmo chato. Conheço pessoas que fazem cinco atividades no mesmo dia, eu não quero fazer isso. Eu gosto de curtir uma coisa de cada vez. Eu acho que é esse ritmo mais lento que falta pro pessoal do Rio. Falta

entender a calma que a prática pede. E isso é bom. Nem toda comida é de microondas, nem toda comida é miojo. As coisas demoram a ser feitas. A feijoada pra ficar boa, você tem que deixar desde o dia anterior pra salgar direito a carne, deixa a coisa curtir, o feijão tem que dar uma engrossada. Boa parte dessa galera que está aqui não aprendeu esse processo de aprender a curtir. É difícil a pratica de fazer só isso hoje, as pessoas querem tudo. Então esse pessoal não sabe muito da bronca da galera do Jongo porque nem parou pra ouvir. A maior parte desse pessoal nunca foi a uma comunidade jongueira. Nunca foram na comunidade de São José, fora do dia da festa por exemplo. Quando eu comecei a andar ali, em 2005, a coisa tinha um outro ritmo. Até as rodas que acontecem durante o dia: tinha uma roda, aí ficava todo mundo ali. Depois que acabava aquela roda, do jeito que fosse, normalmente era com samba e eu iniciei isso lá. Aí começava uma de Capoeira e depois uma de outro ritmo. Hoje em dia você vai lá e é tudo ao mesmo tempo, ninguém sabendo de nada que está acontecendo. Do lado da minha barraca, com a minha galera, tinha uns caras escutando Jongo e ele não foram nenhum hora ver a roda de Jongo. Os caras fizeram churrasco, cantaram parabéns, fizeram noivado e não foram lá hora nenhuma. As pessoas não vão pra conhecer, vão pra fazer turismo. Todas as vezes que fui pra Pinheiral e pra outras comunidade, eu fazia questão de parar, conversar, tomar uma cerveja, fazer uma carne e tudo mais. Digo eu e o pessoal que ia comigo, ninguém ficava de bobeira. A gente estava indo pra casa deles, então a gente vai ajudar da maneira que der. Chegar junto pra fazer o churrasco, comprar junto o que precisar, fazer um samba... A gente sempre fez questão de interagir e não cair de pára-quedas no lugar. Porque isso não faz sentido, na minha maneira de ver. Eu sempre martelei isso na cabeça do pessoal. Agora não precisa tanto porque já está todo mundo crescido. Essa era inclusive uma das questões quando resolvi sair. O pessoal ficava falando como ia fazer, como ia ser. Hoje em dia eles sabem mais de Jongo do que eu quando comecei. Então não tem porque não dar continuidade a isso. Ainda tem um monte de coisa pra aprender, mas acaba aprendendo. É como sair de casa.

LB: E porque a Lapa?

MB: Porque eu já frequentava a Lapa. Eu já ia ao samba na Lapa, já ia a Salsa. Eu fazia parte do Mariocas, que era ali. Na verdade eles davam aula ali perto da Cruz Vermelha. Então eu já estava ali, era tudo ali, já andava muito na Lapa. Andava três, quatro vezes por semana lá.

LB: Já pensou em mudar pra Lapa e ir pra algum outro lugar?

MB: Acho que dentro do formato do Jongo da Lapa, tem que ser na Lapa mesmo. Se não, faz outro Jongo, em outro lugar. Não precisa ser o Jongo da Lapa. Claro que a idéia do Jongo da

Lapa acabar, dá uma ponta de tristeza, um frio na barriga, mas se acontecer, fazer o que? O problema é justamente tentar esticar demais as coisas. Às vezes a gente quer que aquele chocolate nunca acaba...não adianta. Eu não acredito que o movimento venha a acabar. Acho que vai se transformar, que vai mudar. O movimento tem a minha cara, então ele tem minhas coisas boas e ruins. Então, acho que vai ter uma nova roupagem. Isso vai ser de uma forma gradual, e não de uma hora pra outra. Até porque as pessoas que estão dispostas a permanecer ali, ela tem uma pulsação muito parecida com a minha. E de uma maneira ou de outra isso já acontece em outros lugares... Fazem Jongo no Vidigal, na UERJ e as pessoas que aprenderam ali levaram pra outros lugares também. A coisa vai se espalhando. Mas sempre tem que haver respeito; não ser a dança pela dança. Entender porque é de determinada maneira, quais são as influências. Porque o Jongo da Lapa dança desse jeito? Fomos influenciados pelo Jongo do próprio Darcy e de uns tempo pra cá temos influencia direta da Capoeira. Oitenta e cinco por cento das pessoas que estão ali são capoeiristas, tanto homens quanto mulheres. Tem uma forma mais capoeirista de fazer a coisa. Acho que falta um pouco de interesse em entender isso, mesmo pro brincante. Mesmo que ele esteja ali pra brincar e se divertir, falta um pouco dessa consciência. Até porque toda brincadeira tem regra, né?! Acho que é um pouco por aí.

LB: E seus tambores?

MB: Meus tambores são uma influencia direta do Mestre Darcy! A gente toca os tambores do Darcy. O caxambu já teve uma modificação que foi necessária com o tempo. Porque os três tambores tem uma formatação específica. O mesmo formatinho que foi concebido pelo Darcy e o Jongo da Serrinha. Aí tem o tambu. O tambu é responsável pelas viradas; do toque. É ele que dá a bossa pra coisa. Durante um tempo ali na Lapa, eu não conseguia com que o pessoal amarrasse o caxambu de uma maneira que eu achava que tinha que ser... Ele tem um tempo morto entre o segundo e o terceiro toque. Então eu não conseguia fazer a galera entender isso na hora de tocar. Eles entendiam, mas na hora da dinâmica da roda não conseguiam fazer. Então eu comecei a fazer uma revirada; um repique, entre o segundo e o terceiro toque. E só quem faz isso é o Novinho. É um repique; uma repicada. É o reverberar do coro. Mas toda a base é feita em cima da métrica e da forma do mestre Darcy. É nosso formato característico. Tanto que o primeiro cd, que é o *Jongo de Terreiro*, teve justamente esse nome porque todo o registro audiográfico que tinha no Rio de Janeiro até então era do Jongo da Serrinha. Que é em cima da questão da harmonia e tudo mais. Só que eu gosto de tambor e quero fazer um Jongo de tambor. Aí resolvi fazer um cd com os tambores, que a única coisa que tem a mais é o agogô. Então são os três tambores: candongueiro, caxambu, tambu e agogô. Esse é o

formato que a gente usa e que fazemos na roda. Imagina levar um cavaquinho pro Jongo da Lapa. Teria que arrumar um amplificador, um ponto de luz. Na roda isso é complicado, é todo um trabalho que eu não posso ter. Então esse é um bom formato. Não tem cavaquinho, mas tem tambor e palma. Dez anos atrás de fazia assim e um século atrás também se fazia assim. Então é o tambor pelo tambor.

LB: E o ritual? Você estava falando de um ritual próprio e coletivo. Isso é público?

MB: Sim, é público. O coletivo é público. É simples. Eu faço sempre uma analogia com a roda de Capoeira: normalmente a roda com um ritmo mais lento e vai crescendo. A roda de angola é legal porque você começa esquentando a bateria, aí vai animando e ficando gostoso. Aí o responsável ali, o cantador, vai cantar. Normalmente em uma roda de angola é uma ladainha. É uma chula seguida de uma ladainha. O cantador louva a sua ancestralidade. E todo mundo responde. Aí vai citando os nomes dos mestres e coisa e tal. Então o pessoal vai curtindo isso pra depois começar o jogo. O ritual do Jongo é muito parecido. Eu gosto de esquentar o tambor, de cantar pras almas e pedir licença. Pedir o que tiver que pedir, pra quem tiver que pedir pra que aquilo seja bom. Pra que todo mundo que esteja ali fique bem, e as pessoas que estão ali tem que participar também. Quem está na roda tem que participar, o momento é deles também, é um momento de todo mundo. Às vezes eu passo quase dez minutos ali antes de alguém dançar. Quando eu sinto que a coisa está bacana eu peço pra alguém mais antigo da roda; alguém que está a mais tempo, pra dançar e ele chama quem ele quiser. Aí tem algumas coisas que eu coloquei na roda, por exemplo essa questão do ritual. Tem uma regra que eu sempre falo, que é da casa: do Jongo da Lapa. Não do universo jogueiro. Que para entrar na roda pra dançar tem que passar pelos tambores. Porque? Primeiro que eu acho que é uma questão de respeito a ancestralidade e o que aqueles instrumentos representam, o tambor é intermediário entre o humano e a ancestralidade. Segundo por uma questão de organização, uma ligação com o espaço físico. Imagina, você quer dançar, está lá dançando e tem cinco rapazes querendo dançar com você. E cada um de um canto da roda pula. Tem cinco homens e uma mulher dentro da roda, muito ruim. Se quer dançar tem que ir no tambor. Então essa regra foi colocada na roda por mim; eu falo isso. Aí tem gente que fala que isso não é do Jongo; é do Jongo sim. Ate porque toda tradição tem que ser inventada em algum momento. Tem que ter respeito aos tambores e a organização da roda. Acho que isso é suficiente. Não estou fazendo nada porque eu acho que é bonitinho. Outra coisa que sou eu que cuido ali é essa questão de pegar o tambor quando há um intervalo. Então são coisas que estão fazendo parte do nosso ritual. São coisas que são incorporadas ao

ritual já existente do Jongo. E são características novas também. Você nunca vai me ouvir dizendo: – "porque o Mestre Darcy fazia assim...". Eu nunca falei isso. Os tambores são esses aqui, a energia essa, galera muito boa e tudo mais, mas eu não faço Jongo de palco; faço Jongo de roda. Então a própria dinâmica é diferente da do mestre. Ele na dele e eu na minha

LB: E você, se considera negro?.

MB: Você perguntou se eu me considero negro. Na verdade, acho que eu estou aprendendo a me considerar negro. Muito em função do eu andei lendo e estudando. Não que eu me considerasse branco, sempre me considerei mestiço; misturado. Meu pai é branco, neto de francês e minha mãe já é uma preta misturada. A mãe dela era uma preta misturada e o pai, um negão. Então eu não tenho como dizer que não sou negro. Ai a gente pega o “bonde” do Stuart Hall, que fala que raça não é uma questão biológica e sim uma questão de identidade mesmo. Uma questão de convívio, é uma questão cultural. Então eu me considero negro, não sou “azulão”, mas sou negro. Estou envolvido com Capoeira, Samba e Jongo. Vou correr pra onde? Não tem pra onde correr. E gosto disso, gosto da maneira como isso é feito e do jeito que sou. Acho que o movimento de Jongo lá na Lapa vem contribuindo para que as pessoas possam enxergar, para elas possam se enxergar. Se enxergar brasileiro, afro, afro descendente, enxergar o tambor e perder a vergonha do tambor. Minha geração, que é a mesma da sua, foi criada pra ter vergonha do tambor. Tudo era macumba e a macumba é vista de uma maneira pejorativa. Aí falam: – "Ih, é macumbeiro!!!" Quantas vezes isso já não aconteceu no primário?! Então nos fomos educados pra ter vergonha, pra não gostar, pra se camuflar. Acho que essa vivencia do Jongo na rua, pra qualquer um, vem ajudando nessa questão de identidade étnica. Sou um cara que gosta de estudar e incentivo minha galera pra estudar. Ate pra fazer os pontos, porque no Rio de Janeiro temos Jongo canção, né?! Tem letras bonitas. A galera faz e a galera tem que estudar. Tem que saber, tem que conhecer das raízes pra poder falar disso. Acho que isso tem acontecido sim. Mesmo as pessoas que não são do efetivo da roda, ela tem no Jongo da Lapa uma inspiração. Um momento de vivencia bacana com essa questão ancestral. Eu acho que isso está tão envolvido com a questão cultural do estudante de Jongo. Por exemplo, a gente tem um menino Novinho lá, branco e neto de português. Que fala: - "Ah, eu sou tablito! Branco por fora e negro por dentro!" E realmente, ele é tão integrado com a cultura negra e é branco, branco. Fica ate cor de rosa quando fica no sol. Acho que isso vem ajudando a galera a se conhecer e se identificar. O movimento como o da FEBARJ e do Orunmilá. Porque antes era um movimento de cultura negra ali na Lapa, resistente a mais de uma década. Quando a gente bota uma parada ali, eles acabam o ensaio

deles e vão pra lá. O pessoal sabe que no dia da roda de Jongo tem também o pessoal do Orunmilá, da FEBARJ, do Rio Maracatu e de vários outros movimentos. Eles sabem da existência da roda de Jongo e caem pra lá. A galera faz parte de outros movimentos também. A gente cria uma rede, e quando você não está sozinho fica mais fácil de manter uma idéia. Ainda mais com uma questão identitária e cultural.

LB: Você sofreu algum tipo de preconceito?

MB: Rapaz, as pessoas até tentam né, Lais?! Muito mais voltado pra questão do tambor e do canto, do que pela questão física. Porque dentro da visão de quem sempre quer separar, eu não sou negro, sou moreno; sou caboclo. Tem gente que é pretona e diz que é moreno. Mas é uma coisa que a nossa sociedade ensinou pra gente. Então as pessoas nunca me olharam muito como negro em função da pele, mas me viam como macumbeiro. Porque eu estava sempre com o tambor; tocando o tambor e tudo mais. Então ate acontecia a discriminação sim, mas eu nunca dei bola. Eu sempre tive respostas pra essas coisas. Eu sempre dizia os porquês. Sempre tive resposta: porque você tem essa visão? Nossa, se me deixar falar é um problema. Então eu sempre consegui articular muito bem essa questão.

LB: Olha, Marcus, muito obrigada, viu?!

ENTREVISTA 2

Entrevista com Messias Freitas

Lais Bernardes: LB

Messias Freitas: MF

LB: Então você trabalha no Vidigal com manifestações populares.

MF: Sim. Na verdade eu comecei a trabalhar com o grupo de teatro Nós do Morro. Fiz parte de uma peça que abordava Capoeira e outras manifestações da cultura. Com o tempo fui convidado a lecionar Capoeira para a preparação do ator. Essa era a idéia, mas com essa idéia de fazer eventos todos os anos a gente acabava fazendo um troca de cordas, o que não era o objetivo do grupo. Mas acabavam cedendo pra gente. É como se fosse uma prática de montagem da Capoeira no teatro. Mas eu trabalhava com outros professores de Capoeira de outros grupos. Tinha ano que o aluno era meu e no ano seguinte era de outro professor, dependendo dos dias que caia. Aí eu sentia essa necessidade de trabalhar só com a Capoeira no Vidigal e as danças eu trabalhava no teatro; no Nós do Morro. A gente montou uma espécie de *workshop*; era uma oficina de danças populares e no final a gente fazia uma

apresentação com o resultado disso. Começamos oito anos atrás, todo ano tinha duas turmas, trabalhava seis meses e no final do processo apresentava. Então eu fiquei no Nós do Morro só com as danças populares e na associação de moradores só com a Capoeira. E trabalhava no meu perfil e no perfil do grupo do qual eu faço parte. Mas mesmo eu acabo fazendo um pouco das danças com as crianças, porque o foco lá são as crianças. E com adultos só no Nós do Morro, no Vidigal. Mas eu trabalho com a terceira idade também nos projetos da prefeitura, em casa de convivência pra terceira idade. Hoje estou em três casas. Aí fui convidado pra fazer parte aqui na UERJ mesmo com as danças populares. Comecei com arte e depois fui convidado pra um projeto chamado Pró Iniciar, que é aberto aos estudantes da faculdade e pra quem é de fora também. Então vai fazer dois anos que estou nessa vivência, além de oficinas, eu viajo muito pra fazer oficinas. O foco maior é a Capoeira. Além de participar das rodas, que é o que eu gosto de fazer. E viver do que gosta facilita ainda mais a vida da gente.

LB: E como o Jongo entrou na sua vida?

MF: Foi engraçado! Em 1999 eu conheci um mestre de Capoeira que era de um movimento de meninos e meninas de rua e a gente fazia parte desse projeto. Esse projeto era patrocinado por uma ONG da Espanha, enfim. Aí encontrava-se vários professores que trabalhavam nesse movimento, eram todos espalhados pelo país. Nisso eu conheci o mestre de Capoeira Claudinho, de Resende. Aí no final de uma dinâmica, porque a gente fazia umas capacitações; ele me apresentou o Jongo. De início eu achei um pouco sem graça, então esse foi meu primeiro contato com o Jongo. Particpei, dancei, mas não achei nada de mais. Aí depois de um tempo um amigo meu me apresentou ao Jongo da Serrinha. Me mostrou um CD e depois eu comecei a ver alguns vídeos. Então eu soube que o Marcus Bárbaro ia começar uma oficina na UNIRIO, na Praia Vermelha e acabei indo. Depois soube da roda da Lapa e comecei a frequentar, pesquisar, ir a fundo e estudar um pouco mais. Eu já tinha contato porque já nasci dentro da cultura, meu pai era mestre de Capoeira. Eu nasci no Rio, mas vivi um bom tempo no Maranhão, porque meus pais são maranhenses. Vivi dez anos da minha vida lá, então convivia com Tambor de Crioula, com Cacuriá. A gente participava muito de uma roda de Capoeira que tinha no Laborarte, que ainda tem. Isso em São Luís, então sempre tinha um Cacuriá ou alguma coisa voltada pra cultura popular; Bumba meu Boi, a morte do boi, festa pra São Benedito, enfim...Mas eu só comecei a valorizar isso aqui no Rio quando vi que as pessoas tinham essa atração e tudo mais. Então eu me identifiquei com a cultura popular e estou até hoje. Aí teve um tempo na vida que eu servi o exército e senti que precisava ir embora, já estava dando a hora. Resolvi voltar a estudar e fazer faculdade; me

formei em turismo e hotelaria, mas chegou um momento que eu vi que não era isso que eu queria pra mim. Eu sempre frequentava a Capoeira e as rodas, mas decidi que era isso que eu queria pra minha vida. E estou aqui até hoje.

LB: Como estão você e o Jongo hoje?

MF: Atualmente a gente está nesse...Eu amo o Jongo de paixão. Gosto muito, respeito muito as tradições, os fundamentos, estou sempre indo em busca das fontes. Inclusive teve os dez anos do Jongo da Lapa, né?! Eu estava em Guaratinguetá, em um evento. Fui pela segunda vez e tive a oportunidade de conhecer os mestres conhecidos de lá. No Quilombo de São José já fui várias vezes, Pinheiral fui várias vezes, em Dito Ribeiro fui umas três vezes, Piquete umas duas vezes. Enfim, eu estou sempre buscando um pouco mais, pesquisando e adquirindo material. Estou lendo muito, buscando isso e estou bem com o Jongo. Acho que estou em um relação muito boa.

LB: Agora nesse novo momento, Jongo da Lapa, 2014.

MF: Dez anos, né?! Enfim, está nesse lance de assumir, mas não sei como é isso pra mim, é um pouco complicado. Só na hora mesmo pra ver como é essa questão da responsabilidade. Porque eu tenho o perfil muito diferente do próprio Marcus Bárbaro, junto com a equipe. Estou mais em cima da questão do coletivo, de assumir junto, e não o lance do Messias estar assumindo, Agbara assumindo. Mas que todos estejam, como sempre foi. Produzir da melhor forma possível com a ajuda dos amigos. Tentar trazer o pessoal que estava afastado, pra não ser uma roda somente de Jongo como tem sido. Mas trazer outras manifestações, como era quando eu cheguei na roda. Tinha o tambor de crioula, samba de roda, fazíamos até o coco, enfim. O Marcus levava as madeiras de maculelê e a gente fazia, vou tentar trazer isso de volta. Fazer não só que seja uma roda de cultura popular, mas também um encontro de amigos. No final a gente pare pra conversar, reveja os amigos e ficar por dentro do que está acontecendo. Isso pra mim é um dos objetivos da roda da Lapa, do movimento cultural.

LB: Se você pudesse me apontar um fato marcante na sua vida; você e o Jongo.

MF: Lembro de certa vez no Quilombo de São José, na roda da madrugada. No final o pessoal de Pinheiral, que foi um dos primeiros contatos que a gente teve direto, fizeram o convite pra gente visitar a comunidade e conhecer. Imagina, o pessoal de tradição fazer esse convite pra gente, então estreitou essa relação com o Jongo da Lapa e começamos a visitar muito. Aprendemos muito e estamos nessa busca. Foi um fato muito marcante pra mim naquele momento, quem diria... Teve um outro em que fizemos uma pergunta pro mestre Mané, perguntamos o que ele mais gostou na roda da festa do quilombo. Ele falou que da

roda da madrugada, dos meninos da Lapa por conta da animação. Ouvir isso de um mestre jogueiro é muito gratificante. Pra mim é muito gratificante e foi muito marcante.

LB: Messias, você é pesquisador, cantor, tocador e dançante. Desses seus papéis todos, qual te faz mais feliz?

MF: Tudo isso! Eu gosto muito de cantar e interagir, não que eu seja cantor, sou cantador. É poder receber de volta essa energia e esse axé, como se canta um ponto e uma música, porque tem tudo a ver com o momento. Isso você vai adquirindo com o tempo mesmo, de identificar o momento, como está o clima da roda, como está o andar e o que você deve cantar, como se busca esse lance de sacar que o pessoal não está nesse clima. É um pouco complicado de explicar, mas acho que hoje em dia eu consigo identificar isso... Poder acelerar no momento certo ou manter uma linearidade. Mas eu gosto de fazer tudo: cantar, dançar, tocar. Não tem como pontuar um.

LB: Você falou de energia da roda. Você também já me falou de espaços diferenciados: a rua, a comunidade tradicional. Dentro dessas possibilidades: rua, espaço tradicional, apresentação; você percebe que as energias são irmãs, elas são diferenciadas? Como você percebe as energias desses espaços?

MF: Acho que vão muito de quem está conduzindo. Evidente que em comunidades você tem mais energia. Não sei se é porque o povo está tão envolvido com aquilo, já nasceu com aquilo. Então acho que tem esse lance que é um pouco diferente, mas às vezes a gente consegue a mesma energia; energia boa. Você sente que está todo mundo na mesma vibração, na mesma sintonia. Mas tem essa diferença realmente. Mas acho que vai muito da questão de quem participa a muito tempo ou se está começando. Em relação ao palco, fica uma coisa, não artificial, mas é difícil fazer com que o público esteja na mesma energia e sintonia. Pode até transmitir isso pro público, mas é complicado receber isso de volta. É diferente de uma roda tradicional, de uma roda de rua que está a galera que gosta, que vivencia isso o tempo todo... Às vezes conseguimos alcançar e chegar um pouco perto, mas tem uma diferença sim. Nem que seja pouca, mas tem uma diferença entre a rua, palco e as comunidades tradicionais sim. Na comunidade você sente que está em outro grau, tem muito mais energia que em outros lugares.

LB: Como você está percebendo o contexto do Jongo no Rio de Janeiro atualmente?

MF: O Jongo hoje em dia virou moda. Muitas pessoas fazem porque acham a dança bonita, o lance da saia; vê que tem muita gente fazendo. Está nessa moda, então vamos ver quem vai conseguir manter. Porque moda passa. Eu vejo que está todo mundo nessa mania. Hoje em dia

você vê que tem muitos grupos, as pessoas estão tendo essa necessidade de ter. Nada contra quem faz, mas tem muitos grupos. Aí a gente vai vendo quem consegue se manter realmente de fato. Quem consegue viver na cultura, você sabe que não é fácil viver da dança. De manter uma roda. Acho que as pessoas vão se auto excluindo, porque sente que não é aquilo, que não está na mesma busca. Porque o Jongo não é só dança, não é só tocar. Tem vários elementos em volta do Jongo. Tem muita coisa a se buscar com o Jongo. Como o tempo a gente vai ver quem vai realmente conseguir permanecer. Esse lance só de roda e modismo só o tempo vai dizer.

LB: Aqui no Rio a gente consegue perceber que a gente tem uma comunidade tradicional, ou algumas se a gente for pensar no Caxambu de Salgueiro, enfim. A gente soube que existem outros núcleos jongueiros que se extinguiram pelo falecimento dos seus mestres, você tem essa estrutura dos grupos e das apresentações, e tem o Jongo que acontece fertilmente nas ruas. Você acha que esses espaços estão harmonizados? Tem espaço pra todo mundo?

MF: Como eu acabei de falar, acho que o tempo vai dizer. Mas acho que tem espaço pra todo mundo. Porque tem gente que fala que as pessoas querem tomar conta da cultura, mas acho que o Jongo é de todo mundo, não tem dono. Assim como as outras manifestações. Agora, tem aquela questão do respeito. De saber fazer a coisa, de pesquisar de fato, de saber quem é o mestre, de valorizar o mestre, eu peso muito por isso. De saber onde estou e de criar a ética. Não só do Jongo, mas das outras manifestações. Saber como está conduzindo a coisa, se pode ou se não pode. É um pouco complicado, mas acho que tem espaço pra todo mundo. Mas aquele lance: o tempo vai dizer quem é de fato e as pessoas, vai identificar quem está na busca, quem está pesquisando, quem sabe, quem não sabe. Ate porque a gente vive em um mundo, por conta comunicação, que as pessoas questionam muito. Você quem sabe, quem está imbuído do Jongo, do fundamento, do toque, dança, canto e da energia em si de manter uma roda por três ou quatro horas. É diferente de uma roda de dez ou quinze minutos. De se apresentar no palco pra quem nunca viu, mas acho que tem espaço pra todo mundo. Só tem que buscar e respeitar. Seguir os fundamentos e ter ética. Não só com a atividade que a pessoa já pratique, com as manifestações não pode ser diferente. Considerar os mestres de fato, as comunidades que estão aí a muito tempo, os grupos que já existem a muito tempo. Mas é complicado de falar, porque a gente pesquisa e começa a conhecer quem é quem, tem gente que se intitula jongueiro e manda e desmanda, quando voce vai ver a pessoa nem era jongueiro. Caiu meio de para quedas e hoje em dia canta e faz parte de um grupo, mas quem

sou eu pra dizer quem é quem. Acho que às vezes é melhor a gente buscar lá trás. Como eu busquei, como estou aqui hoje em dia, como comecei. Quantas besteiras voce já fez, porque fulano não pode fazer? Enfim, acho que às vezes temos que olhar pra dentro antes de falar do outro.

LB: Com as suas andanças, com essa possibilidade de você circular e transitar por vários espaços. De viajar, correr o Brasil e o mundo; quem você acha que na atualidade está colocando o Jongo na moda ou empurrando essas fronteiras do Jongo pra frente? Quem você acha que está colocando o Jongo pra caminhar?

MF: Acho que o capoeirista tem um papel fundamental de divulgar. O capoeirista sempre andou com as próprias pernas. Hoje em dia que você vê que tem algum incentivo voltado pra isso, porque não tem mais pra onde ir. Não tem como dizer que não tem como apoiar porque já deu o que deu. A gente sabe que existe milhões de praticantes, que a Capoeira é a maior divulgadora da língua portuguesa, o país tem uma dívida muito grande com a Capoeira. Então o capoeirista tem esse papel, esse poder de divulgar, e as outras manifestações não. As outras danças de matrizes africanas não. A Capoeira está nos cinco continentes. Acho que o capoeirista é dos principais responsáveis por isso; das danças estarem no patamar onde estão. O Jongo hoje dia, você vê em apresentações em vários lugares e sua grande maioria são em grupo de Capoeira. Um grupo que está lá fora na Europa, Ásia, Oriente. O capoeirista é o principal responsável por onde a dança está hoje dia, principalmente o Jongo.

LB: O que você acha que aproxima tanto o capoeirista do Jongo?

MF: Acho que é o tambor, o ritmo, a levada, o jeito. Não só pro Jongo, mas pras outras também. Mas o Jongo está mais acessível, principalmente no Rio de Janeiro. Você tem um acesso mais fácil ao Jongo do que o Boi Pintadinho, que também tem no Estado do Rio. A própria Ciranda de Tarituba, o acesso não é tanto. Mas o Jongo você vê; teve no Salgueiro, teve no Estácio, tem na Serrinha, tem a festa anual do Quilombo de São José. Acho que tudo é a questão do acesso ser mais fácil. Hoje em dia tem toda essa coisa do YouTube, a internet facilita bem a comunicação e os encontros. Acho que isso faz com que o capoeirista esteja próximo. Ele está nessa busca, não só com Jongo, mas com o Samba de Roda e com as outras manifestações. O capoeirista está buscando, abrindo os horizontes. Para não ficar pra trás. Tem isso também, o capoeirista tem o ego muito forte. De competir com um e outro. Eu acho até bom; bom para cultura em si.

LB: A gente tem dentro desse grande entendimento, que a gente poderia partilhar, o Jongo como uma cultura afro descendente, de tradição rural, de um período colonial. O

que você acha, dentro desse panorama, faz com que as pessoas, os jovens urbanos se apaixonem pelo Jongo?

MF: Acho que a gente vive em um mundo de criaturas urbanas mesmo, de estar em praticamente dez lugares no mesmo dia. Você consegue dar uma volta no Rio de Janeiro em um espaço de três/ quatro horas. Às vezes você consegue fazer cinco ou seis serviços. O mundo precisa disso, de estar no meio rural pra dar uma acalmada. Tanto que alguns até se decepcionam quando vão ao Quilombo, acham que não iria ter luz, que as casas eram de barro; de tijolo, que os quilombolas não tem acesso a internet. Então se decepciona porque faz um pré julgamento do que seria. O homem urbano está nessa busca de tranquilidade, de fugir um pouco e não ficar doente. Porque o capitalismo deixa um pouco a gente assim né?! De ficar paranóico de ter que comprar e trabalhar, enfim. No caso de buscar a dança e o Jongo principalmente, acho que é um pouco nesse caminho de buscar uma coisa diferente e de fugir um pouco do que a mídia produz. Para mim o presente é o passado, o que seria isso? É você buscar alguma coisa lá de trás, porque o que está acontecendo hoje já não tem mais graça. O atual é o antigo, é um pouco por aí. Então é estar nessa busca, porque o que tem aí é um pouco descartável, né?! Então acho que os jovens principalmente porque tem acesso, a gente vive um período diferente do período dos meus pais. Aquela coisa de comprar e deixar alguma coisa para gente, hoje em dia não, a pessoa com trinta ou quarenta às vezes mora com o pai ainda. Está na busca de curtir a vida, às vezes larga o trabalho que ganha seis mil, mas não está feliz e prefere um de quinhentos reais por mês. Acho que o próprio mundo urbano causa isso e acaba causando essa busca pelo rural. O Jongo, o passado, de curtir o tambor; coisas que fazem mais sentido do que o que a mídia produz, dos shows que você vê aí. Só falta ser valorizado, isso que falta para o Jongo. E cai também na questão do acesso. Às vezes pela questão do tempo também, na busca de fazer muitas coisas, acaba ficando na cidade e indo pras rodas mais próximas.

LB: E quais tipos de incentivo você acha que o Jongo está precisando?

MF: Acho que de imediato tentar capacitar. Não que os jongueiros mais antigos não tenham capacidade pra isso... Porque o governo tem alguns meios de incentivar com um valor qualquer e chega no final quer que o jongueiro antigo que já faz isso a um tempo, preste contas. Falta gente pra prestar contas. Apesar de que nem precisa disso pra fazer a festa, já fazem isso a cem anos. Trinta ou quarenta anos já faz a festa acontecer todo mundo junto. Mas acho que precisa desse incentivo pra saber como usar esse dinheiro, de como está sendo usado. Fazer uma festa um pouco maior, com uma estrutura melhor. Você vai em lugares

como em Dito Ribeiro, tem banheiros químicos. O ultimo encontro no Quilombo se São José, você vê que tinha uma estrutura. E sempre quem está por trás é algum produtor que não tem nada a ver com a comunidade. A comunidade consegue um valor qualquer pra conseguir proporcionar a festa e o produtor ganha quase a metade. Acho que esse dinheiro deveria ficar pra comunidade. A própria comunidade deveria selecionar um ou dois que tenha um entendimento, ou então o governo simplificar a questão de prestação de contas. Pra gente fazer do jeito que achar melhor e usar da melhor forma possível. Acho que o governo deveria simplificar, tem muita gente lutando pra isso. Essa é minha idéia, não sei se a comunidade pensa assim. Inclusive um dia eu fui a uma reunião de varias comunidades jogueiras e o pedido era esse. Porque às vezes conseguiam a verba, mas não conseguiam prestar conta e por essa questão não conseguia ganhar no ano seguinte. Às vezes por causa de uma conta de luz e alguma outra conta qualquer, não consegue prestar conta e não ganha verba no ano seguinte. Então o meio seria simplificar a prestação de contas.

LB: Nas suas andanças você já percebeu esse tipo de iniciativa em outras manifestações culturais? E você pudesse olhar e dizer que acontece assim com o tambor de crioula, por exemplo. Ou você acha que nesse sentido...

MF: Acho que nesse sentido acontece em todas as manifestações. Hoje em dia uma ou outra está conseguindo, mas sempre com um produtor. Não que eu esteja querendo desvalorizar, até porque estou buscando pra mim a possibilidade de ser produtor e produzir meus próprios eventos. Me aperfeiçoar fazendo cursos e tudo mais. Mas no caso das manifestações falta isso. Teria que ter alguém do meio que sabe como as coisas são, como o mestre vive, saber como é o dia a dia da comunidade; do grupo em si. Podendo assim buscar esse dinheiro e reverter pros grupos e para as manifestações da cultura. Acho que é isso que está faltando; simplificar e ter pessoas da área atuando.

LB: Se você tivesse que pensar rapidamente em uma pessoa que representasse o Jongo pra você, quem seria?

MF: São várias né?! Acho que as três irmãs do Jongo de Pinheiral. Elas representam muito bem o Jongo. O Jefinho também representa muito bem, ele vive e respira Jongo. Não que os outros não façam. Você vê o próprio mestre Totonho, que eu tive o prazer de conversar. Ele respira Jongo todo o tempo, faz música do nada. Acho que essas pessoas representam o Jongo. Não querendo desmerecer as outras. Elas representam por inteiro, por completo. Elas são o Jongo em si.

LB: E se o Jongo não tivesse esse nome, qual nome você acha que ele teria?

MF: Felicidade, será? (risos). É o que eu sinto quando estou em uma roda; muito feliz!

LB: Você quer falar mais alguma coisa?

MF: Acho que é só. Acho que falta no Jongo e em todas as manifestações, a gente se unir mais. Acabar com o ego. Acho que é isso.

LB: Obrigada.

ENTREVISTA 3

Entrevista com Vanessa Úrsula

Lais Bernardes: LB

Vanessa Úrsula: VU

LB: Como o Jongo entrou na sua vida?

VU: Eu conheci o Jongo através do Jongo da Serrinha. Lá no morro da Serrinha eu fui assistir a uma apresentação teatral, um projeto do Teatro de Anônimo. Tinha um projeto que se chamava Tenda Cultural e fui assistir um espetáculo do Teatro de Anônimo na Serrinha, na quadra que é bem lá no morro. E aí no final dessa apresentação teatral eles abriram uma roda de Jongo pra fechar o evento. Estava aquela primeira formação do que se chamou Jongo da Serrinha, acho que fazia em torno de um ano que o mestre Darcy tinha morrido; fazia pouco tempo. Eles fizeram a apresentação e eu fiquei apaixonada, lembro de ver uma jongueira grávida dançando e eu fiquei muito encantada com aquilo. Eu ficava me perguntando com aquilo existe ainda. Porque nitidamente remetia a uma dança muito antiga, uma dança que era dos escravos e eu ficava me perguntando como uma moradora de Realengo, super próximo de Madureira, nunca tinha ouvido falar do Jongo. E nesse mesmo dia eu fui a Lazir e perguntei como eu fazia para fazer aula de Jongo, se existia alguma possibilidade. Então ela disse que as aulas eram abertas para as pessoas da comunidade, mas que quisesse vir de fora também podia. Então comecei a frequentar o Jongo da Serrinha duas vezes por semana. Eu fazia aula de Jongo, Folclore, Capoeira e Percussão. Aí fui aprendendo a dançar Jongo com a Lazir, lembro que no início não conseguia pegar. Eu era tão apaixonada pelo passo...eu fazia o tabiá, mas fora do ritmo. Eu fui aprendendo, subia duas vezes, ia lá na Balaiada. Tinha o Edgard, que na época era meu namorado, que teve a idéia de formar um grupo. Aí esse grupo se juntou a outras pessoas que era o Bruno, Vanusa, o Marcus também. Não sei muito bem como o Marcus chegou...eles eram amigos. Aí nos juntamos...juntaram outras pessoas que a gente conhecia. Acredito que essas pessoas conheceram o Jongo na FAETEC, que tinha aula de

folclore em que o Gustavo dava aula. Então acho que eles tinham entrado em contato. Tinha também um pessoal do SEI que fazia parte desse grupo, a Desireé também. Então se formou esse grupo chamado Pé de Chinelo com a produção da Vanusa. Ela produzia, levava a gente pros lugares. Aí eu lembro de já existir rodas ali na Lapa, de já ter visto roda de tambor de crioula com o Mariocas, roda de tambor das Três Marias, ouvi falar que já houveram rodas do mestre Darcy, que é uma figura super importante no Jongo. Então o Pé de Chinelo começou a fazer essas rodas. A primeira memória que eu tenho...porque cada um diz como sua roda começou. Se perguntar pra Vanusa ela vai ter uma opinião, Marcus outra e eu também. E já tivemos muitas discussões sobre isso. A memória que eu tenho do início da roda que é forte, é quando pedimos para um grupo que estava fazendo tambor de crioula para que a gente fizesse um Jongo no intervalo e eles não deixaram a gente fazer. Pediram pra que a gente fizesse depois da roda de tambor de crioula e a gente fez. Era uma roda pequena, com poucas pessoas. Não era o local onde era o Jongo da Lapa, era mais ali pra cima perto da Joaquim Silva. Essa roda com o tempo foi crescendo e agregando outras pessoas. A gente tinha uma liderança forte que era a Vanusa, ela se articulava pra levar os tambores, a gente se concentrava muito na casa dela que é ali na Riachuelo. A gente se concentrava muito na casa dela, pra ensaiar, pra dormir. Ela era uma pessoa muito militante no movimento, no começo, junto com o Marcus também; que era uma pessoa que estava muito na questão do toque e canto no Jongo. Ele e o Edgard traziam outras pessoas, e a Vanusa se articulava mais na questão da produção. Então começamos a fazer essa roda às quintas, lembro que a gente instituiu esse dia porque sexta estávamos com o Sanfilippo no Ernesto. Fazíamos essa roda na quinta para que o Lucio pudesse participar e aí o Pé de Chinelo começou a se articular nas rodas. Com o tempo o grupo foi brigando, as pessoas brigaram, o Marcus saiu do grupo, depois o Edgard saiu do grupo. A Vanusa ficou um tempo na liderança mas depois também brigou, teve algumas discussões, não lembro mais quais foram e saiu do grupo. Eu sai antes dela...o grupo ficou reduzido a poucas pessoas. Depois o Marcus volta, ele era uma liderança forte no começo e volta com uma liderança que vai por alguns anos. Ele vai liderando o movimento, começa a se articular, mobilizando as pessoas, os tocadores. Tinha um grupo associado que era o Quatro Esquinas, que depois esse grupo se desarticula também. A roda começa a ter uma liderança forte com ele, mas tem outras pessoas que vão agregando ao movimento. Tem grupos que vão se agregando que também trabalham com Jongo. Então durante muitos anos eu vou ali sem participar de grupo nenhum. Vou ali porque eu gostava do Jongo, me identificava, porque era fascinante estar participando de uma manifestação cultural

que resistiu durante tanto tempo. Mais de cem anos. Lembro de ler coisas sobre o Jongo, de sociólogos, de pesquisadores falando que o Jongo estava fadado ao esquecimento por estava ligado aos mais velhos ou não tinha apoio. Lia muitas coisas referentes a isso e pensar que o Jongo resistiu por vários motivos. O exemplo mais próximo a mim é o Jongo da Serrinha, do Mestre Darcy que é uma referencia e leva o Jongo para outros lugares. Ele é músico, traz outros instrumentos; então foi uma maneira que encontrou de fazer com que essa manifestação resistisse. Por mais que tenha sido criticado, porque existia um Jongo ali com uma ligação muito religiosa. Tem até uma música da Lazir que ela diz “*cacurucaia eu tô, perengando eu tô, mas não posso morrer*”. Então o Jongo não morre mais, não esta mais perengando. Porque você tem milhares de grupos, muitos grupos fazendo Jongo. Nesses dez anos quantos grupos eu vi sendo formados, acabarem e sendo formados de novo. É uma manifestação muito bonita e pra mim muito fascinante. Muito encantadora por conta dos pontos, das coisas enigmáticas, a própria dança, o mistério sobre a manifestação. Por mais que a gente saiba que não é a questão religiosa, sabemos que está impregnado de questões religiosas. Acho que isso de estar imprimindo no meu corpo uma dança de mais de cem anos, de estar cantando metáfora, uma cultura oral que vai passando de pessoa pra pessoa. Então pra mim estar dentro desse movimento com todas essas características é muito fascinante. Não é só pela dança e pela questão estética, e sim por todas essas coisas que permeiam essa manifestação. Por essa questão histórica do Jongo.

LB: E como está sua relação com o Jongo hoje?

VU: Hoje eu acho bonito ver o crescimento que essa manifestação teve. A gente começa a roda do Pé de Chinelo; que hoje é o Jongo da Lapa, começa com uma referencia do Jongo da Serrinha e vamos conhecendo as outras comunidades. Vamos pra Valença e conhecemos o Jongo de lá, aí trazemos pra cá, depois conhecemos outros: Pinheiral, Piquete. Tem os Encontros de Jongueiros, eu fui a alguns e conheci outros tipos de dança, outros tipos de canto e via essas outras referencias crescendo dentro da roda. Apesar de termos o Jongo da Serrinha como estrutura, com o três tambores, como o machado virado; mas as referências de outras comunidades foi engordando o movimento. Então foi ganhando uma cara própria e outra estrutura, porque a gente sabe que cada comunidade tem uma estrutura diferente da outra. Então a gente se apropria daquilo e faz um outro movimento, com outra base rítmica e fica com a cara do lugar; da Lapa e das pessoas que estão pesquisando aquilo. Eu acho interessante também o fato de termos um repertório muito grande, e às vezes nem sabemos da onde é a musica; de qual comunidade veio. Uma vez um menino estava do meu lado e falou

que a música era da pessoa que estava tocando tambor. Então tem gente compondo ali dentro e a identidade de quem compõem vai se misturando com as outras referências de Jongo que a gente tem. Então acho muito interessante o que a roda e o movimento foi gerando; os desafios também. Tudo bem que a estrutura que a gente conhece como desafio e demanda é muito diferente do que a gente vê hoje. Hoje é mais uma brincadeira, se encara o desafio como uma brincadeira. E não como uma briga, como vemos registrado no Jongo antigo. Eu acho que é válido essa coisa da brincadeira, de desafiar o outro, de improvisar ali na hora. Acho bonito ver esse movimento e ver outras danças dentro desse movimento. Acho bacana, talvez seja a reverberação do mestre Darcy. Isso de criar várias estruturas pra que o Jongo continuasse e transformar ele em uma coisa mais espetacular. Eu lembro de ter contato com alguns integrantes do Jongo da Serrinha com o show do Sanfilippo falando que tinha que dançar grande, rodar a saia, levantar o braço! Pro Jongo ganhar uma estrutura espetacular, que é próprio do palco. Se descaracteriza enquanto roda pra poder se caracterizar como espetáculo. Mas eu acho uma forma válida, foi uma forma que o grupo encontrou para resistir. E temos ainda uma outra forma de manter essa cultura viva.

LB: Então a sua forma de estar com o Jongo. Você atua, está junto, vivencia, pertence? Como está?

VU: Eu não faço parte de nenhum grupo de Jongo, mas eu sempre acompanhei as rodas do Jongo da Lapa. Sempre estive nesses dez anos junto com o pessoal. Eu acompanho observando como o movimento vai crescendo, vi muita gente sair e chegar. Acompanho um pouco observando como os movimentos se dão dentro da comunidade, tento acompanhar e ir. Vou a Valença pra poder ver como é; por exemplo, quando fui uns oito anos atrás era diferente do que é hoje. Porque cresceu muito, agora muita gente vai e a estrutura mudou um pouco. Eu vou acompanhando, não tenho uma atuação de liderança nesses movimentos e nunca tive, mas sempre estava junto. Não sei como vou explicar isso. Você pode reformular a pergunta?

LB: É isso. Como você participa.

VU: Então é isso. Eu acompanho, vou as rodas, aos grupos, tento acompanhar estudando os materiais que são produzidos das outras comunidades, leio. É uma forma de estar ativa dentro do movimento, essa é minha participação dentro desse movimento. Sou uma pessoa que ama aquilo, que é apaixonada pelos tambores, pela musicalidade, pela dança, pela energia. Porque o Jongo produz uma energia muito forte, usa um calor muito forte; então é uma coisa muito de coração. Eu lembro quando eu vinha da faculdade pras rodas, quando eu estudava na

UERJ, eu lembro de descer na Riachuelo e escutar o tambor lá de longe e ia correndo, furando a multidão pra poder chegar na roda. Eu vi crescer, foi uma roda que começou com poucas pessoas e foi crescendo. Ao ponto de fazer CD, ter pessoas compondo, de ter uma liderança forte. Até onde eu sei o Jongo da Lapa é uma manifestação é que reconhecida por outras comunidades. Porque tem umas discussões sobre jongueiro ser apenas da comunidade ou não, tem essa discussão de legitimar quem é de comunidade. Porque por mais que o Jongo não tenha esse alcance midiático, ele se desenvolveu muito, muitas pessoas conhecem. Então às vezes tem esse conflito a respeito de ser ou não de comunidade. Será que se pode comemorar um Jongo que está a dez anos na Lapa? Parece que para algumas pessoa ele não é muito legítimo. Mas eu acho importante, já que não era isso que o mestre Darcy pretendia? Ir pras universidades, ensinar em Santa Tereza, no Circo Voador, que as pessoas conhecessem o Jongo e essa manifestação não morresse. Eu acho bacana esse reconhecimento de Pinheiral. Porque é uma manifestação que esta ali e sabemos da questões que existem; acho que tem um cuidado. Eu acho que as pessoas que levam aquela roda tem um cuidado com a manifestação. Acho isso importante e acho que por isso que existe o reconhecimento.

LB: E como você enxerga esse contexto urbano contemporâneo do Jongo no Rio de Janeiro? Como você enxerga e percebe esse contexto atual?

VU: Acho que diferente. Por exemplo, quando eu vejo os meninos cantarem e se desafiarem nas rodas, o contexto ali naquele momento tem a ver com as nossas vidas, e é diferente quando vamos para alguma comunidade ou quando lemos alguma coisa relacionada ao Jongo. Percebo também ali que a gente vai criando as nossas próprias estruturas. Por exemplo, eu li que só entrava no Jongo quem pedisse licença ao tambor, e essas coisas também acontecem dentro do Jongo urbano. Ou por uma questão de respeito, ou por uma questão de organização. Percebo que essas estruturas são modificadas lá dentro. Acho que tem também essa questão do espetáculo, que temos como uma influência do Jongo da Serrinha. Porque pra mim o Jongo da Serrinha é uma influência muito forte e está muito presente no Jongo da Lapa. Por mais que a gente traga influência de outros lugares, tem uma estrutura muito forte ali dos três tambores, do machado. Mas outras coisas se modificam, no Jongo da Serrinha eu aprendi que o homem tira a mulher pra dançar e na Lapa não tem isso. Então acho que é uma questão de apropriação. A gente vai se apropriando de um Jongo e de outro, criando uma outra coisa. Bebe de outras influências e se transforma no que é aquele Jongo da Lapa. Não sei se ficou claro.

LB: Como você enxerga esse contexto jongoeiro no Rio de Janeiro? Você acha que existe hoje uma moda de Jongo? Pelo fato da gente observar tantas rodas acontecendo de forma sistemática...

VU: Eu acho legal que tenha virado moda. Porque quanto mais pessoas entrarem no movimento...acho legal e super positivo. Às vezes eu fico receosa apenas com a forma que as pessoas se utilizam, se apropriam, como estão na manifestação e de que forma se leva. Mas acho também que estamos em um processo e a gente não sabe como vai ser. O que eu acho salutar é que dificilmente o Jongo acabe. Ele vai se transformando em outras coisas e ganhando outras características, talvez se misture com outras coisas. Mas acho salutar que tenha grupos que se juntem, divulguem e tenham outras manifestações. Eu acho só que tem que haver um certo cuidado como se lida com essas manifestações. Porque por mais que a gente não tenha o intuito religiosa, até porque não dominamos, existe sim essas características no Jongo. Eu já vi coisas muito irresponsáveis. Como por exemplo, jogarem cachaça no chão; umas coisas que você fica pensando o porque da pessoa estar fazendo isso. Tem umas coisas que tem que haver umas certas ressalvas para não ferir. Acho que tem que ter um cuidado. Eu tenho muito respeito por uma religião que engloba essa questão religiosa, por mais que como liderança não tem como lidar com isso. Acho que precisa ter cuidados com essas questão pra não ser imprudente e não ferir, porque isso pode chegar pra alguma outra pessoa; pra algum jongoeiro.

LB: Você apresenta pra gente alguns espaços que você partilhou e vivenciou junto da expressão. Você falou da Serrinha, em um espaço urbano que é entendido como um espaço tradicional, fala de São José, Pinheiral, Piquete; que são comunidades urbanas e rurais também entendidas como tradicionais. E você fala também da rua, que é uma estrutura super contemporânea. Você acha que nesses espaços distintos a energia da promoção dessa roda é diferenciada ou ela é análoga?

VU: Quando você vê um Jongo em Valença com aquela fogueira queimando do seu lado...quando vi aquilo pela primeira vez parecia que tinha voltado na história. Foi emocionante; eles com pé no chão, pé na terra, aquele cenário de Valença e aquela fogueira de mais de dois metros queimando do lado deles, aqueles tambores super rústicos e afinados da maneira tradicional, é uma energia bem diferente. É diferente de quando você vai ver, por exemplo, o Jongo da Serrinha. Eu vi uma vez o Jongo da Serrinha, quando eu fui na comunidade, mas nas outras vezes foi num palco, que é uma estrutura diferente. Uma estrutura que está distante de você, que não está na roda, tem outras estruturas musicais;

outros instrumentos. É diferente. Parece que nessa experiência em Valença eu estava remontando alguma coisa que eu criei no meu imaginário; criei na hora que tive o primeiro contato com o Jongo e quando leio sobre Jongo. É um pouco a imagem que eu tenho, um pouco o que eu trago quando danço, canto junto e bato palma. Parece que esse imaginário fica muito mais forte em mim do que esse imaginário do espetáculo no palco. Esse espetáculo também é bonito, mas é uma outra linguagem, traz uma outra energia. Acho que é diferente.

LB: E a rua?

VU: A rua é um outro calor. Você tem a roda e a energia das pessoas, mas tem todas as pessoas passando, as barracas, as pessoas que moram ali na rua e entram na roda. Não sei. Acho que a proximidade é importante pra essa manifestação cultural, e a roda proporciona uma possibilidade, uma intimidade, o que importante. Essa experiência toma mais a gente e não tem hora pra acabar; vai embora e a gente fica ali. Talvez isso esteja um pouco próximo dessa experiência de Valença, mas de uma forma diferente. Com um espaço diferente; um pé no chão, mas não na terra e sim no asfalto, com barulho de carro. Mas eu acho que é uma energia que remonta pela proximidade. Por conta disso remonta um pouco mais esse imaginário que eu tive em Valença. Mas nada como essa primeira experiência que eu tive lá, foi muito emocionante.

LB: Se você tivesse que apontar uma fato marcante da sua memória e historia com o Jongo: você conseguiria um ou alguns fatos? Que você tenha vivido e presenciado.

VU: Uma vez quando eu fui em Valença, fiquei muito impressionada. Tinha uma programação toda formulada: entra um determinado grupo que se apresenta em um determinado horário, entra um grupo de capoeira; tinha toda uma programação. Aí tinha a madrugada com jongueiros de outras comunidades, fazendo a roda juntos. Lembro que começou por volta de onze horas da noite e foi até o sol raiar. Isso me impressionou muito porque eram jongueiros de várias comunidades desafiando, trazendo sua musicalidade, seu toque, seus pontos. Isso me impressionou muito porque eu nunca tinha visto, nunca tinha ficado em uma roda a madrugada toda. Ver aqueles jongueiros antigos juntos; entrava um e saía outro, aí outro pegava cachaça e vinha, outro revezava e tocava, aí entrava outra pessoa dançando o Jongo de Piquete ou Pinheiral. Você via as estruturas, via os desafios, via umas questões metafóricas. Então ver aqueles jongueiros ali a madrugada inteira me marcou muito.

LB: Se você puder apontar alguma pessoa ou algumas pessoas que você aponta e diz que ela é Jongo e representa o Jongo. Tem no seu coração?

VU: Uma pessoa é difícil! A pouco tempo eu fui dar uma oficina de Jongo pra crianças do terceiro ano no Pedro II. Eu tinha que falar sobre o Jongo e ensinar o Jongo e não sabia como ia fazer isso pra essas crianças. Aí lembro que lendo sobre o Jongo...e ia um amigo pra tocar comigo e não queria que falasse muito sobre o Jongo da Serrinha. Mas não poderia deixar de falar sobre o Jongo da Serrinha. Ele foi a minha primeira referência, foi por onde eu me apaixonei pelo Jongo. E foi através do Jongo que outras manifestações vieram; conheci o Coco, vi a roda de Tambor de Crioula, estava ensaiando Jongo com alguém e de noite vi uma roda de Tambor de Crioula e quis aprender. Aí eu discuti bastante com ele sobre isso; ele tinha muitas críticas ao Mestre Darcy. Não tinha como eu dar essa oficina e falar sobre Valença só, não tem como. Tenho que falar do Jongo da Serrinha e do Mestre Darcy. Então eu acho que eu apontaria o Mestre Darcy. Eu não conheci, mas a gente conhece pelas outras pessoas falando e pela própria estrutura do Jongo da Serrinha. Acho que seria a pessoa que eu apontaria. Até por esse trabalho que ele faz de divulgar o Jongo, de ir pra outros lugares como músico, de ver a importância dessa manifestação, pra que as pessoas conheçam. Que conheçam o hip hop, mas conheçam o Jongo também. Acho que ele fez um trabalho de divulgação super bonito e esse trabalho reverberou. Eu vejo esse trabalho reverberando nas ruas; tem o trabalho do Jongo da Lapa que fez dez anos, com o Marcus que tem uma referência forte do Jongo da Serrinha. Apesar de se ver outras características. Então acho que eu apontaria o Mestre Darcy por esse trabalho de resistência, de modificar o Jongo pra que ele pudesse sobreviver, porque ele podia ter morrido ali dentro, como morreu em outras comunidades. Por exemplo, na Mangueira a gente sabe que tinha, no Salgueiro. Foi uma forma que ele encontrou de manter essa manifestação. Então eu apontaria ele como uma referência pra mim.

LB: Vou usar essa palavra que a gente já ouviu aqui: **essa estrutura visionária dele. Dele levar o Jongo para outros espaços, ampliando as fronteiras e fortalecendo os diálogos. Quem você acha que atualmente amplia a fronteira e fortalece os diálogos no Jongo?**

VU: Acho que eu apontaria o Marcus. Porque eu vejo o trabalho dele com o Jongo e acompanhei esse trabalho. Apesar de eu não estar próxima enquanto integrante que anda junto com ele, mas eu sempre dizia pra ele que quando ele não estava na roda não tinha a mesma energia e a mesma força. Eu já falava isso a muito tempo. Quando ele ficou afastado da roda eu falava que ele tinha que voltar porque ele tinha uma energia muito forte e gostava muito. Ele voltou, tinha muitos contatos, sempre trabalhou com cultura popular. Apesar de eu ir pras comunidades, pra Valença e ir assistir o Jongo da Serrinha, eu sempre estava fielmente ali no Jongo da Lapa. Pra mim hoje ele é uma referência primeira, ele leva o Jongo de uma maneira

muito bonita e muito respeitosa. Eu vi as pessoas crescerem ali junto com o Marcus, ele tem respeito por aqueles tambores. Acho que ele tem uma energia muito bonita, que ele doa pra aquele movimento. Eu falo dele por conta do meu acompanhamento, a roda de Jongo que eu mais fui nesses dez anos foi o Jongo da Lapa. E eu só vi essa roda crescer, não vi ela esmorecer nem debaixo da chuva. Já participei de muito roda com chuva e vento na nossa cara e a gente ali. Foi um roda que se manteve, ele tem um compromisso com aquele movimento, com a cultura popular e com o Jongo. Então é uma pessoa que eu aponto na contemporaneidade.

LB: Qual a sua assiduidade na roda durante esses dez anos? Desde que começou.

VU: Nesses dez anos eu devo ter me ausentado da roda umas dez vezes ou doze. Foram pouquíssimas vezes, pra mim era um compromisso muito forte. Às vezes a gente não explica porque que a gente se apaixonou, mas a gente se apaixonou. Me apaixonei por muitas pessoas ali, por dançar, porque querer estar ali pra dançar com muita gente. Ia por causa do Jongo, mas ia também porque sabia que fulano ia estar lá e ia dançar com fulano. É um movimento de coração, deve ter alguma coisa ancestral, sempre fico pensando. Mas foi poucas as vezes em que eu não estive na roda.

LB: E quando a gente pergunta essa questão da permanência e assiduidade, me vem o desejo de perguntar também: o que você pensa sobre o Jongo ser uma tradição rural, afro descendente, da época do Brasil colônia e trazido de uma forma muito especial pro Rio de Janeiro, estabelecido na cidade a tanto tempo, uma manifestação centenária e que atualmente agrega tantas pessoas. Porque você acha que o Jongo provoca tanto amor?

VU: Vou falar um pouco dentro desse meu olhar. Eu me apaixonei pelo Jongo justamente porque não era uma manifestação que eu estava ali só pra dançar e pra aprender um passo. Ele me remonta toda uma história, uma história de resistência. Acho que por isso que o Jongo me encanta tanto. Acho que talvez encante as pessoas por isso também, por ser uma manifestação super bonita, que traz uma energia e remonta uma história muito antiga. Uma história de resistência, de tradição e de identidade. A gente cria uma identidade forte, que foi super importante ali no século XX pros pesquisadores e folcloristas. Fazendo essas pesquisas pra falar de musicalidade negra, pra valorizar a identidade, as questões culturais do negro. Acho que é um pouco isso, a gente se fortalece também como negro; através de uma manifestação que é importante. Eu vejo muitas pessoas às vezes, que da mesma forma que se apaixonam, também tem uma certa ojeriza ao Jongo. Eu atribuiria a uma questão religiosa,

tem uma parte muito pejorativa e negativa dentro da manifestação. Então já vi muitas pessoas dizerem que a manifestação é só macumba. E estamos ali pra dizer que também é macumba, no bom sentido. Porque tem a ver com religião também, apesar de não ser o objetivo. Porque é importante que a gente trabalhe essa diversidade. A pouco tempo, por exemplo, eu vi uma pessoa dizer que fala pra filha dele que aquilo é Jongo e não macumba. Tem uma dicotomia aí, isso precisa ser trabalhado. Acho que isso coloca essas questões pra que a gente possa discutir também, acho importante que se discuta essas coisas. E podemos fazer isso através dessa manifestação. No Jongo, na rua pras pessoas verem e perguntarem. Muita gente já chegou perto de mim perguntando se era macumba, aí eu explico que é uma manifestação que remonta dos escravos, da cultura do café, que resistiu, que se manteve no Jongo da Serrinha e a gente esta aqui fazendo porque a gente acha importante e quer que não acabe.

LB: Pra gente fechar e abrir um espaço pra você falar o que quiser. Queria saber de você: se o Jongo não tivesse esse nome, que nome você acha que ele teria?

VU: Acho que brincadeira. Acho que troca. Acho que tudo que esta subjacente nessa manifestação. Alegria, energia. Acho que eu botaria energia, acho que a palavra é essa.

LB: E você já viu alguma coisa sobrenatural acontecer? Alguma incorporação?

VU: Não. Como remontam os antigos jongueiros, que diziam que cresciam bananeiras...nunca vi nada. A própria Tia Maria disse que teve uma roda que eles fizeram que teve uma entidade que veio. Mas eles tinham toda uma ligação com o movimento da umbanda, tinha toda uma coisa. Mas nas roda urbanas eu nunca presenciei nada. A não ser nas letras, de manifestar alguma entidade. Alguém ficar amarrado; nunca vi. Porque eles falam essas coisas e fico curiosa com isso de amarrar o Jongo. Enquanto você não desata não pode seguir o Jongo. E fica repetindo aquilo. A gente não vê isso. Eu estava vendo uma entrevista com o Toninho Canecão dizia que você dava o machado quando você não queria que a pessoa cantasse mais. Quando aquela pessoa não era bem vinda e não queria que ela cantasse. Dou o machado e fico um tempo esperando pra pessoa entender. Então a gente usa, mas tinha uma outra denotação; um outro sentido também. As coisas escapam, a gente não tem controle. Vai virando, perdendo e adquirindo outras coisas. Como essa coisa que eu falei de pedir benção ao tambor, a gente pede, mas é uma forma de eu entrar na roda; de organizar. Adquiriu um outro sentido. As coisas que eu leio sobre o Jongo de desatar e amarrar é muito diferente do que a gente vê. A demanda, eles demandavam com muito metáfora e com sentido simbólico muito forte. Isso não acontece hoje, a gente não vê. Tem os desafios e os improvisos, mas pelas coisas que eu leio e escuto em entrevistas não se vê. Por exemplo, nunca vi isso em Valença que é uma

comunidade tradicional. Até onde eu percebo, eles tem o repertório e cantam; então acaba sendo uma apresentação.

LB: Quer falar mais alguma coisa?

VU: Não.

LB: Obrigada.

ENTREVISTA 4

Entrevista com Alexandre Carvalho (Xandy Carvalho)

Lais Bernardes: LB

Alexandre Carvalho: Xandy

LB: Como você está vendo a cultura jogueira no contexto atual?

Xandy: Eu vou dizer pra você que, se tem uma coisa que me deixa muito feliz, e a todos nós que trabalhamos com cultura popular, é quando a gente vê uma manifestação que antes era tão afastada e tão desconhecida, começa a tomar um corpo. Não vou entrar aqui na discussão do palco, do espetáculo; não é essa minha discussão. A minha questão é: hoje o Jongo está aí para todo mundo. Hoje você abre a internet no Facebook e você vê o Jongo da Serrinha chamando as pessoas para um evento na Praça Tiradentes. A roda de Jongo com o espetáculo novo que eles estão fazendo e enche. Hoje você entra no Facebook e o pessoal de Pinheiral me avisa que estarão no Centro Cultural Banco do Brasil...estaremos no Centro Cultural da Caixa, e você chega lá e tem um monte de gente pra ver. Então eu acho que hoje a cultura do Jongo, não acho que seja suficiente, acho que a gente pode ter muito mais. Mas hoje a gente ocupa...quando eu falo a gente é porque eu me sinto neste lugar na cultura e da manifestação. Acho que hoje a gente se encontra em um patamar de visibilidade muito superior do que era ha vinte ou trinta anos atrás. Não tenho dúvidas que isso tem a ver com políticas públicas pensadas para os povos de matriz africana. As leis de ação afirmativa, o reconhecimento de determinadas manifestações da cultura afro brasileira como patrimônio material e imaterial brasileiro. Isso tudo está relacionado a uma política pública, mas essas políticas só vieram a existir pela própria demanda criada pelas manifestações, pelos grupos, pelos grupos tradicionais e por todas as pessoa que pensam e querem que a cultura popular esteja onde ela precisa estar: lá em cima, porque é o nosso lugar. É o nosso saber e a cultura do nosso povo. Então acho que a gente ainda não tem tudo, as batalhas continuam. Mas penso, no meu ponto de vista, que tivemos muitos ganhos com respeito a visibilidade, a incentivo, a editais que a

gente sabe que são muito difíceis para as comunidades preencherem. Mas é uma possibilidade de serem atingidos por políticas públicas pra cultura. A gente não teve isso em governo nenhum anterior. Então as leis de ação afirmativa permitiram que muitas ações das políticas públicas chegassem às comunidades, principalmente as comunidades jongueiras.

LB: Me conte um pouco sobre este panorama das Políticas Públicas

Xandy: A lei de ação afirmativa, ela já vinha sendo pauta no congresso há muitos anos. Já fazia chamada pra questão das ações afirmativas lá nos anos cinquenta, mas a batalha é grande. Ele já falava de conta pra servidor público lá atrás. Mas isso só veio a luz em 2003, no Governo Lula. Então eu acho que isso é muito importante, a gente está cumprindo agora dez anos da lei 10.639, que é uma batalha gigante para se colocar na escola cultura afro brasileira. É uma luta contra o preconceito de professores, não é só preconceito do aluno que é filho do evangélico. É preconceito do professor desinformado, sem informação. Então é importante falar que essas políticas elas dão esse embasamento e anteparo para que a gente continue batalhando e levando, como as meninas de Pinheiral levam, o Jongo para as escolas. Com o apoio da prefeitura local, isso é importante dizer. Então assim, é claro que se não houvesse política, a gente ia continuar fazendo. Porque nunca se deixou de fazer. O movimento negro brasileiro, os movimentos políticos em prol da cultura afro brasileira nunca deixaram de fazer. Tendo ou não, apoio do Estado. Mas quando o Estado vem e cria leis que apóiam, isso é muito importante.

LB: Xandy, olhando para a cultura jongueira. A gente sabe que é uma tradição que a gênese dela vem de um passado colonialista, é tida como uma tradição rural, afro brasileira. Ela chega, toma, arrebatada, conquista e faz com que jovens, adultos, senhores da cidade amem e se apaixonem e vivam um pouco dessa cultura toda. O que você acha que faz com que essas pessoas amem tanto essa cultura?

Xandy: Eu fico pensando Laís, que é uma questão de identidade. Quando a gente se reconhece em alguma coisa, aquilo vem com muita força pra gente. Então eu penso que é exatamente isso, é uma questão de pertencimento. Mas como você tem pertencimento com uma coisa que você não conhecia? Está bem, você não conhecia, mas ela faz parte da formação do povo em que você faz parte. Então aquilo chega pra você, trazendo um entendimento corporal, de pensamento e comportamento. É por isso que eu acho que tem a força que tem. Acho que aquele tambor que toca no Jongo, aquele canto, aquele corpo é o corpo brasileiro. E quem é brasileiro sente isso. Nesse momento que esses corpos infantis, adolescentes, idosos, como foi citado aqui, se permitem entender essa memória. Então essa

memória começa a ser recriada a partir desse contato. A memória é reinventada a partir desse contato. E a partir daí ela vira identidade. Eu me identifico com aquilo e eu começo a querer que aquilo faça parte da minha memória. Eu costuro as minhas teias de memória e me torno jongueiro talvez.

LB: Você já teve a possibilidade e continua tendo essa possibilidade de estar em espaços diferenciados. Comunidades tradicionais, no interior do Rio e de São Paulo. Roda pra caramba, está no palco, está na rua. Quer dizer, você transita por todos esses espaços. Você percebe e identifica quando a gente faz uma roda, quando esse Jongo acontece nesses espaços diferenciados, a energia, o axé são diferentes?

Xandy: Eu penso que sim. Porque imagina o que é você estar em uma roda de Jongo com Manuel Seabra?! Só de ele estar presente, pra mim, eu não abro a minha boca, é um lugar de contemplação. Eu preciso observar aquele homem. Pra mim ele é uma biblioteca viva da cultura do Jongo e de tantas outras questões da cultura que estão nele. Então naquele momento, e aí eu falo por mim, quando eu estou naquele espaço eu quero contemplar, eu quero observar, eu quero aprender. Não sei se eu quero entender, mas eu quero estar ali com uma possibilidade de ver um jongueiro velho agindo. Eu quero ter a oportunidade de não perder esse momento como eu tive a oportunidade de ver um dia a Vovó Maria Joana. É um momento que fica na minha cabeça, aquele Jongo miudinho, mas que tem história, tem tradição, que tem um monte de gente naquele movimento. Tem um monte de gente que veio antes dela naquele movimento. Então olhar aquele movimento não é olhar só ela, olhar o Manuel Seabra não é olhar só ele. Quando a gente olha para essas pessoas, a gente vê um monte de gente, inclusive porque a gente está falando de uma tradição Banto que tem toda uma relação com a sua ancestralidade. Então olhar para os jovens jongueiros de uma comunidade jongueira tradicional ou para um idoso jongueiro, eu vejo ali um monte de jongueiros que estão em uma dimensão diferente, mas que estão ali. Olhar esse Jongo na urbe como eu já falei; o Jongo da Lapa, é claro que esse Jongo tem uma influência daqueles que vieram, porque se não a gente não sabia nada. Mas ele tem uma outra característica: ele é um Jongo pedagógico. Não somente, mas o Marcus faz isso muito bem. Ele para e explica o que é o Jongo. Uma roda de Jongo tradicional não faz isso. Toca o tambor, se ele pede o machado, se ele amarra o outro no ponto, se você não sabe vai continuar sem saber, porque o negócio está rolando ali. É ali dentro do buchicho. E não tem que explicar mesmo, a gente tem que estar indo lá para entender o negócio. No Jongo da Lapa tem essa outra característica. Se você sair daqui para Pinheiral para ver uma roda de Jongo, você vai ficar ali a noite toda. Se voce

está na Lapa, tem muita gente que vai para a roda e fica na roda, mas a roda da Lapa é uma roda de trânsito. As pessoas param, olham um pouco, às vezes até dançam e vão fazer outras coisas. Tem um grupo que fica, que é o grupo mesmo, mas é uma roda de trânsito. Quando você está em uma roda tradicional não, você se despenca do município do Rio de Janeiro para ir pro interior, você vai para ficar ali ouvindo aquilo ali. Então acho que a diferença está muito nisso. No que é um lugar mais distante, você não tem outras coisas no entorno apelando no seu ouvido e é bacana ficar ali a noite toda. Aí você tem o Jongo na Lapa, onde todas as tribos estão reunidas, e aí? Eu quando vou, vou pro Jongo da Lapa e vou pro Zanzar, quando posso ir. Mas tem pessoas que vão para o trânsito, um pouco pro Jongo, para as meninas do Zanzar, pro Samba de Roda, uma boate rolando não sei aonde. Mas entendo que, como a tradição se constrói, já são dez anos de Jongo da Lapa, pode ser que seja, vinte ou trinta. Pode ser que nós sejamos testemunhas do nascimento de uma tradição. Como já fomos testemunhas da morte de tantas outras.

LB: Pensando em uma, algumas pessoas que para você representam o Jongo.

Xandy: Eu penso na minha avó. Que me contou essa história, que me trouxe essa memória, que me colocou nesse lugar e que, antes de morrer, pegou na minha mão e disse que estava vendo meu bisavô buscar ela; que estava ali. Ela disse Xando (assim ela me chamava), “O Sr. Alexandre está aqui. Ele veio me buscar. E ele pediu pra eu te dar um recado: ele pediu para não deixar a raiz de Jongo dele secar”. Então eu lembro da minha avó, do meu bisavô, embora não o tenha conhecido.

LB: Eles eram de onde, Alexandre?

Xandy: Da região serrana do Rio; de Friburgo. Eu acredito em ancestral, então o meu bisavô estava ali. E ele veio buscar a filha dele para ir a Aruanda, seja lá para o lugar que for. Mas ele veio reunir parte da família dele naquele dia, e me deixou uma... não foi uma incumbência, não foi uma missão. Ele me fez um pedido e talvez eu possa cumprir, ou não. Quando alguém me liga de São Paulo ou do Espírito Santo, onde uma roda de Jongo esteja acontecendo em qualquer lugar do Brasil, um amigo me diz: “Olha, estão cantando o teu Jongo aqui”; Quando o Alex me manda uma mensagem no Rock in Rio e diz: “Eu estou aqui no Rock in Rio e o pessoal de Pinheiral abriu a roda cantando o teu Jongo”; eu acho que de alguma forma eu atendi o pedido do meu bisavô.

LB: Se o Jongo não tivesse esse nome, que nome você acha que ele teria?

Xandy: Tambor, era o nome dele. (canta um trecho de *Angola distante*, música de sua autoria gravado no cd Jongo da Lapa) “*Meu avô me ensinou a tocar tambu. Meu avô me ensinou*”

respeitar os cumbas. Foi ele quem me disse para não tomar banho de rio se a água de rio estiver funda. E me aconselhou lá em Pinheiral a tomar banho na beiradinha. Oi tomar banho na beiradinha, oi tomar banho na beiradinha.”

É isso que eu venho fazendo, venho bebendo dessa fonte pelas beiradas. Minha avó me ensinou a comer mingau pelas beiradas para não queimar a boca. Então eu vou fazendo meus contatos, minhas amizades, costurando os meus laços com meus amigos da Serrinha: Lazir Silval, Luiza Marmello, Darcyzinho, que hoje não é mais do Jongô, mas herança desse Jongô, Dely Monteiro, Meméia de Pinheiral, Gracinha, Fatinha. Todos os jongueiros que eu puder conhecer, me aproximar, aprender e se eu tiver com o que contribuir, que eles me permitam fazê-lo.

LB: Obrigada.

ENTREVISTA 5

Entrevista com Eleonora Gabriel (Lola)

Lais Bernardes: LB

Eleonora Gabriel: Lola

LB: Eu queria que você contasse como o Jongô entrou na sua vida.

Lola: Foi uma historia muito engraçada. Porque por volta de 1982, eu já tinha me formado aqui, já estava começando a trabalhar aqui com a Sonia Chemale e ela me chamou pra ir na Serrinha para me apresentar uma dança chamada Jongô. E na verdade, o Jongô ainda estava muito dentro daquele ambiente próprio. Era pouquíssimo conhecido. Conheci a Vovó Maria Joana. Não me lembro de muitos detalhes porque naquela época não era muito fácil filmar nem fotografar. Mas eu fiquei muito encantada com que eu vi, com aquela mulher, com aquela negra sentada com aquele vestidão, a roupa branca. E aquele encantamento que também era o encantamento dela. E foi através da Sonia Chamale que eu fui conhecer o Jongô. Aí acabou que depois eu passei a frequentar a comunidade e vi uma roda de candomblé deles, da umbanda na verdade. Depois fui na festa dos cachorros, fiquei muito tempo indo lá, mas não documentei com o devido cuidado. Ate porque eu ainda estava perdida um pouco no que seria uma pesquisador. Eu queria absorver tudo aquilo com meu corpo e com a minha sensibilidade, mas não conseguia documentar. Logo depois eu conheci o Jongô do Salgueiro, que é o Caxambu. Fiquei sabendo que tinha e pedi uma permissão: falei com o Sr. Geraldo, que era o mestre. Esses foram meus primeiros contatos com essa

manifestação. Uma terceira coisa engraçada é que em determinada turma que eu dava aula aqui, tinha uma pessoa que era o Paulino. Ele já dançava na escola que frequentava, era de família jongueira e me ensinou a dançar. Foi muito engraçado porque a gente fez um trabalho de final de período na turma dele que nós dois dançávamos Jongo de uma diagonal a outra, não sei porque a gente resolveu fazer isso. Ai depois disso as coisas foram começando a ser mais divulgadas, eu comecei a estudar mais e comecei a conhecer essas outras manifestações. Aí já com o grupo fomos pra Santo Antonio de Pádua conhecer o Caxambu e a Dona Sebastiana Segundo. E foi por aí. Fazíamos o que conseguíamos encontrar. Ainda não existia o Encontro de Jongueiros, que começou na UFF com o professor Helio Sabóia. Uma pessoa que conseguiu, através da universidade, fazer esses encontros entre os jongueiros com o objetivo de ser valorizado nas suas próprias comunidades. Ele teve muito êxito nesse projeto e depois saiu das mãos deles. Mas eu não sei os detalhes. Depois de um tempo começamos a dançar esse Jongo da Serrinha, que eu tive a oportunidade de conhecer. Depois as pessoas foram e tudo mais. Depois o próprio Jongo da Serrinha começou a ir em novos caminhos. Acompanhei muito o mestre Darcy em suas apresentações na Lapa e em Santa Tereza, eu ia sempre. Apesar de isso já ter um tempo, é uma coisa um pouco mais recente. Foi assim que o Jongo entrou na minha vida.

LB: O Jongo entrou, caminhou. Hoje como ele está?

Lola: Em mim? Primeiro ele é um desafio muito grande, porque não é uma dança fácil. Tem que experimentar, é quase um treinamento. Ele vai entrando dentro de você, o ritmo vai entrando, aquela corporeidade que é diferente, por exemplo, da dança gaucha. Então dançar Jongo pra mim é sempre muito emocionante, alguma coisa me puxa pra terra, pro chão e para as historias que eu vi e estudei. Então vem com essa carga, que eu acho que é uma delícia. Acho que o interprete da cultura popular que acaba orientando sua vida pra isso, é muito legal. Porque cada hora você tem um corpo diferente que passa pelo seu corpo “real”. É sempre uma experiência muito rica você estar dançando coisas diferentes. Pra mim é sempre um corpo diferente e isso é sempre uma curtição. Sempre que eu tenho a oportunidade de dançar o Jongo, é sempre muito emocionante. Parece que tudo que eu ouvi e aprendi com os mestres vem muito presente no meu corpo e na minha cerimônia; no lidar com os tambores. Eu fico muito feliz vendo as pessoas dançarem o Jongo, além de observar os muitos caminhos que a Serrinha deu pro Jongo. Porque eu peguei uma época em que existia uma desvalorização por parte da comunidade com o Jongo. Que na verdade é a história de muitos outros Jongs pelo Brasil. Acham que é coisa de velho e tudo mais. A própria comunidade deu

uma volta por cima, reinventou esse Jongo. Claro que é diferente; talvez eu não tenha percebido muito bem porque é muita coisa. Mas eu não me lembro do tabia, por exemplo. Talvez ele tenha se desenvolvido, mas não posso garantir. Porque eu me lembro bem das pessoas fazendo a umbigada; a simulação da umbigada, o tempo dessa simulação. Acho que acabou virando, ou existia e eu não tinha notado. Mas o tabia como é hoje; talvez o passo principal da dança da Serrinha, eu não me lembro nas primeiras vezes que eu vi e estive com o mestre Darcy. Coisa da parada (na dança) sempre foi a coisa que eu mais percebi. Eu acho que é a coisa mais importante, que é o tempo do encontro. É a umbigada, a conexão com o outro, com o tambor e com as coisas que estão acontecendo.

LB: Como você está vendo, atualmente, esse contexto que a cultura jongueira está tomando e os caminhos que ela vem traçando.

Lola: A gente sabe que os caminhos sempre tem lados bons e ruins. Toda mudança tem isso, não tem jeito. Tem coisas que você perde e outras que você ganha. Mas pelo desconhecimento anterior em relação ao Jongo, da própria comunidade e da sociedade de forma geral, é um caminho muito legal e positivo. E obviamente, como todas as coisas, vão entrando outras influencias que vão levando a transformação. Mas eu acho que é um caminho muito saudável. A minha preocupação é apenas com as instituições e pessoas que de alguma forma estão no poder. Como vão se relacionar com isso, como por exemplo o Encontro de Jongueiros. A gente sabe que tem um monte de coisas emperradas e tudo mais. E nasceu com o professor Helio de uma forma muito gentil e generosa. Porque sabemos que mesmo estando com uma instituição, no caso de ensino, a UFF e UFRJ, é muito difícil fazer as coisas. É sempre uma luta. Então quem resolve pegar isso como uma missão, tem um trabalho louco. Ele conseguiu reunir. Depois foi pra outras mãos, e depois pra outras. Eu não vejo os jongueiros, pelo menos os que eu conversei, satisfeitos com o caminho que se tomou. Não dentro da comunidade. Mas essa coisa que vem de cima. O poder, dinheiro, os próprios editais, o ponto de cultura que também tem várias questões. Mas sem dúvida, o Jongo tomou um caminho de reconhecimento. Da sua própria comunidade e para os outros também. Então observamos vários jovens, hoje no terceiro milênio, querendo aprender o Jongo; querendo ver como é, como se dança, como se toca. Ver como ele se organiza enquanto uma manifestação social e política é muito legal. Mas obviamente sempre passa por mãos diferentes. Mesmo nesse processo de incorporar a dança como sua; como uma pesquisa sua. Isso se modifica de um grupo para o outro, mas no geral eu acho que é um caminho muito positivo. Espero que eles mesmos consigam administrar essas tantas novidades. Porque às vezes a própria

novidade perturba um pouco o caminho natural. Apesar de não ter estudado isso a fundo, acho que esse movimento jongueiro já passou por vários momentos. Como eu falei: a desvalorização, depois uma pessoa que resolveu juntar um grupo com o outro. Eu vi e vivi esse momento que as pessoas achavam que aquilo não era nada. Eu vivi com o Delcio em Angra, por exemplo: eles achavam que o que eles faziam não era importante. Gostavam de fazer, mas não achava que aquilo tinha um valor. Então essa cultura ser valorada na própria comunidade, passar nas escolas; a própria política dos pontos de cultura e do incentivo aos griôs, tudo isso deu um outro movimento. Agora o negocio é a gente segurar isso dentro da ética e do bom senso. E os grupos continuarem realizando essa coisa que é deles. Isso de passar para as pessoas que não são da comunidade é um caminho natural, não tem jeito. Chega a mim, em você, no menino que está lá na Lapa, chega de varias formas. Mas eu sempre vejo isso de uma maneira positiva. Espero que as pessoas tenham bom senso para tratar o movimento como um potencial brasileiro mesmo.

LB: Como você está vendo o contexto da cultura jongueira na atualidade do Rio de Janeiro?

Lola: O fato da gente ter uma comunidade que tem essa cultura popular reconhecida na cidade do Rio de Janeiro e não ser samba, porque temos essa ligação forte com o samba (e é maravilhoso), e sabemos que o samba abafou um pouco. Naturalmente, não é culpa do samba, ninguém tem culpa de nada. É uma coisa natural, é muito poderoso. E de alguma forma ele foi escondendo outras manifestações que acontecem na cidade. Ou não. Mas acho que é um caminho que eu posso arriscar que tenha ocorrido dessa forma. Mas, muito mais do que essa questão do samba, é a questão da invisibilidade mesmo. Porque no Rio, além das várias formas de samba, temos as Folias de Reis que são maravilhosas, temos o Jongô, que aflorou da tradição. Então eu acho que, de alguma forma no Brasil, isso tem tomado uma outra proporção; esse olhar para a cultura dos povos. E parece que não é só no Brasil. Diz o Stuart Hall que é um fenômeno. Do global e local precisarem se entender pra poder continuar desse supermercado cultural. Mas eu acho bem importante; as rodas que tem acontecido são cruciais nesse momento. A roda do Jongô da Lapa, a roda daqui do Fundão, a roda do Zanzar e tantas outras que aparecem. Isso é uma coisa muito legal. Acho que todo mundo tem que estar sempre revisando seu conhecimento, o que esta divulgando na roda pra não virar realmente uma outra coisa. Porque as pessoas que estão fazendo, nasceram fazendo aquilo, criaram aquilo, tem todo direito de fazer o que eles quiserem e renovar da maneira que acharem melhor. Direito todo mundo tem, mas a gente que recebe essa pesquisa no nosso corpo e na

nossa vida e vai divulgar pras pessoas, temos que ter cuidado para pelo menos dar referência. Dar referência de onde vem aquilo e se permitir as suas re-criações. Mas não tenho dúvida do que eu vejo hoje é muito diferente do que acontecia a pouco tempo atrás, pelo menos historicamente. Época que as pessoas não sabiam de nada disso e nem tinham a vontade de querer saber. A gente está dentro de uma universidade, as disciplinas referentes a cultura popular estão crescendo, e isso é uma maravilha. Tomara que os caminhos futuros sejam bons.

LB: Pensando na cultura jongueira: uma cultura de tradição rural e percorrendo os trilhos da historia a percebe como de um Brasil colônia. Uma tradição afro brasileira, que migra, transita e chega; está chegando até o século XXI na grande cidade do Rio de Janeiro. O que você acha que faz com que os jovens, as pessoas do Rio de Janeiro que podem não ter nenhuma conexão com o Jongô, se apaixonem por essa cultura?

Lola: Eu acho que é o prazer da arte, dessa arte. Do encontro de artes: da música, dança, arte de jogar. Acho que esse prazer corpóreo, da alegria coletiva e da participação. Acho que é isso que encanta as pessoas; os jovens. Quando eles tem a oportunidade de ver e de ter essa opção. Acho que é isso. Até escrevi isso outro dia; esse prazer corpóreo, prazer de estar dançando ou tocando, do coletivo; essa coisa de brincar junto. Ter essa possibilidade de brincar é o que encanta. Na verdade eu acho que é isso que a gente precisa e que os povos sempre precisaram. Tanto que eles inventam isso desde sempre. Estar ali brincando, mexendo com seu corpo, fazendo alguma coisa coletiva de arte, de música, som; é uma coisa que acompanha a humanidade desde sempre. Então a gente continua precisando disso. Então quando se encontra uma forma, porque existem várias...porque muitas vezes as pessoas não tem a possibilidade de encontrar e ver um Jongô. Por isso a importância das rodas; levar e divulgar isso de uma forma mais abrangente. Então isso é muito prazeroso. Então eu acho que é o prazer que leva as pessoas a querer aprender.

LB: E você, Lola? Que transita e transitou por esse espaços, promove, difunde, vai nas comunidades tradicionais, vai pro palco, viaja para o exterior e dentro do país, dá aula, está na rua, está em espaços mais públicos ainda. Você percebe, em ação, diferença de energia, de axé quando esse cultura acontece em espaços diferentes?

Lola: Olha, eu acho que é diferente sim. Não que seja um melhor que o outro, mas é diferente. E aquela coisa, depende das pessoas. De quem está orientando isso, está levando e tudo mais. Mas nunca é igual o que é lá no campo, onde aquilo se desenvolveu e criou. Acho que é sempre diferente. Um diferente que eu gosto muito quando eu estou *in loco* vendo uma

manifestação. Quando eu vejo a mesma manifestação com um grupo que dança aquilo pesquisou, eu vejo uma diferença. Às vezes uma diferença enorme e às vezes nem tanto. Porque as pessoas que estão fazendo são diferentes, assim como todo o ambiente. E às vezes também aquelas pessoas que não estão nem aí. Sai fazendo e acha que sabe aquilo, que é aquilo e faz qualquer coisa. Também existe isso. Que é o tal do bom senso com qual a gente fica um pouco preocupado por conta do futuro das coisas. Mas ao mesmo tempo nada é pior do que aquela manifestação não aparecer pra nada e pra ninguém, nem pra própria comunidade. Eu acho que tem uma diferença sim. Eu gosto de ir em campo e ver aquilo dançado por aquelas pessoas. Aquela história, é um corpo diferente. Não tem como não ser diferente. É uma outra beleza, eu curto muito esse jeito. Eu enquanto criadora ou re-criadora disso, tento trazer o máximo disso que me encantou ali *in loco* para as cenas que eu faço. Mas com certeza é diferente. É uma releitura. Eu espero ser o mais próximo, ou aquilo que me sensibilizou muito que eu acho que é o que pode estar sensibilizando aquele povo a continuar fazendo pra sempre. É o que eu tento trazer pra cá, pra cena e tudo mais. E com certeza tem muitas vezes que eu não consigo. Mas é uma coisa que me preocupa. Eu acho bonito ver essa diferença mesmo. Sem pensar naquele negócio bagunçado que algumas pessoas fazem. Falando nesse respeito pelo que você colhe no seu corpo, nas suas pesquisas, conversas, nas histórias daquelas pessoas e que você trás pra cá. É difícil ser igual e é bom não ser igual.

LB: E quando você para pra pensar no Jongo: se você tivesse que apontar uma ou mais de uma pessoas que representasse o Jongo para você.

Lola: A primeira que vem na minha cabeça é a Tia Maria. Sem dúvida ela é aquela figura que conta o Jongo pra gente. Ela é o Jongo. Ela conta no verso que faz, na cantiga que cantou, no movimento de corpo, naquele sorriso dela que é maravilhoso. Eu acho aquela mulher sensacional. Tem uma força muito grande naquela comunidade. É o que acontece com os mestres populares. Não é só o mestre naquela dança, é um mestre da organização social que chega a ser política. Ele não é só artista, ele tem um poder muito grande comunitariamente. Eu sinto que ela tem isso também, apesar de não ter um contato intenso com ela. Só o encontro dela, o abraço dela, o jeito que ela trás a história dela através do Jongo é muito legal. Sem dúvida hoje ela é a pessoa que mais viveu isso, por conta do tempo e da vida dela. Ela foi aprendendo ali. Eu lembro dela contando que primeiro ela não dançava, depois que ela foi chegando, até porque era coisa só dos velhos. Como aquilo está presente na vida dela e como essa história toda foi muito boa pra ela enquanto pessoa. Pra valorizá-la como griô, aquele que conta uma história e tem o que contar. Valorizar a sabedoria que ela tem. Eu acho

que ela incorporou isso muito bem e faz muito bem. Fazendo essa pergunta eu só posso falar dela. Apesar de existirem outras pessoas. Me lembro muito bem do Orozimbo, que eu acho que ainda está vivo. Lá de Santo Antonio de Pádua, ele é um coroa maravilhoso. A própria Dona Sebastiana Segundo que já faleceu faz muito tempo. Pessoas que eu tive a honra de conhecer, ver e falar sobre isso. E contar as historias pra mim, o que era tudo aquilo que estava curiosamente querendo saber. Porque na época ninguém queria saber, então era mais um incentivo mesmo. Eles mesmos ficavam emocionados de alguém de uma universidade querer saber sobre aquilo não era comum como é hoje, graças a Deus. Mas hoje no panorama do Rio de Janeiro é ela mesmo. Me lembrei também da Dona Aparecida Ratinho, lá de Miracema, que também partiu pelo que eu soube. Ela também era uma figura. Engraçado que as mulheres são extremamente fortes. Porque as historias são muito dos homens, na maioria da manifestações populares os homens são os dançarinos, em termos de quantidade e até mesmo os mestres. As mulheres foram pegando esse posto e tiveram força pra manter. Mantendo aquelas manifestações; guardiãs da cultura da comunidade. Não vou dizer de todas, teria que fazer uma pesquisa grande sobre isso. Mas muitas são mulheres líderes comunitárias. Isso é bem legal. Então viva a Tia Maria.

LB: Lola, pra gente encerrar. Se o Jongo não tivesse esse nome, que nome você acha que ele teria?

Lola: Que pergunta difícil! Acho que ele se chamaria umbigada. Porque mesmo que no Jongo da Serrinha seja uma coisa simulada, pra eles não é. Eles falam como se você desse uma umbigada mesmo; encontrar umbigo com umbigo. A umbigada é relação dessa entranha de cada um. Muito presente nas danças africanas e com certeza mesmo nas culturas colonizadas. Você falou alguma coisa de colônia e eu acabei não respondendo isso. Essas coisas que se mantém mesmo no Brasil colônia ou outro país que seja colonizado, elas mostram sua força. Porque eles não deixam de ser, elas podem ser transformadas, se transfigurar, mas não deixam de ser. Em algum momento ela vai aparecer de novo como uma memória forte; no caso de umbigo, de raiz, de vida mesmo. Acho que é isso.

LB: Obrigada. Você quer falar mais alguma coisa?

Lola: Não! Estou super feliz de cada vez mais ter gente fazendo sua pós graduação, observando esse mundo; essa urbanidade. E a cultura popular dentro da nossa urbe. Isso é importante porque vai revitalizar isso, sem dúvida. Vai deixar de ser invisível.

ENTREVISTA 6

Entrevista com Renato Mendonça

Lais Bernardes: LB

Renato Mendonça: RM

LB: Como foi a sua história? Como começa sua história com o Jongo?

RM: A Universidade é o ponta pé inicial. Com a Companhia Folclórica; conhecer boa parte das manifestações através do olhar dos professores da Escola de Educação Física foi esse ponta pé inicial. É o que a gente aprende lá dentro mesmo, mas não é espaço o suficiente; não dá conta de aprender tudo. As experiências com o Boidaqui foram até mais essenciais, era um espaço onde a gente sempre buscou viver com as tradições. Então a gente ensaiava para, em um dia de festa, estar com eles compartilhando. Muito mais do que pensar a cena, então foi um outro movimento. Potencializou mais. O Enrico era coordenador da Escola de Jongo, que passou para Marisa Silva e ela por me conhecer da Companhia, me chamou pra ser professor da Escola de Jongo. Então foi esse o processo, foi aí que eu entrei, há oito anos. Eu entrei na Escola de Jongo e comecei a viver diferentes experiências na comunidade. De viajar para Angra dos Reis e conhecer o Delcio, entrar na roda de demanda com Sr. Rosalvo, essas experiências são muito boas. E várias experiências com as crianças, de conduzi-las a pensar em pontos de Jongo; as crianças fizeram ponto de Jongo dentro da Serrinha. Foram experiências muito boas. Eu sempre entendi que meu lugar ali era pedagógico, sempre fui muito bem orientado pela Marisa; uma ótima coordenadora. Eu sempre tive esse lugar, e também fui me desenvolvendo artisticamente com as pesquisas da Companhia. Até que veio o primeiro convite para dançar com o grupo, que obviamente eu não aceitei. Nunca achei um lugar muito possível. Sempre achei que fosse um lugar das pessoas locais. Depois de muita insistência, uns cinco convites, eu dancei pela primeira vez, se me lembro bem foi no Teatro Carlos Gomes. Foi uma experiência riquíssima, a gente vê aquela dimensão do espetáculo por trás do espetáculo; a reza. Com o Jongo da Serrinha foi assim. Então é isso, comecei mais ou menos assim. São várias relações que são muito legais, que acontecem. A gente vai aprendendo também como saber chegar e saber sair. Por exemplo, eu fiquei lá quatro anos na Escola de Jongo, subindo e descendo a Balaiada e nunca tinha entrado na casa da Dely e visto o terreiro da Vovó Maria Joana. Era um lugar que eu sempre quis ir, mas nunca tinha ido porque nunca tinha sido convidado. Ainda mais nesse sentido de *meter a cara*, não vou. Nessas idas e vindas eu acabei indo com as alunas da UFRJ lá, aí fui e entrei pela primeira

vez no terreiro. Foi uma experiência boa, pedimos pra ser convidados. Mas é isso, eu poderia ter chagado e já querer conhecer os espaços, mas sempre me preservei nesse sentido. Não queria ser invasivo, então fui aprendendo com o tempo. A Serrinha, nesse sentido, respira várias histórias, o surgimento da própria escola de samba; você passa pelos lugares e vê os nomes das ruas com os artistas principais. Acho que isso é um motivacional, foi na época pra produzir várias coisas. Acho que ainda é também. Então é um pouco assim. Eu ainda estou lá nesse lugar de pisar devagar e ir com cautela; ainda me vejo assim nesse sentido.

LB: Você viveu a Companhia Folclórica, o Boidaqui; que não era especificamente a linguagem do Jongo. Vocês iam nas comunidades jongueiras com o Boidaqui?

RM: Não. Com o Boidaqui na verdade a gente nunca fez pesquisa, mas a gente sempre entendeu que, para compreender o Cavalo Marinho, que sempre foi o sujeito da nossa investigação, a gente teria que viver as tradições mais próximas também. Então a gente nunca deixou de estar em outras festas que aconteciam no Rio de Janeiro. A gente ia, mais especificamente no Jongo da Serrinha, que sempre foi a comunidade da capital. Mas também na Festa das Caixeiras, Festa do Boi Brilho de Lucas... Então a gente conviveu, nesses dez anos, além do Cavalo Marinho, com esses grupos do cenário do Rio de Janeiro. A gente não ia para o interior, só mesmo para Condado, lá em Pernambuco, onde a gente fazia as pesquisas mais efetivas com o Cavalo Marinho. Mas tradições jongueiras mesmo a gente experimentou na Serrinha.

LB: Mas paralelo ao seu caminho com o Boidaqui e essa entrada pelo viés pedagógico através Escola do Jongo, você participava nesse mesmo momento de outros movimentos e rodas?

RM: A Serrinha pra mim sempre teve esse viés. Conheci a roda em Angra dos Reis através da Serrinha, fui pra Campinas, conheci Guaratinguetá também através da Serrinha, levando as crianças da Serrinha. Até o Marcus Bárbaro já foi junto comigo. As experiências, sem dúvida, posso classificar que foi via Serrinha. Estava nessas comunidades, havia um dialogo; via Escola de Jongo e via esse processo de educação. O lance de conhecer outras comunidades. Minha pesquisa e formação pessoal se davam nesses contatos e nesse diálogo. Conheço um pouco desses outros Jongos por conta dessas experiências. Esse fenômeno de entrada na Serrinha, a percepção de construção do movimento de Jongo aqui da Lapa, por exemplo, são similares. Vi a roda aqui se formando, o pessoal na época era o Pé de Chinelo, que por coincidência e união nos concentrávamos todos na Rua Costa Bastos: o Boidaqui e o Pé de Chinelo. Então as pessoas estavam no mesmo espaço ensaiando, era na mesma casa. A pessoa

que era do Pé de Chinelo ia e fazia aula de Cavalo Marinho, as pessoas perpassavam pelo grupo...Tinha essa relação, até você não saber quem era de qual grupo. O próprio Marcus Bárbaro já foi do Boidaqui, viveu algumas experiências com a gente e a gente sempre brincou nessa roda da Lapa; que era a roda de vários grupos e várias manifestações. Por exemplo, conheci o Coco nesse paralelo: com a Companhia Folclórica e as experiências aqui nos próprios Arcos. Então não tem uma escola só, tem essa multiplicidade de formações. Nesse cenário da formação do Jongo, vendo com mais cuidado essa questão de ser na Lapa, de ser um espaço dos conflitos urbanos e tudo mais, as pessoas tem que se formar com bastante vigor. Porque pra manter um movimento nesse espaço tem que ter um vigor. Foi o que eu falei pra eles: eles estão fazendo isso com uma propriedade. Por manter um movimento cultural em um espaço que, bem ou mal, tem várias informações. Manter essa manifestação, por esse lado, é um desafio e eles estão fazendo com brilhantismo.

LB: E hoje, qual é sua relação com o Jongo? Você estava falando um pouco do seu caminhar... E nos dias de hoje com o Jongo em geral?

RM: Aí é que está, acho que o Jongo é o carro chefe. A gente vive ele com muito mais intensidade. Acho que hoje eu estou no momento de olhar um pouco de fora, de ter impressões de fora. Não me envolver tão afetivamente com algumas questões. Porque sempre fui da prerrogativa que, antes da academia e dos pesquisadores, a manifestação já acontecia. Ela sempre teve sua forma de se re-organizar seus diálogos políticos internos e externos. Eles tem autonomia pra pensar e re-fazer da forma que tem que ser. Hoje, na verdade, eu me sinto um colaborador; até onde eu posso ir. Esse núcleo das pessoas que nasceram no lugar estão me permitindo entrar, então fico nesse lugar da colaboração. Esses fenômenos que hoje acontecem no Rio, das rodas pulverizadas em vários espaços, eu gosto de pertencer e estar nesses espaços. Pra mim é mais um espaço de aprendizagem, de perceber e ver como as pessoas estão fazendo. Um exercício da minha própria memória artística. Essa roda de rua é um espaço de desafio, a construção instantânea e a possibilidade de você estar ali no enfrentamento na hora da roda, que hoje pra mim é saudável. Como a gente já tem uma historia antes, a gente se enfrenta mas é aquela demanda mais tranquila e mais branda. Então eu me vejo nesse lugar: fazendo uma observação mais distanciada, eu entendo que eu pertencço bem, sem muitas crises, no espaço do palco e no espaço das ruas. Entendendo também rua enquanto palco, não entendo rua diferente disso não. Eu sei do discurso que a rua seria o lugar que o palco não é, mas nesse sentido a Lapa é um excelente palco. Um cenário de palco perfeito. Por mais que eu já tenha falado dessa questão do barulho que pode

dificultar e as pessoas devem ser resistentes, ao mesmo tempo é um espaço central. Aí eu acho que é um excelente cenário, pra você fazer uma divulgação do movimento, excelente para você angariar adeptos. Porque daqui as pessoas vão para diferentes lugares, ou podem dormir aqui mesmo. Diferente de um movimento de rua em Belford Roxo, ou na Baixada Fluminense, não necessariamente teria essa força. Então entendendo rua e o palco como espaços pra performances, eu gosto de estar nesses lugares, perceber como o corpo se comporta nesses diferentes lugares e como se dá esses diálogos. Não fazendo juízo valor na questão do pertencimento, pra mim são experiências jogueiras ancestrais de uma forma ou de outra; são legítimas. Hoje seria isso.

LB: Interessante porque você me apresenta muito claramente esses espaços. Os espaços da rua, do palco e também o espaço de uma comunidade tradicional, onde você também pertence ou transita. Você percebe a interferências desses espaços, para que a manifestação do Jongo aconteça? Você percebe diferença entre estar na Serrinha, estar no palco ou estar na rua? O lugar interfere para que o Jongo aconteça?

RM: Eu acho que não. Pensando um pouco historicamente sobre o Jongo da Serrinha, fico imaginando que hoje pra mim a cultura do espetáculo é a tradição da Serrinha. Se eu for pensar no Renato que entrou na Escola de Jongo e o Renato que dá aula hoje, eu entrei com idéias de fazer isso e aquilo e hoje percebo que não preciso fazer da forma que achava de fora. Hoje eu percebo o lugar, como se forma e o que eles estão pensando. Então esse tempo foi essencial pra eu perceber que as aulas dentro da Escola tem como finalidade preparar o aluno artisticamente e a dimensão da arte se dá através do espetáculo. Então, eu acho que essa cultura do espetáculo no Jongo da Serrinha vai acontecer independente do espaço físico. A própria Escola de Jongo alimenta essa questão. De forma positiva, isso traz valores importantes, a questão da montagem do espetáculo dentro da Escola. A gente dançando na rua ou na comunidade, o repertório não vai mudar radicalmente, e vai estar no palco também. Claro que são outras preocupações, luz e tal e na rua a idéia é pensar esse lugar como palco também.

LB: A energia que você sente é a mesma no palco, na rua ou na Serrinha?

RM: Nem sempre. Aqui na Lapa eu tenho algumas questões, não são todas as rodas que eu entro, até porque tem que estar com o pé descalço para entrar na roda. Isso eu aprendi na Serrinha. Então nem sempre eu tiro o meu calçado na roda da Lapa, por questões espirituais particulares minhas. Então as energias não são as mesmas, eu percebo. Foi o que eu falei para o pessoal do Jongo da Lapa: a Lapa é rua, mas foi casa de várias pessoas antes do Jongo

chegar. Então o Jongo chega em uma Lapa que já existia, pra chegar em um lugar tem que pedir licença e chegar com cuidado. Não necessariamente eu entro em uma roda do Jongo da Lapa, mas em um território habitado por várias outras entidades, de acordo com a minha crença. Por isso que eu acho que a energia é diferente. Essa minha questão é para além do Jongo, mas aí seria mais o cenário da Lapa.

LB: É interessante porque você minha apresenta várias facetas e várias vertentes das suas equações. Você é compositor, cantor, tocador, dançante e você difunde. Você está na rua, no palco, ocupando também esses espaços. Dentre eles o que te faz mais feliz?

RM: O conceito de felicidade é um pouco complicado. Eu gosto muito de estar na rua. Porque justamente por conta desse exercício do improviso, tem lugares no palco que isso não acontece; a possibilidade de você ser surpreendido. Rua pode ser um terreiro, uma festa, também tem essa questão de estar para além do espaço físico. Por exemplo, a festa que fomos em Campinas, não era necessariamente um ambiente de rua, era um espaço fechado; a gente entendia que era um quintal. Mas esse universo que o Jongo traz do enfrentamento, dos pontos de improviso, acontecia mesmo assim. É engraçada essa questão do Jongo urbano; quando o Jongo da Serrinha acontecia antes de Darcy, de acordo com que as histórias contam, sempre foi um Jongo de espaço urbano com características rurais. Porque aconteciam dentro das casas das pessoas, elas que convidavam; faziam um reza e ladainha antes e depois tinha a roda de Jongo. Imagino que nesse espaço o Jongo devia acontecer com dinamicidade, com salto de um ponto para o outro e improviso. Hoje eu percebo que essa experiência do improviso que me desafia mais, que é uma coisa do Jongo que eu gosto, ela acontece fora do palco tradicional; ela acontece no palco da rua. Se é pra falar do que eu gosto mais, eu gosto muito de estar na rua.

LB: Tocando, cantando e dançando?

RM: É o que eu falo dos processos, como professor, educador, cantor e dançarino. Na minha opinião, pra uma roda de Jongo acontecer não tem uma posição privilegiada. Acho que a pessoa que está batendo palma e respondendo o coro não é menos importante que o cantor ou cantora principal que está lá puxando o ponto. Pra mim é uma dimensão de pertencimento coletivo e cooperativo, é um dos exemplos que a cultura popular traz. O Jongo pra mim é isso. Não adianta o cara falar que é o *bambambam*, que tem a voz mais linda do mundo se não tiver um coro que responda e reafirme seu lugar de liderança. Eu gosto muito de passar pelos lugares, uma hora estar na roda de Jongo e outra hora estar dançando e tocando. Aí eu não tenho um lugar de preferência. Gosto de perpassar pelos lugares.

LB: Se você tivesse que falar de um fato marcante que aconteceu na sua vida com o Jongo; alguma coisa entre você e o Jongo. O que você poderia dizer?

RM: Não tem apenas um. O primeiro em uma casa de show aqui, não sei se foi no Ernesto: uma roda de Jongo do Jongo da Serrinha com todos aqueles atores que hoje estão no Aruanda, todo mundo junto. Acho que foi um das primeiras vezes que eu tinha visto e a Tia Maria me chama pra dançar. Foi algo surreal. Na época eu nem sonhava em dar aula na Escola de Jongo. Então pra mim esse convite da Tia Maria foi um momento interessante. Outro que pra mim foi muito legal foi estar em uma roda de Jongo com o Rosalvo, em Angra dos Reis. Aquele homem também é um fenômeno, um senhor de muita potencialidade. Acho que Angra é um cenário importante pra gente entender um pouco do Jongo, do patrimônio. É um posicionamento político muito bom de não precisar fazer o Jongo da maneira específica que alguém está fazendo pra fazer o Jongo. De fazer o Jongo, da forma que meu pai ou irmão está fazendo. Não precisa assumir outros lugares pra ser Jongo. Então eles tem um posicionamento bem interessante, que me agrada. Essa experiência com o Rosalvo foi realmente muito boa. Nesse sentido vai além do espaço físico. Teve uma vez com o mestre Rosalvo que foi em uma roda de rua, logo depois de um evento. Eu tive uma outra experiência também com o mestre Rosalvo dentro de uma universidade. Então é uma mais um relação interpessoal, do que o espaço físico. Foi coisa simples, ele mandou um ponto e eu respondi, mas pra mim foi um selo de aprovação.

LB: Se você tivesse que pensar em uma pessoa quando a gente fala em Jongo; uma pessoa que para você representa o Jongo. Quem seria?

RM: Difícil. Justamente por aquilo que eu falei antes: acho que não tem um lugar de importância nessa construção coletiva do que é o Jongo. Acho que uma pessoa não daria para representar algo que é extremamente coletivo. Nem se eu pensasse e a gente se encontrasse de novo, se quiser encontra de novo, acho que não conseguiria achar uma pessoa! É muito complicado. Uma coisa que eu gosto de falar: Darcy é mestre? Quanto mais o tempo passa, mais mestre ele é? Com certeza, porque ele vive na memória das pessoas que contam a história dele e se reafirmam nessa memória. Mas ele foi e é mestre do Jongo da Serrinha; do Jongo que ele se potencializou em transformar, divulgar, pluralizar, modificar para o bem e foi coletivamente aceito. Não vai ser o mesmo mestre se jogar ele em uma roda em Barra do Piraí, por exemplo. São essas as questões, mesmo não tendo conhecido o mestre pessoalmente! Cada um é mestre dentro daquele espaço que legitima, academicamente também. Sou mestre em artes virtuais e ponto; três professores assinaram lá papel e eu sou

mestre nisso. Não vou dar conta de falar de tudo e todos. Acho que um mestre não tem competência pra falar de outros movimentos jongoeiros, nem deveria ter. Ele fala daquela experiência que ele vive e daquelas pessoas que legitimam ele. É mestre daquilo, não é mestre de tudo.

Vou voltar! Tem um cara que eu acho fenomenal! O Jefinho de Tamandaré é um cara fantástico! Queria trocar mais com ele pessoalmente, ainda não tive essa experiência. Já tive com ele uma ou duas, mas eu conhecendo ele e ele não me conhecendo. Ele é uma cara muito legal, mas não que ele represente o Jongo! Mas me veio ele na cabeça agora.

LB: Se a palavra Jongo não existisse no nosso vocabulário, que outro termo você poderia colocar pra representar tudo isso?

RM: Nossa, difícil Laís. Eu posso até voltar atrás, mas reduzir tudo a um nome. Reduzir várias sensações em um nome, toda uma experiência é complicado! Não tenho um nome não. Mas boa pergunta sem resposta! Porque, pra mim, toda relação humana é ambígua; eu poderia falar que é amor, que é ódio e enfrentamento também, gosto dessa dimensão cooperativa, mas ao mesmo tempo as pessoas quando se enfrentam gostam de competir. Então o Jongo, assim como várias relações humanas, estão nesse paralelo. Aí uma palavra é complicado.

LB: O que você gostaria de falar? Pode falar!

RM: É de ordem pessoal mesmo. O que a gente aprende sobre respeito, de todas essas coisas no cenário do Jongo, de um Jongo ser mais do que o outro e de um espaço ser mais do que o outro. São essas coisas que de fato me incomodam. Como você começou: a questão do mestre Darcy ter pluralizado o Jongo. Foi uma fala sua né? Várias coisas sobre o Jongo, e o Jongo que ele recriou, nesse sentido. Acontece no cenário urbano hoje no Rio de Janeiro, é consequência de algo anterior. Consequência dele ter sido aceito por uma comunidade. Então essa comunidade, eu posso estar sendo muito romântico no meu discurso, por mais que todo mundo tenha muitas contradições com a forma de fazer da Serrinha, mas foi a comunidade que aprovou e legitimou o mestre Darcy. Então eram as pessoas que estavam com o Darcy nesse sentido. Em algum momento da vida, Darcy começa a ocupar Santa Tereza, Lapa, mas isso já tinha sido reafirmado pela comunidade da Serrinha. Ele apenas deu continuidade a algo que era super valorizado, e que foi valorizado aqui, pela academia e em diferentes lugares. Por isso que eu sou categórico em dizer que, nesse movimento de Jongo do Rio de Janeiro, tem uma história de legado. E tem outros que são movimentos inspirados. Esses inspirados ter o Darcy como referência é ótimo, não deveria ser outra pessoa, ele foi o cara. Mas é o que eu digo, enquanto legado, foi Darcy que transformou: colocou violão, piano,

flauta e se hoje o Jongo cigano tem violino, é um legado do Darcy de experiência e transformação. O Darcy proporcionou isso e foi aceito pela comunidade. Então, entender que hoje a Serrinha é um legado de Darcy, e outros movimentos de Jongo são inspirados em Darcy, pra mim é importante. Importante para que a gente possa delimitar. Então parece que é uma história antiga, mas está se reproduzindo e perpetuando. São outras questões políticas, mas acho que está nesse cenário desse Jongo que estamos vendo aqui.

LB: Nesse cenário atual, aqui no município, no Estado, no Sudeste, você poderia me dizer quem está empurrando as fronteiras do Jongo e como você vê isso? Se nós temos outros visionários que empurraram as fronteiras...

RM: Não sei. Porque o histórico da Serrinha todo mundo sabe, da entrada de produtores culturais e pesquisadores, que bem ou mal tiveram conflitos pessoais e internos com a comunidade. Acho que essas pessoas sempre vão existir, não sei se é isso. Sempre vão existir pessoas que de fato vão estar aproximando fronteiras ou afastando, algumas pessoas até problematizam que o próprio IPHAN cria esses afastamentos.

LB: Empurrar no sentido de alargar o território. De tornar a ocupação ainda maior.

RM: Agora que eu entendi sua pergunta. Eu acho que o território não está sendo alargado não. Por mais que tenham pessoas que saiam daqui do centro e indo para as comunidades, eu não vejo esse movimento com um diálogo horizontal. O que eu percebo academicamente falando, o movimento da UFF por exemplo, eu percebo que é de alargamento. Amplia a discussão, o debate, a visão, amplia o pertencimento; onde lideranças jongueiras se encontram, lideranças jovens também. Falo isso a partir da visão de uma liderança jovem da Serrinha, que é a Suelen. Ela está sempre nesse lugar; ali eu vejo que as comunidades se encontram e conversam. Se hoje eu pensar em alguém que promova isso, acho que o departamento de história da UFF sempre pensou nessa questão mais ampliada do debate. Da comunidade se enxergar e enxergar outra comunidade e conversarem entre si. Porque o pesquisador vem de fora pra dentro, o grupo mal intencionado vem de fora pra dentro, isso sempre existiu e sempre vai existir independente. As pessoas de fora entram e interferem, pro bem ou pro mal. Mas é inevitável essa interferência, não dá pra isolar a pessoa e colocar uma cerca elétrica pra ninguém entrar na comunidade. Essas relações vão acontecer sempre. Eu acho que os grupos dessas comunidades estão muito melhor amparados e com um debate político muito forte pra entender que as pessoas chegam na comunidade mal intencionadas. Eles sabem quem é quem nesse cenário. Eu sempre tive a preocupação, com o próprio Boidaqui, da gente entender como cada comunidade funciona. Então se eu sei que

Guaratinguetá canta esse ponto para abrir, tem esse toque, tem essa dança, esse canto e esse ponto para fechar, é uma preocupação quando eu chegar lá em relação ao pertencimento. Quando eu vejo rodas, não necessariamente aqui na Lapa, a gente vê pontos de diferentes comunidades se misturando em um sotaque só; como se esse sotaque da Serrinha fosse soberano no cenário jongueiro do sudeste. Não, tem outras comunidades com uma voz tão importante quanto; como elas dançam e cantam. Mas é diferente de quando a gente vê uma roda de São José e Serrinha juntos, por exemplo. São eles conversando entre eles, são cinco ou seis tambores e cada um entra e dança de uma forma. Então são eles conversando. Mas é outra história: é o grupo que pesquisa, é o grupo que estuda. Acho que esse cuidado é importante. A mistura sempre vai existir, mas da onde ela vem, com qual intenção é feita, também são questões. Não sei se eu respondi. Eu acho que a comunidade tem força.

LB: Essa identidade jongueira que vem sendo construída nesse cenário urbano atual, como você vê? Essa idéia de forma soberana que você estava falando, dos sotaques às vezes não serem escutados. Como você está vendo essa identidade jongueira sendo construída?

RM: Eu estou vendo ela sendo construída de uma forma bastante acelerada. Eu não sei se a gente pode classificar isso como fenômeno urbano e reproduzir as falas que dizem que tudo no meio urbano é mais acelerado. Não sei se esse seria o caminho, mas acho que as pessoas estão na urgência de legitimação, de ser jongueira; preciso ser, preciso reafirmar, preciso falar que sou. Então acho que as coisas estão acontecendo com uma urgência e eu acho que não se constrói identidade dessa forma. Se constrói com o tempo, e aí está faltando cautela para a construção dessa identidade. A identidade tem que ser construída com uma criticidade, ouvir o que o outro tem a propor. Uma coisa muito legal que eu uso sempre como exemplo nessa questão da roda: você entra na roda e tem que pedir licença ao tambor, isso é um fenômeno de respeito e de ancestralidade. Não necessariamente você tem que pedir licença ao tambor toda vez que você entra, é um exemplo. Se você for analisar a roda do Jongo da Lapa, sim tem que entrar; é uma regra deles. Mas se você for analisar mais profundamente, aí ver que os mesmos atores sociais são pessoas que vieram da capoeira, onde isso também é regra; tem que ir ali no pé do berimbau para entrar em uma roda. Pra mim isso são confluências de novas construções identitária. Eu não estou falando se é certo ou errado, estou falando pra analisar da onde vem isso; da onde vem essa identidade e como isso é construído. O Spirito Santo, já leu esse cara? É um cara que critica muito fortemente o Jongo da Serrinha. Ele tem um discurso interessante: o Jongo que foi patrimonializado é o Jongo errado. Ele deixa de fazer várias

considerações, mas ele fala isso. Nesse sentido, as diferentes formas de pertencimento no ritual não existiam quando o Jongo foi criado de fato. O que a gente tem que estar atento é que essas transformações vão acontecendo. Os próprios atores sociais do lugar vão transformando e construindo essas novas identidades. O que tem que ficar claro pra qualquer pessoa que vai pertencer. O que a gente vê aqui no cenário do Jongo da Lapa, e que as pessoas tem que entender, é que a gente faz isso aqui. Não é como se faz Jongo no Rio de Janeiro, é o que a gente entende como Jongo. Eu já tenho percebido isso em algumas rodas, em algumas falas do Marcus.

LB: Em um dos nossos papos informais, você veio com uma imagem que eu achei bem legal : “Jongo na Lapa. Jongo da Lapa”. Se você quiser comentar ela.

RM: Eu lembro que eu falei isso. É justamente isso, vou tentar resumir aqui. O movimento do Jongo da Lapa é um movimento que surge na Lapa e carrega isso. Carrega esse codinome atrás. Diferentemente de eu, Renato, estar com vontade de fazer um Jongo, abrir uma roda de Jongo ali e chamar meus amigos. Estaria fazendo um Jongo na Lapa, no espaço. O que eu quero dizer com isso: a Lapa sempre existiu, o espaço da Lapa sempre foi ocupado por outras manifestações. E esse espaço é anterior ao Jongo. Nada me impede de chegar e fazer um movimento, fazer uma roda, tocar um samba ou tocar outra coisa nesse espaço. Esse espaço que é público. Mas o que acontece, a gente vai colocar lá se é de forma estrategicamente pensada, se é ingênuo, ou se é uma consequência. Mas a Lapa acaba sendo um codinome de um grupo. Pelo que contam, não foi nem os integrantes do grupo que colocaram, foram as pessoas de fora se referindo sempre “aquele Jongo da Lapa”. Então acho que eles fazem um movimento que é da Lapa, mas a Lapa não é deles nem do Jongo. A Serrinha pode vir aqui e dançar, estaria fazendo um Jongo na Lapa. Ocupou a praça pública e está fazendo Jongo, outra comunidade pode vir fazer. Acho que a diferença seria essa. Acho que é isso. Há dez anos atrás, a Lapa se modifica por conta da presença do Jongo, então hoje o Jongo faz parte da história da Lapa por conta desse movimento sólido. Acho que foi mais ou menos nesse contexto que eu pensei essa divisão.

LB: O Jongo; uma tradição rural, centenária, afro descendente. O que você acha que atrai as pessoas da cidade pra essa paixão pelo Jongo?

RM: Nossa, essa pergunta é muito boa. Pra além da resposta. Na minha opinião, é uma manifestação artística que aproxima o indivíduo de uma ancestralidade. De uma ancestralidade também experimentada através da religião. Então eu acho que o Jongo hoje facilita um pouco esse diálogo. Estão entendendo que o Jongo não é uma liturgia, não é um

espaço religioso. Porém, esse diálogo promove o contato das pessoas. Como eu sou um religioso, como eu sou um candomblecista e também danço Jongo, isso pra mim está muito bem definido e separado. Talvez tenham pessoas que não experimentem a religião e que enxerguem o Jongo como um lugar de se conectar com a ancestralidade. Acho que seria isso. E sem falar que é uma dança que tem esse envolvimento que fica nebuloso; um aspecto de sedução, de enfrentamento, acho que a umbigada traduz pouco disso. Eu acho que é bem legal essa dinâmica que acontece hoje. Desafia o artista também e seu potencial criador. Acho que a galera que está vindo agora já está vindo com essa gana. Eu definiria por esse contato com afirmação de uma ancestralidade. Sobre isso também tem várias polêmicas.

LB: Mas quando você fala em ancestralidade, está querendo se referir a exatamente o que?

RM: Como falei, tem o Spirito Santo, ele critica muito a Serrinha. Ele fala que essa questão do Jongo com a umbanda foi inventada na própria Serrinha. Mas aí é que está, o problema é ele colocar a questão da invenção como algo pejorativo. A invenção é legítima. Nesse viés do Jongo enquanto manifestação artística, que aproximam as pessoas da ancestralidade, é a arte pela qual a pessoa se manifesta; manifesta suas individualidades. Então é justamente isso: sou da umbanda e gosto de Jongo. Nada me impede artisticamente que eu manifeste minha fé dentro dessa manifestação. Mas não que ela seja a umbanda, o candomblé, que ela seja a religião católica. Então pela arte eu posso fazer isso. Então pra mim esse fenômeno aconteceu na Serrinha dessa forma. Então, entender que esse Jongo centenário, de uma certa forma veio com os escravos angolanos, passou por uma experiência também significativa dentro do cenário escravocrata brasileiro e a essas pessoas se deve um respeito é fundamental. Então o Jongo traz uma dimensão do ancestral. Ancestral é aquele que vem antes; meu pai, meu avô, pode ser a pessoa que está perto. Então o ancestral de Angola, de antes de Cristo, não estou pensando nesse ancestral; por mais que eu acredite que ele tenha se manifestado na minha família. Mas é aquele que vem antes, respeito a essas pessoas que vem antes. Essa é a idéia de ancestral que eu tenho. Aí o Jongo alavanca isso quando fala dos pretos velhos, daqueles que fizeram no período anterior, no período escravocrata, por exemplo. Aí é que está, esse preto velho é cultuado na umbanda especificamente. Isso, bem ou mal, foi se reorganizando e se reestruturando a idéia de Jongo que a gente vai observar. Essa adoração às santas almas, que também é uma construção da umbanda, vai estar sempre em diálogo com o Jongo. Mas não é um espaço litúrgico e religioso, mas se canta em respeito a essas pessoas que vieram antes. Pra mim isso está em jogo, está marcado. Tenho percebido as pessoas com uns pontos que

vem com umas palavras de Angola, as pessoas estão reintroduzindo esses termos. Apenas para reafirmar aquilo que acontecia antes, para reafirmar a ancestralidade. Eu sempre tento passar dessa forma, não como algo muito pesado. Estava ali e fez antes de você e se deve um respeito. A dimensão religiosa traz o universo da adoração e que você não necessariamente tem que estar nesse lugar dentro do Jongo. Você apenas respeita e na religião você adora. Pra mim seria essa a marca e de como eu vejo a ancestralidade no Jongo. Onde eu sou crítico, é justamente por conta dessa minha pertença religiosa. Se eu vou adorar os pretos velhos; eu posso ir em outros lugares. Acho que tem espaços religiosos pra isso, pra cultivar e pra fazê-los evoluir. Então o Jongo é um espaço onde eu realmente mostro que essa minha fé, ela se manifesta? Sim. Eu fiz um ponto recentemente muito engraçado, que depois eu canto pra vocês. A questão da identidade jongueira; esses ancestrais estão sendo escolhidos. Ai que está meu receio nessa busca da ancestralidade pra construção identitária atual. Eu posso problematizar isso depois.

LB: Canta o ponto!

RM: Não cantei ainda nem pro pessoal da Serrinha. Ainda não vi uma roda legal pra expor. Talvez eu nem consiga expor... E tem outras questões importantes no Jongo pra mim: a questão do fundamento, que o espetáculo em si não vai dar conta. E as pessoas perguntam que Jongo é esse e tudo mais. Mas o que está por trás disso? Então é um pouco disso, de estar por trás disso. Você só sabe o que está por trás se você vive aquela experiência; não dá pra julgar por conta de uma roda. Uma demanda não se resolve só na roda, uma demanda das comunidades do Jongo, ela não é entre as comunidades, é um enfrentamento maior. Um enfrentamento ao preconceito, intolerância e discriminação.

LB: Maravilha! Gostaria de falar mais alguma coisa?

RM: Por hora, não.

LB: Obrigada.

ENTREVISTA 7

Entrevista com Luiza Marmello

Lais Bernardes: LB

Luiza Marmello: LuM

LuM: (...) Eu não sou, eu estou uma das lideranças do Jongo da Serrinha. Eu não me sinto jongueira, eu estou no caminho do Jongo. Estou aprendendo ainda, me sinto aprendiz ainda. É

tanta coisa pra você aprender e vinte anos é muito pouco pra saber tudo sobre o Jongo. O pouco que sei e aprendi, vou passando adiante. Essa era a vontade de mestre Darcy e de vovó Maria Joana.

LB: Eu vou começar perguntando pra você como o Jongo entrou na sua vida.

LuM: Bom, o Jongo entrou na minha vida a partir de um curso de tambores que o mestre Darcy ia dar na escola de musica que eu estudava, na Villa Lobos. A partir dai eles colocaram um cartaz escrito Jongo. Eu tinha estudado isso no segundo grau, em música, na mesma escola, mas eu queria saber mais. Fiquei com o sentimento que já tinha lida, mas precisava vivenciar aquilo. Aí me inscrevi, mas antes de me inscrever eu assisti a apresentação do Jongo da Serrinha na escola, que foi uma aula aberta. Uma apresentação deles pra ministrar o curso depois. Quando escutei o som daqueles tambores, quando vi aquele homem tocando três tambores que pareciam seis, foi me dando uma dor de estômago; eu tinha que aprender aquilo. Na verdade o tambor me chamou para o Jongo, me carregou para o Jongo. Porque eu fui no caminho do tambor. Então aprendi os dois tambores: o caxambu e o candongueiro, que pra mim é o mais difícil. E ele falou que o tambor ele não iria me ensinar; que eu tinha que ir na Serrinha pra aprender o tambor. Então me convidou pra participar do grupo; pra ensaiar primeiro, não me colocou direto no grupo. Quando ele percebeu que eu cantava; eu era um pouco afinada, e guardava muito na memória os cânticos que ele cantava e os pontos do Jongo, ele me chamou para participar dos ensaios que eram aos sábados na casa dele. Aí eu conheci tia Eva, vovó Maria Joana já tinha falecido e infelizmente não conheci; Dely e a família toda. Mantive essa ida a Serrinha pra aprender mais um pouco, mas fui devagar. Porque ele (mestre Darcy) sempre foi assim; ensaiava muito e era perfeccionista ao extremo. Eles ensaiavam muito, mas se ele visse uma pessoa com violão, ele achava que a pessoa já sabia tocar violão e chamava no meio da rua, na hora do show, pra tocar o Jongo. O sonho dele era introduzir o violão e o cavaquinho no Jongo. As meninas, Dely e Lazir ficavam com raiva disso, porque elas ensaiavam muito. Então realmente não era justo, a pessoa ensaiar muita coisa e chagar na hora e entrar uma pessoa qualquer e participar da apresentação do grupo. Mas ele era assim, ele era um visionário. Ele fazia do Jongo, a razão de viver da vida dele. Então foi assim que eu entrei no Jongo da Serrinha. Foi aos poucos, tentando ganhar confiança da Lazir e da Dely, bem aos poucos mesmo. Porque eu acho que para entrar na casa dos outrosa gente tem que pedir licença. Não pode botar o pé na porta! Foi assim, pedindo licença e falando com carinho. Aí fiz amizade com a tia Eva, que também era bem fechada. Porque o mestre Darcy era – Vamos, vamos!! e ela era mais centrada. Ela exigia um

equilíbrio de personalidade daquela casa. Porque ela segurava um pouco e ele soltava demais. Então foi assim que eu conheci o Jongo da Serrinha e assim que eu me apaixonei. Freqüento o Jongo da Serrinha hoje até a raiz do cabelo.

LB: Aí nesses vinte anos você foi caminhando... Como foi o seu caminho?

LuM: Fui aprendendo a dançar, aí fui tocando o Jongo. Eu participava de um grupo chamado Mistura e Manda, de flauta, voz e violão. Eu já estava aprendendo Jongo nesse período e mostrei pros meus violonistas; eram dois violões, um de sete cordas e outros de seis cordas. Voz, que era eu e a flauta. Eu mostrei o Jongo pra eles e ficaram fascinados. Começaram a tocar e tudo. A gente ensaiava lá em casa e cada final de semana era na casa de um. Falei, então, que estava aprendendo o Jongo e comecei a tocar o caxambu pra eles. Então eles ficaram enlouquecidos querendo saber como era e querendo tocar no nosso grupo. Porém não conseguimos dar continuidade ao Jongo nesse grupo, por conta das dificuldades da vida mesmo. Por conta dos estudos e trabalho, ficou um pouco difícil pra gente continuar. Mas onde eu estava eu dançava o Jongo; dançava de frente para o espelho. Na hora de dançar eu perguntava a Dely e Lazir como era; elas me ensinavam de pouco a pouco. Aí eu entrei para o grupo. Um belo dia ele perguntou se eu queria entrar no Jongo da Serrinha e eu falei que sim. Porque era um grupo, mas era baseado no ensinamento mesmo; de você aprender a história do Jongo e como ele chegou na Serrinha. Eles passavam tudo pra mim e pro Jair Jongueiro, que era um amigo meu da escola Villa Lobos, que também foi pra Serrinha dessa forma. Todas essas histórias de vovó Maria Joana, as lembranças da Dely e Tia Eva com ela; isso tudo eu fui aprendendo oralmente e como é a cultura africana. A cultura africana, de Angola é assim: um aprendizado de oralidade. Uma pessoa passa para outra e a pessoa vai assimilando aquilo. Então eu comecei a pesquisar, ler a respeito, fui nas bibliotecas ler sobre o assunto. Mas o que mais ficou foi a história mesmo; os valores do Jongo que eles me passaram. Era o respeito ao mais velho, o pé no chão, a saia estampada. São vários valores e a questão do abraçar e acolher. O acolhimento dentro do Jongo é uma coisa muito forte, porque o jongueiro recebe as pessoas de braços abertos. O Jongo abraça. Tem pessoas que gostam disso, tem pessoas que se aproveitam disso e tem pessoas que aceitam isso de bom coração. Existem esses tipos de pessoas, que às vezes não estão muito preparadas pra receber um abraço como esse. Porque o pessoal do Jongo da Serrinha me recebeu de braços abertos. Um pouco reservados, mas disponíveis, diremos assim. Então ganhei a confiança deles e estou no Jongo até hoje. Já passamos por muita coisa; muita coisa triste e ruim e muita coisa boa também. Estamos aí até hoje.

LB: Quando você fala Jongo da Serrinha, você visualiza quantos anos mais ou menos? Que o grupo tem esse nome.

LuM: O grupo Jongo da Serrinha, que o mestre Darcy fez, tem mais de cinquenta anos. Mas tinha Jongo na Serrinha antes desse grupo existir. Porque existem famílias jongueiras na Serrinha, que eram de antigos jongueiros. Quando a vovó Maria Joana chegou lá, ela veio de Valença, já tinham jongueiros na Serrinha mais antigos que ela. Essas famílias se visitavam cada uma na sua data de devoção do santo: São Pedro, Santo Antônio, São João, Nossa Senhora do Rosário, e por aí vai. Cada família promovia, na data daquele santo, uma festa que tinha ladainha, comida e tudo. As crianças participavam de tudo isso, mas quando chegava dez horas da noite, eles colocavam as crianças pra dormir e começavam a preparar o Jongo. Que era uma dança só de mais velhos, criança não podia dançar, era só cabeça branca que dançava. E varava a noite, começava por volta de meia noite e terminava só no dia seguinte. Era uma coisa muito bonita. Tem uma reportagem, um documentário; não sei se é de um cineasta chamado Marrom e não sei se nós temos acesso a isso. É um documentário que ele fez no Jongo da Serrinha, com o jongueiros do grupo e a vovó Maria Joana ainda viva. Ela estava manifestada em preto velho mesmo, jongueiro. Quando amanheceu e terminou o último toque do tambor, ela voltou. Ela dançou a noite inteira assim e o mestre Darcy parecia um Beduíno tocando com um turbante. É uma coisa, que não é uma catarse, é uma coisa que envolve tanto que você já não é mais você; já é o jongueiro tocando. Quando a gente fez a temporada de 2005, tinha uma hora que eu tocava os tambores no espetáculo e quando toca os tambores eu sinto a presença dos jongueiros em volta de mim. Quando eu comecei a tocar aqueles tambores, já não era mais eu que estava tocando. Comecei a tocar e me deixei envolver por aquele toque. Como diz o poeta Celso Marinho, que somos amicíssimos lá na Serrinha, ele diz que o tambor é uma vida de duas mortes. A morte da árvore e a morte do animal, eles se juntam e criam uma vida nova para que os outros dançam. Trazendo sempre alegria. Essas mortes trazem alegria e vida novamente. Então é por aí; o Jongo de qualquer lugar e liderança tem história e ancestralidade. Acho que a gente é colocado em um lugar, somos escolhidos para estar. Os ancestrais é que escolhem, não é a gente. Quando eles escolhem, nós estamos de coração aberto e de bom grado. O Jongo da Serrinha sobrevive até hoje por conta dessa proteção, dessa união e dessa força que a gente sabe que vem dos ancestrais. É isso que faz a gente seguir, porque às vezes a gente fica desanimado, mas eles não deixam a gente desistir. Acontece alguma coisa na frente que a gente tem que seguir. Eles ficam – Vamos, vamos gente!!!

LB: Me conta um pouco como está essa estrutura do Jongo na sua vida hoje.

LuM: Bom, o Jongo na minha vida é uma filosofia de vida. Tudo que meus pais ensinaram na minha infância, eu encontrei no Jongo também. Então tomei o Jongo como filosofia de vida. Eu sempre estou junto aos mais velhos, sempre respeitando. Desde pequena eu gostava de ficar no colo da minha avó escutando as histórias da minha família. Porque eu acho muito importante você saber de onde vem, não é só você estar no mundo por estar. Você vem de onde, qual a sua origem? Muita coisa que eu conversava com minha avó, eu sei até hoje. Minha família é mistura de galego com português, índio e africano. Então, se eu estou no Jongo é porque alguma coisa o chamou. Porque não é por acaso que a gente está nos lugares, eu acredito nisso. Não existe possibilidade de você estar em algum lugar por acaso; não existe acaso. Você está ali porque tem alguma coisa pra aprender, ensinar, pra passar adiante ou pra demonstrar pra alguém. Com certeza alguém vai pegar aquilo; um gesto, uma fala, olhar, alguma manifestação. Essa pessoa vai receber porque tinha que receber naquele momento. Eu acredito nisso. O Jongo na minha vida hoje faz parte de mim; eu não me considero jongueira, mas estou no caminho. Estou aprendendo, sou aprendiz de jongueiro. Sei muita coisa porque eu aprendi com os meus mestres que contavam a história pra mim. Até hoje aprendo com a Tia Maria todos os dias; sempre tem mais uma coisinha pra gente poder aprender. Eu não me sinto mestre, sou uma das lideranças, mas não me sinto mestre de Jongo. Porque acho que pra eu chegar a ser mestre tenho que comer muito feijão com arroz. Eu não tenho essa sabedoria toda pra dizer que sou uma mestra jongueira. A Tia Maria é mestra, ela já está com 93. Acho que só o mais velho mesmo é mestre. Tem gente que fala que é mestre, pode ser mestre de outras coisas, de outras manifestações, mas de ancestralidade mesmo, só o mais velho. Tem que ser respeitado e muito mesmo.

LB: Pra quem conhece e acompanha um pouquinho a sua história pública, sabe que você está na escola de Jongo da Serrinha, em uma posição de liderança e atuação junto as crianças. Que você é autora, que você performa, é dançarina, que está aqui no Trapiche Gamboa, que você está na rua. Mas desses lugares todos, dessas situações todas que você perpassa e atravessa, qual delas te faz mais feliz?

LuM: Quando uma pessoa fala pra mim que a emocionei muito. Eu recebi isso na Serrinha, sábado passado, de uma moça que é de São Paulo. Ela falou da minha simplicidade de Jongo. Porque só tínhamos eu, Tia Maria e Dilmar tocando; eu cantando e Tia Maria dançando. Ela veio pra mim e falou isso —“Olha, você me emocionou demais. Você é uma pessoa iluminada; não sei explicar o que acontece, mas você me fez chorar e arrepiar.” Então, na verdade, o

Jongo me proporciona isso pras para as pessoas. É isso que me faz continuar, porque é isso que eu quero passar. Eu quero passar emoção e alegria. Eu quero que as pessoas se sintam acolhidas pelo Jongo. O que me faz mais feliz é a pessoa dizer que o Jongo conseguiu emocionar ela. Porque o Jongo tem disso, ou você ama ou não. Porque eu já ouvi alunas minhas crianças falando que o Jongo não era de Deus. Eu tive um embate muito forte com elas e coloquei todo mundo pra escutar o coração um do outro. Falei que dentro da barriga da mãe dela ela já estava escutando tambor, que era o coração da mãe. Muitas coisas de evangélicos e pessoas que são radicais nesse sentido, não são todos porque a gente tem evangélicos que trabalham com a gente. Mas tem um veia que é radical nisso e essa criança veio com uma fala mandada de casa talvez. Aí eu reverti esse quadro mostrando pra ela que o tambor é ancestral, é desde de antes de Cristo. Veio de um toque de madeira lá na África, eles se comunicavam com tora de madeira escavada. O tambor existe a muitos séculos, tem o chamamento do tambor, essa coisa da religião do indivíduo com o plano astral. Fiz ela ver que estava errada e no final da aula começou a dançar Jongo. Porque eu botei todo mundo pra escutar o coração. –“Como o coração esta batendo? Como o do coleguinha está batendo?”. Teve um menino que falou assim – “Tia, você tocou o tambor igual ao meu coração”. Aí comecei a tocar o caxambu e aquilo foi envolvendo as crianças. Então elas conseguiram entender que não é religião, o Jongo abraça todas elas, na minha concepção. Ele é da linha das almas? Sim, é da linha das almas. Vem lá dos pretos velhos do cativo, que foram trazidos de Angola pra cá e foram obrigados a fazer um sincretismo religioso. Porque eram impedidos de cultuar os seus deuses. Acho que o Jongo da Serrinha tem uma questão muito forte com a ancestralidade; a vovó Maria Joana era mãe de santo. Então como o Jongo é da linha das almas, então foi colocado que o Jongo seria da linha da umbanda e do candomblé. Mas eu acredito que o Jongo abraça todas as religiões, não exclui ninguém. Existem pessoas que trabalham com a gente que são evangélicas, Tia Maria é católica, eu sou católica, tem outras pessoas que também são católicas. Mas acreditamos em uma força maior, que é Deus e está em todas as religiões. Isso a gente não pode negar.

Então o que me faz feliz é isso: tornar a pessoa feliz e leve, com espírito renovado. Porque pra mim é uma filosofia de vida, eu vivo isso todos os dias. Vinte quatro horas por dia, nas ações, nos pensamentos, nas palavras e por aí vai.

LB: A gente faz esse leque de possibilidades, na atuação da cultura do Jongo: ele pode estar dentro das comunidades, em espaços mais fechados, pode estar em espaços

públicos e abertos. Você percebe alguma diferença? As pessoas recebem de forma diferente?

LuM: Olha, como a gente vai para os palcos, para os teatros, dá aula e oficinas; eu acho que a receptividade é muito boa. Para quem quer aprender e está com o coração aberto, a receptividade é ótima em qualquer lugar. Já fizemos apresentações na rua e encheu, no palco já fizeram fila no Teatro Calos Gomes pra assistir a gente. Nas escolas a gente é super bem recebido pra poder apresentar o Jongo como uma aula de cultura popular brasileira e cultura africana. Nas universidades a gente participa de seminários e um monte de coisas. Somos muito bem recebidos. O Jongo é um leque de possibilidades que todos ficam felizes de estar com a gente e a gente fica feliz em proporcionar aquele momento, até pra nós mesmos. Porque é uma troca muito legal, muito boa. Acho que quem proporcionou esse leque de possibilidades do Jongo foi o mestre Darcy, com aquele visão de levar o Jongo pra todos os lugares. Ele tocava na praça e chamavam ele de maluco, mas ele foi um visionário. Deixou o panorama em 360 graus de possibilidades para o Jongo. Então por isso o Jongo está aí e é assim hoje. Conhecemos várias comunidades jongueiras e nos amamos de paixão. Podemos até discordar algumas vezes, mas a gente se ama. A gente está longe mas mandamos mensagens, pode ser pelo Facebook, por e-mail, por tudo. Então estamos aí na luta. Porque é uma luta manter uma cultura viva hoje em dia. Tem sempre os prós e os contras em fazer isso. Mas a isso a gente tira de letra e vai levando, não afeta a gente. Podemos até ficar um pouco tristes com alguma coisa ou alguma questão, mas depois passa. Porque aí a gente pede a força lá (aponta pra cima) e eles dão.

LB: Se você tivesse, agora, que falar de uma pessoa que representa o Jongo pra você. Quem seria essa pessoa?

LuM: Uma pessoa só, não tem. São várias. A primeira é o cara que me ensinou o Jongo, o mestre Darcy do Jongo. Depois, em segundo lugar pra mim, é a vovó Maria Joana. Porque os dois estão no mesmo patamar, porque ela teve a idéia e ele seguiu essa idéia. A proposta de ensinar para os mais novos pro Jongo não morrer. E a Tia Maria do Jongo, porque ela é a minha segunda mãe. Ela é o tesouro que a gente tem, ela dá muita força pra gente. Assim a gente não deixa a peteca cair. Porque tem essa coisa de passar o Jongo para uma outra pessoa, dentro do Jongo em si. Dentro de todas as comunidades. Quem vai tomar conta dos tambores, quem vai tomar conta do Jongo em si. A vovó Maria Joana passou isso pro mestre Darcy, ele passou para Tia Maria e não sei para quem ela vai passar. São as pessoas mais importantes dentro do Jongo da Serrinha atualmente, na minha opinião. Assim como os mais velhos de

outras comunidades: o Tio Manezinho, de Valença; a falecida Dona Tó, de Tamandaré. São pessoas que só passam sabedoria. Porque viveram e vivem muito, tendo muita coisa pra passar. São os sábios do Jongo, assim como tem sábios em outras manifestações africanas. O mais velho é sempre o sábio; isso no Jongo e na África é assim até hoje. É o mais velho que toma conta e é o sábio. O mais novo vai até o mais velho pra saber mais e seguir a vida dele. Isso eu acho de suma importância pra nossa vida. Porque nós ainda somos jovens.

LB: Me conta um outra coisa, uma outra curiosidade: se a expressão não se chamasse Jongo, que nome ela teria?

LuM: Agora a palavra me fugiu. Seria uma coisa tão fantástica e extraordinária que eu não sei a palavra. Ainda não tem essa palavra. Seria filosofia de vida. Seria isso. Porque é uma filosofia de vida. Você não é jongueiro porque quer ser, quem quer ser não é. Quem não quer ser, acaba sendo. Acaba sendo chamado para aquilo; escolhido para aquilo.

LB: Dentro dessa idéia de chamado. A gente vendo e percebendo como o Jongo como uma tradição rural que vem dos tempo do Brasil Colônia, é vivo e pulsante até os dias de hoje; afro descendente, afro brasileiro. O que você acha que faz com que os urbanos olhem para o Jongo e se apaixonem?

LuM: Resistência negra. Porque o Jongo resiste a qualquer diversidade. Visto os que os antigos sofreram lá atrás, na escravidão. Eles mantiveram o Jongo vivo até hoje. É resistência, aquela coisa de querer que a coisa fique viva. Não pode morrer porque é identidade. Acho até que a palavra que você me perguntou antes é identidade; identidade nossa. Isso não morre com a gente, continua. A gente se identifica com a nossa identidade. Então é resistência em manter a identidade viva. Porque como veio de antigamente, de Angola? Lá morreu por causa da guerra civil, eles não podiam fazer, não podiam ter as religiões deles, foram catequizados, colonizados por Portugal também, aquilo tudo. Mas teve angolas trazidos de lá pra cá e trouxeram essa bagagem cultural e ficou aqui. Na Angola eu acho que só tem no interior do país, com outro nome que eu não lembro qual é. Porque foi um grupo professores angolanos na Serrinha pra conhecer o Jongo brasileiro, e um deles falou que lá existe uma dança chamada Pita que é parecida com Jongo, mas é umbigo com umbigo mesmo. É um ritmo que eu acho que é mais parecido com o Batuque de Umbigada, de São Paulo do que com o Jongo. Mas é parecido; gira e faz aquela reverência toda. Foi uma coisa que foi trazida pra cá, mas lá não existe mais. Aqui resistiu e se manteve até hoje. Em alguns morros acabou, mas no interior do Rio de Janeiro tem Jongo, no interior de Minas, São Paulo e Espírito Santo também. O Jongo se manteve nos Estados que foram colocados. Nas fazendas de café no Vale

do Paraíba todo. Que força é essa? Resistência e aquela história de manter a identidade. Eram famílias. Depois que a escravidão acabou, eu não sei porque não vivi naquela época, mas eu acho que as famílias começaram a se encontrar e ir para os morros. E no morro começaram a fazer o culto para as religiões deles, o Candomblé que no Brasil se transformou na Umbanda. Existiam o índios, então aqui foi uma mistura. O Jongo que manteve quase intacto, a única coisa que mudou foi o idioma. A fala e os cantos, porque ficaram brasileiros. Porque lá era no idioma e do mundo deles. Se manteve assim até para as pessoas entenderem o que eles estavam falando. Porque no Jongo existe uma coisa cifrada que só outro jogueiro consegue decifrar. Essa foi a forma dessa cultura sobreviver, porque eles falavam de coisas cotidianas e no final das contas eles estava combinando coisas, marcando encontros, sabendo da família. Acho que foi através dessa coisa metafórica do Jongo que eles conseguiram resistir com a família; se encontrar depois de todo o caos. Então acho que é por aí: teve a resistência do idioma, da cultura e manter viva a identidade.

LB: Você acha que é essa resistência identitária que faz com que as pessoas se apaixonem?

LuM: Eu acho que sim, porque é muito forte. As pessoas não conseguem explicar o porque ficam assim quando escutam o tambor, o canto, seja o grupo que for: Valença, Tamandaré. Porque a gente canta com o coração, é interno. A gente canta com amor e com verdade. Então acho que é por conta disso que o Jongo se mantém vivo até hoje. É a verdade do Jongo. Porque a gente vai sem intenção de fazer nada para a pessoa; de provocar nada. A gente canta porque gostamos. Cantamos com força e verdade. Então eu acho que é isso que faz com que as pessoas fiquem encantadas. Porque eu não me sinto assim. Acho que somos apenas um veículo para transmitir e passar adiante o que aprendemos. Acho que as pessoas enxergam verdade em um mundo que só tem mentira e enganação, esse valores que se destroem por si mesmos.

LB: Atualmente, quem você acha que empurra o Jongo pra frente? Quem está dando continuidade?

LuM: Tem o Jongo da Serrinha. Existe, também, grupos que foram formados a partir do Jongo da Serrinha: o Jongo da Lapa é um que mantém. O pessoal da Companhia de Aruanda fazem Jongo, mas não fazem só isso; fazem uma roda que entra coco e várias outras culturas populares que também são importantes. Os próprios jogueiros de outras comunidades como Tamandaré, Valença, Vassouras, Barra do Piraí, Piquete, Arrozal e Miracema, estão promovendo encontros de jovens jogueiros. Isso que mantém vivo, esses jovens é que vão

seguir adiante e empurrar para frente. No momento é a gente, mas vai passar. É isso que a gente quer; essas lideranças jovens tem muita capacidade porque já estão dentro do Jongo. Os jovens dessas comunidades vão seguir com o Jongo, vão manter vivo porque eles tem o movimento deles. Assim como nós temos as lideranças adultas; lideranças jovens e adultas. Nós alimentamos os jovens para que eles levem o Jongo adiante. A Companhia Folclórica também faz um trabalho super legal de várias culturas populares, inclusive o Jongo. Tem pessoas que estão saindo dessa companhia e formando outros grupos. Sempre procuram a gente pra falar sobre isso, pra ver se estão no caminho certo. Porque o Jongo é uma coisa muito séria. Se eles querem seguir em um caminho sério, de respeito e tradição, eles tem que abaixar a cabeça para quem sabe mais. Porque o Jongo é muito profundo e muito sério. Ele não é de briga, mas também não é de brincadeira. Você fica alegre, feliz e radiante; cheio de força para seguir. Mas não pode brincar com o Jongo.

LB: Como você está vendo esse contexto atual no Rio de Janeiro nesse sentido? A memória do Jongo da Serrinha sendo partilhada nas ruas, como você está percebendo isso?

LuM: Eu não tenho ido muito nas ruas. Teve uma história que fizemos aí, chamada Jongo Cigano, que era uma homenagem ao povo cigano... No início, tem duas composições. Depois a gente caía no Jongo. Eu senti que houve uma receptividade muito grande disso. Mas tem um outro movimento que eu acho que está abrindo caminho. Eu respeito todas as comunidades e os seus sábios, principalmente o Jongo da Serrinha porque abriu todos os caminhos. Foi o mestre Darcy que abriu espaço. Se ele não tivesse feito isso, ninguém iria conhecer o Jongo; ninguém das outras comunidades jogueiras. O Jongo ia morrer com os mais velhos. Então é aquela história da árvore: quando ela começa a dar frutos e mostrar o Jongo de alguma outra maneira, porque o Jongo é diferente. Não tem jeito. Antigamente só os homens tocavam Jongo. Eu fui a primeira mulher autorizada a tocar pelo mestre Darcy. Então eu abri caminho para meninas de outras comunidades que hoje estão arrasando. A própria Suelen Tavares, que é liderança jovem do Jongo da Serrinha. Então as meninas estão tomando frente; foi um tabu que a gente conseguiu quebrar. Fizemos com respeito, sem agredir nem magoar ninguém e os mais velhos até gostaram disso. Então o Jongo da Serrinha é inovador porque acha todo mundo pode fazer o Jongo, contanto que seja com respeito. Prestando atenção nas coisas, sem se deslumbrar, porque o Jongo é pé no chão. Uma vez uma pessoa me perguntou se eu estava preparada para o sucesso e eu respondi que o sucesso não faz a minha cabeça. Porque é bem vindo, mas eu não vou me deslumbrar com uma coisa que é passageira. O sucesso vai passar e

eu vou continuar, e aí? Eu quero continuar sendo querida pelas coisas que faço e falo, mas através do Jongo. Não quero me deslumbrar e andar com o nariz em pé. Eu não sou “bam, bam, bam” de nada, antes de mim tem gente que é dono a muito tempo. O Jongo não tem dono, ele é dos ancestrais. Eles é que são os donos. Não existe a possibilidade de ser dono do Jongo. Quem pensa assim perdeu feio, não é por aí. Não dá pra ser dono de essência e cada povo tem sua essência e identidade. Jongueiro é um povo africano. E é isso, quem tem sangue africano também. Mesmo assim tem outras linhas de cultura: na Bahia é de um jeito, no Maranhão é de outro. O negros que vieram para cá são de linhas diferentes, por isso que é o Brasil tem essa riqueza toda. Por sorte nossa o Jongo ficou na região Sudeste. Todo mundo pode ser jongueiro, desde que respeite. Isso é um valor que hoje dia está acabando, se não já acabou. Aos mais velhos e entre as pessoas. É difícil você ver respeito hoje. Quem não respeita, não pode ser respeitado. Minha mãe me ensinava isso quando eu era pequena. Você tem que respeitar pra ser respeitado. Acho que a palavra mais específica para o Jongo é respeito. Porque a manifestação pede isso o tempo inteiro. Todo o tempo que eu estou no Jongo eu penso neles e canto pra eles (ancestrais). Acho que é isso que faz a pessoa se emocionar. Vê tanta verdade no que a gente está fazendo que não tem como não se emocionar. Tem dia que eu estou cantando, no palco mesmo, e me arrepio dos pés a cabeça. O que é isso? É a presença deles, eles estão recebendo aquilo de bom grado. Então as pessoas na platéia começam a chorar. Eu vejo isso quando eu olho pras pessoas quando estou no palco. As pessoas ficam emocionadas com essa questão, assim como quem está dançando. Então acho que é uma cultura se você não passar verdade e respeito, eu não sei o que é. Aí pra mim não é mais nada; está fazendo alguma coisa que não é o Jongo. A seriedade que eu falo não é estar sisudo, é manter uma reverência pelo menos. De abaixar a cabeça mesmo; quando o mais velho te faz uma crítica, você tem abaixar a cabeça e escutar. E depois pedir licença pra falar. Eu fui criada assim e o Jongo manteve a minha filosofia. Por isso volto a dizer que o Jongo é minha filosofia de vida.

LB: Você gostaria de falar mais alguma coisa?

LuM: Não.

LB: Obrigada!

LuM: Eu que agradeço a possibilidade de estar colocando isso. Porque é muito bom.

ENTREVISTA 8

Entrevista com Alessandra Mamede

Lais Bernardes: LB

Alessandra Mamede: AM

LB: Muito obrigada pela sua presença. Vamos começar pelo comezinho, pegando um dos fios possíveis. Eu gostaria de saber como o Jongo chegou na sua vida...

AM: Eu fui convidada... Convidada não. A diretora da minha escola, da minha escola anterior, que eu dava aula em Guaratiba, falou: “em agosto vai ser mês do folclore, vamos fazer uma festa?”. Aí eu chamei uns amigos que moram mais pelo centro da cidade, e eu dava aula em Guaratiba né?! "Vamos chamar uma galera da Capoeira, que faz dança, fazer um Tambor de Crioula..." Porque eu tinha ouvido falar que na Lapa tinha um Tambor de Crioula. Aí um dia eu vim a Lapa, em uma quinta feira de noite. Porque sabia que naquele dia de noite ia ter um Tambor de Crioula muito sério. Quando cheguei lá, não tinha Tambor de Crioula, era a noite do Jongo. Aí eu conheci o Bárbaro, a Asa Branca, esses eu me lembro porque eles estavam lá naquele dia. Conheci os dois, eles me convidaram, eu peguei contato pra de repente fazer o evento na escola, então ele me convidaram pra ficar e eu fiquei. Logo na primeira roda Asa Branca me jogou para dentro da roda, meu coração batia forte de tão nervosa que estava, porque eu não sabia dançar nada e estava morrendo de vergonha. No mês seguinte eu voltei e o Bárbaro me convidou para fazer uma oficina de Coco com ele no Catete, naquele CIEP que tem ali. Então no terceiro mês eu voltei e o Bárbaro me convidou pra fazer uma apresentação de Coco na feira do nordestinos, em São Cristovão, e eu fui. Então fui aprendendo a dançar Jongo, ele começou a me chamar para eventos e apresentações que ele fazia no interior do Estado e eu comecei a tomar gosto. Logo a Asa Branca se afastou, ela era o braço direito dele, isso ainda não era o Jongo da Lapa, era ainda o Quatro Esquinas.

LB: Você lembra o ano?

AM: Isso tem seis anos, foi em 2008. Então, como ele ficou sozinho e não tinha ninguém, porque o pessoal sempre chamava para fazer oficinas e aulas em escola e ele era um pouco desorganizado e precisava de alguém para ajudar nesse processo e como não tinha ninguém, eu ajudei. Aí quando eu coleí mesmo com ele e comecei a participar mesmo, comecei a querer pesquisar e conhecer de verdade. Ele então começou a me levar para os lugares também, foi com ele que eu conheci Pinheiral, fui pela primeira vez ao Quilombo; levamos dois ônibus. Em 2009 nós levamos dois ônibus para a festa de treze de maio, a festa dos pretos velhos. Aí começou né? Era só o Jongo da Lapa, que já tinha a essa altura se transformado no Movimento Cultural Jongo da Lapa. Então me tornei uma pesquisadora, mas uma

pesquisadora ainda muito afincada no Rio de Janeiro. De acompanhar o Bárbaro, tê-lo como referência e escutar muito as coisas que ele falava. Ainda não tendo muitas saídas para as comunidades, ainda muito afincada aqui, lendo muito, escutando o que ele falava e conhecendo por alto as pessoas que tínhamos o prazer de conhecer aqui no Rio mesmo. E tudo isso afastada da Serrinha, nunca tive muita proximidade com o pessoal da Serrinha. Começou assim, aí tem aproximadamente uns dois anos, todos nós do Jongo da Lapa combinamos de ir para a festa de Dito Ribeiro, em Campinas. Acabou que todo mundo furou e eu fui sozinha. Nessa ida sozinha, sem nunca ter ido para Campinas, sem conhecer ninguém, o pessoal de Pinheiral me reconheceu do Jongo da Lapa. Aí que falei que estava sozinha porque todo mundo tinha furado. Nessa brincadeira eu fui conhecer o pessoal de Vassouras, de Arrozal, Barra do Piraí, o próprio pessoal de Dito Ribeiro, um pessoal de Indaiatuba, que é uma ramificação de Barra do Piraí. Aí foi quando eu comecei a sair mesmo, a partir da minha ida sozinha a Dito Ribeiro, eu virei *carreira solo* como diz Aline Mariah. Via onde era, ia pra rodoviária e se tivesse ônibus eu ia. Assim eu fiz amizades e assim eu vou. Hoje em dia estou bem afastada de quase todo mundo que produz Jongo aqui no Rio. Não quero mais saber de nada, não. Estou nesse momento de pesquisa. Estou há dois anos saindo, de junho até a Festa de Santana, de quinze em quinze dias eu estou indo pra fora; não paro em casa. Amém.

LB: Você sabe apontar como esse calendário se constrói? Esse calendário jongoeiro.

AM: São as festas, né?! São as festas juninas, as festas dos três santos. A partir dali você tem uma série de coisas. Porque você tem Santana, que seria a Nanã no sincretismo; seria a mais velha, no dia 26. Aí tem Pinheiral que faz a festa, Santana é padroeira de Barra do Piraí também... Então você tem a grande festa em Pinheiral e tem festa em Barra do Piraí também. Embora, pelo que eu sei, os grupos de Jongo de Barra do Piraí não fazem festas... Até onde eu sei não: o pessoal do Semente da África não faz, o pessoal do Boa Sorte também acho que não faz. Agora, Pinheiral tem a festa que acaba todo mundo indo pra lá. Aí você tem as três festas em Guaratinguetá; são três finais de semana seguidos, que eu acho uma loucura eles fazerem isso. Porque é uma estrutura muito grande, e até onde eu sei a prefeitura não oferece ajuda. Eu nunca fui, estou na loucura de ir para Guaratinguetá, é agora em agosto. Vai ter um Encontro de Jongueiros de São Paulo, aí eu vou tentar ir. Aí tem o treze de maio, que a festa dos pretos velhos. Tem também o arraiafro julino, de Dito Ribeiro, que é o segundo sábado de julho, eles fazem uma super festa julina. Já foi muito mais voltada para o Jongo, hoje em dia não é tanto. Eles fazem a roda deles a meia noite e chamam dois ou três grupos. A primeira vez que eu fui tinha Barra do Piraí, acho que tinha Piquete; no ano passado foi Tamandaré e o

grupo de Indaiatuba, que é Os Filhos da Semente; que é uma ramificação de Barra do Piraí, que hoje é minha referência. Quem me levou pra Barra do Piraí foi a prima da Eva Lúcia, que é filha do mestre da Eva e tem esse grupo em Indaiatuba, aí ela me convidou. Então onde eles estão apresentando eu vou. Ano passado eu consegui fazer como convidada, fui junto com o grupo. Esse ano foi Tamandaré de novo, os Filhos da Semente junto com o Mistura da Raça, de São José dos Campos; que é outra ramificação de Barra do Piraí. Acaba sendo uma roda da galera de São Paulo com uma roda da galera de Barra do Piraí. Que são dois filhos de mestre: o Laudeni é filho do Sr. Durvalino, que era mestre de um bairro e Jociara é filha do Tio Juca, que era mestre da Caixa D'água. São dois bairros de Barra do Piraí, cada um tinha um mestre e os dois filhos agora tem grupos no interior de São Paulo: um em São José dos Campo e outro em Indaiatuba. E tem acontecido sempre de serem chamados pra fazer as rodas juntos, porque são basicamente primos de consideração. É isso. O calendário certinho eu sei que gira em torno das festas juninas, eu sei que é por aí. Ou é essa questão de Santana, que é a mais velha. Aí você tem a referência dos pretos velhos: começo de maio e vai até esse final. Acho que é basicamente isso.

LB: Você que no início, não conhecia o Jongo, passou a ser uma apaixonada pelo Jongo! É isso?

AM: Sim! Mas assim, uma das coisas que eu acho fundamental e falo pra todo mundo que me pergunta: eu acho que a gente tem que a gente tem que entender qual é o nosso papel aqui. Uma coisa é você ser apaixonado por um determinado objeto, e você pesquisar aquilo. Você aprender, você saber como se faz, entender os meandros daquilo, como aquilo funciona, alguns rituais. Isso é uma coisa. O Jongo mesmo: eu gosto muito de Jongo, então vamos fazer uma brincadeira de Jongo? Então vou aprender a tocar, eu sei cantar o Jongo de determinadas comunidades que eu gosto, eu sei dançar; então vamos fazer uma brincadeira. Uma homenagem, mostrar o Jongo pras pessoas... Outra coisa é você assumir uma identidade que não é sua. Porque se fosse fácil ser jongueiro, todo mundo seria. Vou falar uma coisa que uma pessoa de Pinheiral me disse: o Jongo não é só se sentar um uma roda, tocar, cantar e dançar. Porque Jongo é uma coisa familiar, que surge de dentro de famílias e dentro de grupos fechados. E dentro desses grupos fechados existem fundamentos, não é a toa que criança não podia dançar Jongo; existiam coisas no Jongo que as crianças não entenderiam. E não é só a questão de no Jongo a gente estar versando, combinando uma fuga a partir de códigos, as crianças vão entender aquilo e brincar com o filho de alguém que tem acesso a fazenda e a criança vai contar tudo sobre a roda de Jongo que foi. É bobagem pensar que é só isso, tem

muito além disso; tem a mironga que o pessoal fala. Os fundamentos, tem o fundamento que você só vai saber se você crescer naquilo. O que eu tava falando pra essa pessoa mesmo: igual ao Candomblé; não adianta eu chegar em um terreiro de candomblé hoje, ver o terreiro todo funcionando e achar que só eu vindo de fora, sentada, vou entender como funciona uma casa de candomblé. Uma casa de candomblé tem fundamentos, são fundamentos da casa e vão ser passados um momento que você vai se tornar membro daquela família. A partir do momento que você se tornar filho daquela casa. E no Jongo é a mesma coisa: são fundamentos que passam de bisavô, pra avô, filho, neto e bisneto. Tem muita gente que fala pra mim: “Você roda, gasta dinheiro do seu bolso, você é jongueira”. E eu digo que não. Eu gosto de Jongo, quero estudar Jongo, quero entender como isso funciona. Apesar de saber que existe muita coisa que eu nunca vou entender porque é daquele jeito. Porque são os fundamentos; eu não sei se um dia eu vou saber esses fundamentos. Eu quero trabalhar o que posso trabalhar; o que eu posso pegar e desenvolver com uma pesquisa. Não quero ir nos meandros. Porque a partir do momento que você vai abrir aquilo para todo mundo, aquilo deixa de ser especial. Não é a toa; tem coisas que acontecem e coisas que se fazem, que quem está ali dentro vai saber como se faz. Já vieram pessoas que são filhos e netos de jongueiros, dizer que é jongueiro sim; que se você ama o Jongo você é jongueiro. Mas eu entendo que, nesse caso, vem de comunidades que tem o Jongo enfraquecido por uma série de razões. Mas aí também não sei a que ponto essa integração vai. Se existe um limite pra essa aceitação de você como jongueira. Mesmo porque pessoas que já falaram em aceitação, também já vi dando brecada. Então eu acho que existem dois papéis no caso dos mestres e dos membros das famílias jongueiras: de agregar os admiradores e pesquisadores, as pessoas que de alguma forma ajudam a divulgar o Jongo e em um outro momento mais reclusos, discutir até onde essas pessoas podem ir. Eu acho que é por aí.

LB: E você acha que esse tipo de encaminhamento será possível?

AM: O que acho é que é impossível, no Rio, você ignorar a importância que um grupo como Jongo da Lapa tem. De qualquer lugar que você seja, sendo jongueiro ou não. Porque são dez anos de uma roda que acontece todo mês, e acho que a gente pode afirmar que noventa por cento das pessoas que possuem grupos ou fazem Jongo de uma forma ou de outra saíram dali. Participaram de pelo menos um ou dois anos, frequentaram a roda e conheceram o Jongo ali. Existe hoje, um movimento de Jongo que é feito na cidade, no asfalto, que é muito forte. Então você tem um grande grupo de pessoas no Rio que não produz, mas reproduz esse Jongo na cidade. E isso faz que, durante as festas nas comunidades, as pessoas possam ir. O Jongo

se transformou em um movimento gigantesco na cidade. Então você não pode falar que não acha o Jongo da Lapa legítimo, não dá mais pra fazer mais isso. É um grupo que é convidado para ir em algumas festas e mesmo quando não é convidado vai e no final faz roda. Está se expondo para se estabelecer entre as comunidades.

LB: Você pontuou que o Jongo tinha se transformado num movimento gigantesco na cidade. Interessante porque você não falou em Jongo urbano mas falou cidade... Você está nessa discussão?

AM: Eu conversei com o Gilberto, lá de Piquete, que mudou completamente a questão do Jongo urbano e o Jongo rural. Eu peguei essa discussão uma vez em São Paulo com o pessoal de Tamandaré. Era uma mesa de discussão que estavam o Jefinho, André, Regina, uma pessoa que me esqueci o nome agora e o Rappin Hood. O Rappin Hood ficou um tempo em Guaratinguetá, conheceu o Jongo, participou da roda. Existe esse diálogo entre o Rap e o Jongo, o Jongo é feito na hora em forma de pergunta e resposta e o Rap é a mesma coisa. Falou que eles também tem essa discussão entre essa questão *nós que somos rurais e vocês que são urbanos*. Eu fiquei com aquilo na cabeça e há pouco tempo estava discutindo com o pessoal sobre isso. Aí eu perguntei para o Gilberto e ele disse: você está confundindo Jongo urbano e rural com Jongo de raiz. Jongo urbano são todos os grupos. Porque qual Jongo que se faz hoje que não é? Quilombo né?! Bracui é rural, São José da Serra é rural, mas todos os outros são feitos na cidade. Guaratinguetá é cidade, Piquete é cidade; cidade de interior, mas é cidade. Pinheiral é cidade, Barra do Piraí é cidade, ninguém mais ali vive no meio rural. Então todos são Jongos urbanos. Por isso que agora eu não falo mais Jongo urbano. Pra mim quase todo Jongo é urbano.

LB: Como você atualmente vê esse panorama atual da cultura do Jongo e esse Jongo que brota na rua, que está na rua e que a gente vê?

AM: Eu acho que não tem volta, acho que é isso. Acho que o grande cuidado que se deve ter daqui pra frente, porque no Rio acho que já foi... O Jongo da Serrinha é um Jongo de palco, um Jongo que foi reformulado. Está no contexto da cidade do Rio de Janeiro, mas com a salvaguarda de ser um grupo que tem uma grande importância para o Jongo ser o que é hoje. Acho que aí que torna a Serrinha intocável. Acho que tem que ter um cuidado; um cuidado que as comunidades tem que ter: de separar o que é Jongo no Rio de Janeiro, o que é Jongo do interior. Porque o que é feito aqui é bastante diferente do que é feito lá. Então eu só espero que as comunidades não se deixem levar pelo que está sendo feito aqui. Então se você se propõe a fazer uma coisa, tem que fazer bem feita. As pessoas começam a entender que elas

tem que sair pra ver, não pra participar, mas pra observar e pesquisar. Ir quando não tiver nada e conversar com o mestre e liderança. Pra ser mais respeitado. Eu espero que lá, eles não peguem nada de errado daqui. Que essa força seja benéfica pra cá, que o que é feito lá venha pra cá. Mas as pessoas daqui tem que entender que são duas coisas diferentes. Não é a questão do Jongo urbano, é um novo Jongo que surge que eu não sei o que é. É uma nova coisa que eu acho que surge no Rio de Janeiro, não sei se é uma onda. O tempo vai dizer.

LB: A gente percebe essa sistemática de rodas que acontece aqui no Rio durante o mês. Sábado, domingo, quinta; toda semana tem roda. Gostaria de saber de você, uma curiosidade: essa ação carioca de estar na rua, ela é partilhada? São Paulo bota o Jongo na rua? O interior bota o Jongo na rua?

AM: Na verdade, Barra de Piraí tinha uma roda quinzenal na praça, mas eles pararam e eu não sei porque. Acho que eles tiveram um problema no grupo e pararam de fazer. Mas tem um período que o tambor cala e começa agora em dezembro e janeiro. Você começa a ter Jongo só depois de maio, isso foi a Jô que me falou. No Dito Ribeiro, quando você tem evento na fazenda Roseira, tem Jongo. Mas não é um Jongo como você vê no arraiá com todo o ritual de fogueira, de tambor, de cantar pro tambor, levar o tambor pra roda; é diferente. É só uma roda, como a gente faz aqui: de meia hora ou quarenta minutos. Não é Jongo de duas, três, quatro horas. Porque eu acho que deve ser essa questão dessa tradição do Jongo só ter o seu momento nesse meio de ano. De maio até julho. Guaratinguetá eu sei que também não tem, Piquete tem; acho que eles fazem uma quinta-feira por mês. Eles fazem na rua, ali em frente a vila. Eu acho que só, Pinheiral também não tem. Aquela coisa de só dançar Jongo tal dia. Não dizem que em São José eles dançam só duas vezes por ano? Em maio e no aniversário do Tio Mané. É assim. É o que me falaram, acho que a Jô já me falou isso: *“Agora você só dançar Jongo aqui no ano que vem. Vamos ver se rola um churrasquinho na casa da Eva, aí rola um tambor”*. E quando tem fora de época, o povo desce o morro gritando: *“Vamos fazer um caxambu!”*. Muita gente, todo mundo toca, é assustador. O morro inteiro, tudo jogueiro. Agora essa coisa que a gente tem toda semana, não. A Jô fala assim: *“No Rio toda semana tem roda. Toda semana tem! Caramba, aqui a gente fica meses sem dançar Jongo”*. A Jô faz, acho que uma vez por mês, em Indaiatuba. Mas essa loucura que a gente tem aqui, não. Loucura boa, né?!

LB: Porque você acha que é essa loucura?

AM: Não sei. Estava lendo até um artigo sobre isso: está na moda ser preto, né?! Vamos ver ate onde vai. Tomara que dure bastante, mas com respeito. Fico imaginando o Jongo da Lapa

daqui a dez anos como vai estar. Fico pensando daqui a dez anos como isso vai estar. Os outros grupos, será que vão existir? Penso muito nisso. Não dá pra prever, não dá pra saber. Não tenho a menor idéia. Eu chamo a atenção quando eles me puxam pra conversar exatamente nisso: tem que saber o que está fazendo. Muito difícil trabalhar com tradição, identidades, fundamentos, é muito difícil.

LB: E quando você para pra refletir e sentir o Jongo: uma tradição rural, familiar, afro brasileira, datada de um determinado período histórico, que continua viva, migra e transita. O que você acha que faz com que essa expressão, essa cultura seja tão apaixonante para os jovens de uma cidade grande?

AM: Não sei. Acho que é a questão de você estar fazendo parte de algo que tem história, de algo que não surgiu de qualquer jeito. Algo que tem um significado, os Jongos tem significados, eles querem dizer alguma coisa, é uma brincadeira sadia. O André, lá de Guaratinguetá, que fala “*Vamos brincar de Jongo*”. Adoro quando ele fala assim: “*Então gente, vamos continuar a brincar de Jongo*”. É uma brincadeira linda. Por mais que tenha gente que fale que é só sacanear o outro, é uma sacanagem sadia, é uma brincadeira. A gente dança, paquera, gosta de dançar com A e com B. Tem a questão da roda: você está ali com seus amigos ou as pessoas que serão seus amigos e até aquela pessoa que você não gosta muito, mas vê dançar. Aquela pessoa que você acha que não vale nada, mas toca ou dança pra caramba. Acho que é um momento de comunhão. Acho que é por isso, a gente não tem isso normalmente. É cada um na sua, dança sozinho. Então de repente você está em uma roda de Jongo e está em comunhão com tudo aquilo. São os Jongos que dizem coisas bonitas, que a brincadeira é engraçada, o toque que faz o seu corpo se mexer e é sensualidade. Porque quando você entra na roda, você se transforma. Se você é séria, entra na roda e vira a mulher mais sexy do mundo. É assim que funciona. Eu acho que o Jongo te traz uma coisa que vem lá de dentro, um toque que vem junto com a batida do seu coração, você olhar no olho de quem está dançando com você, é não ter vergonha. Acho que isso: corpo, alma, coração.

LB: Se o Jongo não tivesse esse nome, que nome você daria?

AM: Não sei. Não sei te responder isso, não. Caxambu. Porque dizem que, Jongo na verdade é cantiga. O que você faz é caxambu. A gente não vai fazer um Jongo, vai fazer um caxambu. Então se não é Jongo, é caxambu, né?!

LB: Obrigada!

ANEXOS II - PONTOS DO JONGO DA LAPA

Aqui estão destacados alguns dos pontos autorais do Movimento Cultural Jongo da Lapa. Estes foram selecionados por aparecerem sistematicamente durante a pesquisa de campo: rodas mensais na Lapa, encontros culturais e viagens as cidades de Arrozal (RJ), Pinheiral (RJ), Piquete (SP) e ao Quilombo São José da Serra/ Valença (RJ).

JONGO DE TERREIRO (2008)

Senhor Jongueiro Velho (Mestre Linguíça)

Senhor jongueiro velho dá licença
Peço sua permissão para mostrar
A todos nossa cultura
Dessa arte popular

Tem que pisar na barata
Pisar
Até a hora de tabiar

Tabiando eu vou,
eu vou
Até a hora de umbigar

Senhor jongueiro velho agradeço
Por poder ter aprendido e hoje mostrar
A todos nossa cultura
E assim te homenagear
E a Mestre Darcy agradeço
Por poder ter aprendido e hoje mostrar
A todos nossa cultura
E assim te homenagear

Machado!

Raízes (Xandy Carvalho)

Acende o candeeiro ilumina firma ponto no meu terreiro
Eu sou caxambu, sou o tambu, sou angoma puíta e o agogô
Eu sou o Jongo, sou o pai do Samba
Negro sim senhor

Ilumina a batida do meu tambu
Ilumina a roda
A lua nova veio pra brincar
A lua de nosso senhor
A nossa roda de Jongo se faz por Nossa Senhora do Rosário

São Benedito dos Pretos, pois somos abençoados
E o Samba é do Jongo, seu filho tão real

Ilumina, ilumina nossa roda
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos
Ilumina...

Machado !

Dá Licença (Navalha)

Dá licença aê, dá licença
Aos donos da casa peço licença pra jogar

Machado !

Tambu não vira (Mestre Linguixa)

Tambu não vira sem caxambu nem candongueiro
Quando os três tocam junto o jongo tá no terreiro

Machado!

Umbigada de Vovô (Marcus Bárbaro)

Vovó me disse
Vovó falou que umbigada boa é umbigada de vovô

Foi velha que me disse
Foi velha que falou que umbigada boa é umbigada de vovô

Machado!

Coisa de Nego Velho (Sanhaço, Luciano Monteiro e Marcus Bárbaro)

Jongo é coisa de nego velho
Não tem escravo não tem sinhô
No Jongo eu posso escutar
Quem ensinou meu avô

Negro velho no tempo do cativo
No terreiro batia tambor
Relembrava dos tempos de moço
Da saudade do que se passou

Candongueiro repicava no terreiro
 E cambinda a saia a rodar
 Benedito então improvisava
 E tirava pontos pra Iaiá

Cipriano tirava o tambu
 Ponto cheio de marafunda
 Pai Miguel ia e desatava
 Assim era o encontro de cumbas

Machado!

Uruguaiana pegou fogo (Luciano Monteiro)

Oi gente, oi gente
 Oi meu compadre

Cheguei na angoma gente
 O céu todo escureceu
 O vento que vem da Gamboa
 Assobiou mas não choveu

Uruguaiana pegou fogo
 Que negro comprou, perdeu

Machado!

JONGO DA LAPA (2010)

Galo Cantou (Marcus Bárbaro e Xandy Carvalho)

Galo Cantou
 Noite se deu
 Nos Arcos da Lapa, o Jongo de rua nasceu

Vem Mariocas para cantar
 Vem Companhia
 Reconca-Rio, mais que alegria!

Tambor de Almas nas quatro esquinas
 É a Lapa Jongueira
 Vem Jongo Banto
 Chama Zanzar pra nossa brincadeira

Darcy pediu
 E o Cruzeiro das Almas atendeu
 Nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu

Olha eu pedi licença
 E quem manda na rua me deu
 E nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu

Olha eu vou dizer o seguinte:
 Aqui nessa roda
 Tudo é nosso e nada é meu
 E nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu

Falem o que quiser
 Mas só sabe é quem já viveu
 E nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu

Vou dizer o seguinte:
 E se hoje somos
 É porque cada um mereceu
 E nos Arcos da Lapa o Jongo de rua nasceu

Machado!

Angola Distante (Xandy Carvalho)

Minha raiz é negra, veio de Angola distante
 A margem do Paraíba em Pinheiral
 Meu caxambu responde

Meu avô me ensinou a tocar tambu
 Meu avô me ensinou respeitar os cumbas
 Foi ele quem me disse pra não tomar banho de rio
 Se água do rio tá funda
 E me aconselhou...

Tomar banho na beiradinha
 Do Rio Pinheiral

Machado!

Carreiro Novo (Agbara / M. Bárbaro)

Amigo meu convidou para um batuque
 E o batuque eu não sabia qual era
 Perguntei se era samba e ele riu: você não sabe o que te espera
 E lá chegando, o batuque era Jongo
 Tambor zunindo, me sentia num quilombo
 Firmar o ponto, eu não soube o que fazer
 Meu amigo me disse baixinho: primeiro olha pra aprender

O que faz carreiro novo? Primeiro olha pra aprender

Pé na Terra (Asa Branca e Rafael Caxias)

Na terra ê

O Jongo é de pé na terra
É de noite de luar
Fogueira na madrugada
Faz o tambor esquentar

O Jongo é de pé na terra
Herança dos ancestrais
Não é uma dança de guerra
É uma dança de paz

O Jongo é de pé na terra
Meu povo é de Pinheiral
Sou negro da catumbela
Angola é meu quintal

O Jongo é de pé na terra
Até a aurora romper
A minha raiz está nela
Jongueiro até morrer

Machado!

PONTOS DE SINHÁ (2014)

Saravá Vovô (Jéssica Rangel)

Saravá papai, saravá vovô
Eu vim de muito longe,
dá licença meu senhor

Pra viver o Jongo, tem que respeitar
Pisa no terreiro, pede benção pra passar

Tem que respeitar, tem que se unir
O Jongo é de todos, saravá Mestre Darcy

Noite da Liberdade (André Vinicius Lothar)

Ajuda eu jongueiro cumba
Jonga com eu irmão café

Chega de calos nas mãos
 Liberdade chegou, tenho fé

Silêncio da noite é quebrado
 Ouso o som dos tambores tocando
 Porta da senzala aberta
 Liberdade que já vem chegando

Arranca esse tronco senhor
 Hoje eu não apanho mais
 Deixa o terreiro vazio
 Hoje a festa é o negro quem faz

Machado!

Herança de Jongueiro (Tiago Novinho)

A raiz dessa nação
 Sofreu humilhação a base do açoite
 E hoje o negro é cultuado
 Lembranças de um passado
 Que é da cor da noite

Preta velha jongueira
 Vem sarava terreiro
 No calor dessa fogueira
 Afina meu candongueiro
 Eu sigo meu caminho
 Pela luz do candeeiro
 Tenho orgulho do meu povo
 Sou herança de jongueiro

Machado!

Sinhá Ana (Xandy Carvalho)

No olhar de Sinhá Ana
 Tinha mistério de amor, meu senhor

Eu queria esse amor só pra mim
 Sinhá Ana não me deu não senhor

Eu chorei a noite inteira,
 Mas Sinhá Ana não me deu seu amor

Bate caxambu toca o jongo de amor
 Bate caxambu toca o jongo pra mim

Machado!

Barrica (Marcus Bárbaro)

Disse que ia e não foi
 Prometeu não cumpriu
 A barrica tava cheia
 Você furou o barril

Foi-se a cachaça no chão
 Mas sede ninguém sentiu
 Pois o jongo tem mironga
 Cachaça está no barril

O café não foi fervido
 Leite derramar não vai
 Pois o jongueiro na roda
 Balança mais não cai

Da história conheço um pouco
 Minha orelha não esquenta a toa
 Crocodilo comendo a preza
 Chora na beira da lagoa

Jongo se faz na roda
 Dança de pé no chão
 Tempo é coisa de velho
 Deixa com tempo então

Machado!

Saci (Marcus Bárbaro)

Saci passou pela cozinha fez o leite azedar
 Deu nó na crina do cavalo e nas roupas no varal
 Rodopiou na folha verde, assobiou no bambuzal
 Passou na Roda de Jongo
 Pra botar sal no café

Mas Preto Velho tem mironga
 Pega o Saci pelo pé

E ainda pegou o seu gorro,
 Prendeu saci numa garrafa,
 Amarrou o danado com o dedo
 Redemoinho na peneira
 O velho não é brincadeira

Disse que briga de saci
Golpe bom é só rasteiro

Machado!

Banzo (André Vinicius Lothar)

No fundo de um navio negreiro
Negro chorava de saudade

Lembrava da terra seca
Onde nasceu se criou
Dos velhos, suas canções
E daquele irmão que lá deixou

Sagrado as referências
Guardava seus costumes e tradição
Acorrentado dos pés à cabeça
Quem é inimigo vira irmão

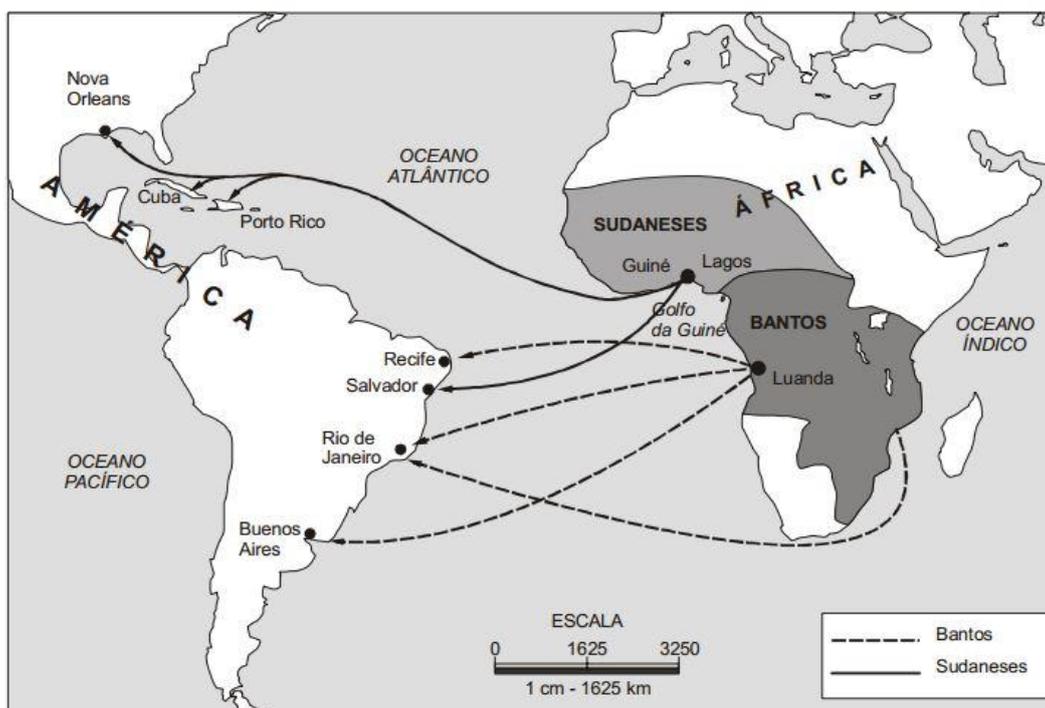
Raiou o dia caiu a noite
Terra firme nada de chegar
E o irmão que está do lado
Vai ser enterrado em alto-mar

Machado!

ANEXO III - IMAGENS



Fig 1: Arcos da Lapa (foto Rui Zilnet)



Fonte: Manoel Maurício de Albuquerque et alii. **Atlas histórico escolar**. 8.ed. Rio de Janeiro: MEC, 1991.

Fig. 2: Mapa da diáspora africana



Fig. 3: Memórias da tradição *Batuque* - Rugendas 1835



Fig. 4: Memórias da tradição *Batuque* - Spix e Martius (1817/20)



Fig. 5: Memórias da tradição *Fandango* - Augustus Earle (1820-1829)

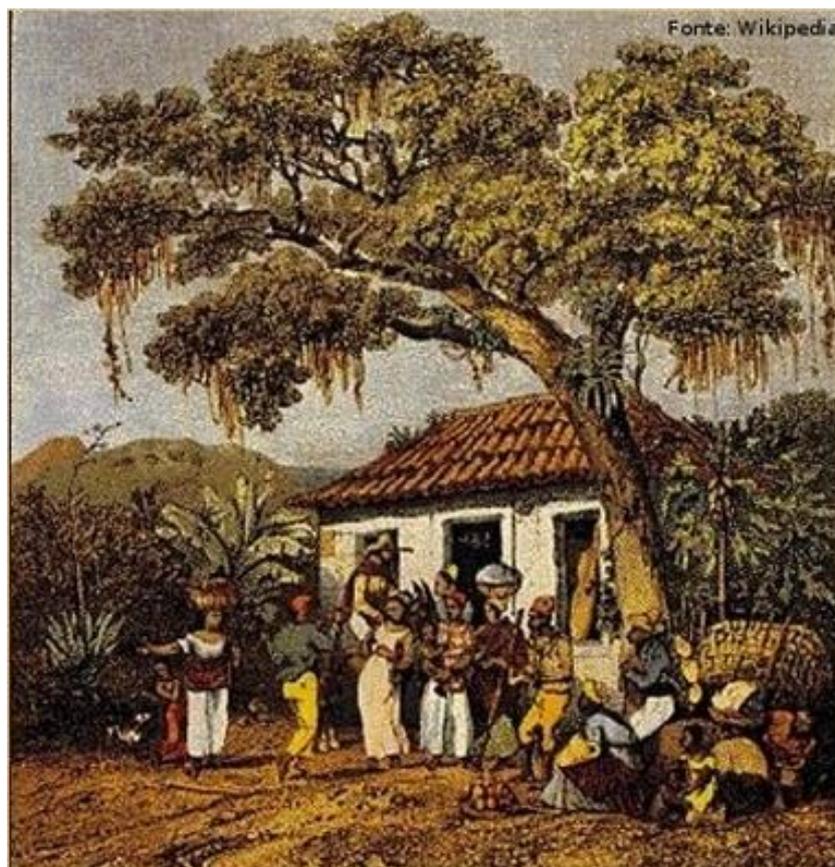


Fig. 6: Memórias da tradição *Lundu* - Rugendas 1835



Fig. 7: Encontro Marcus Bárbaro e Mestre Darcy



Fig. 8: Tambores Jongo da Lapa



Fig. 9: Mulheres no tambor



Fig. 10: Paradas explicativas



Fig. 11: Entrada na Roda, saudando o tambor



Fig. 12: Diálogos artísticos



Fig. 13: Estética



Fig. 14: Oficinas



Fig. 15: Oficinas



Fig. 16: Roda do Jongo da Lapa no Encontro Raízes (2013)



Fig. 17: Jongo da Lapa, Jongo de Pinheiral e Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré no evento Capoeira e Cultura Popular (2014)



Fig. 18: Festa dos 10 anos do Jongo da Lapa



Fig. 19: Jongo da Lapa em Pinheiral/RJ



Fig. 20: Jongo da Lapa no Quilombo São José/RJ



Fig. 21: Jongo da Lapa e o Jongo de Arrozal/RJ



Fig. 22: Reunião de tambores Jongo da Lapa em Piquete/SP



Fig. 23: Esquentando os tambores em Piquete/SP



Fig. 24: Mapa das comunidades jongueiras



Fig. 25: Produção cultural - camisa Jongo da Lapa



Fig. 26: Produção cultural - camisa Jongo da Lapa



Fig. 27: Produção cultural - camisa Jongo da Lapa



Fig. 28: Produção cultural - capa CD Jongo da Lapa

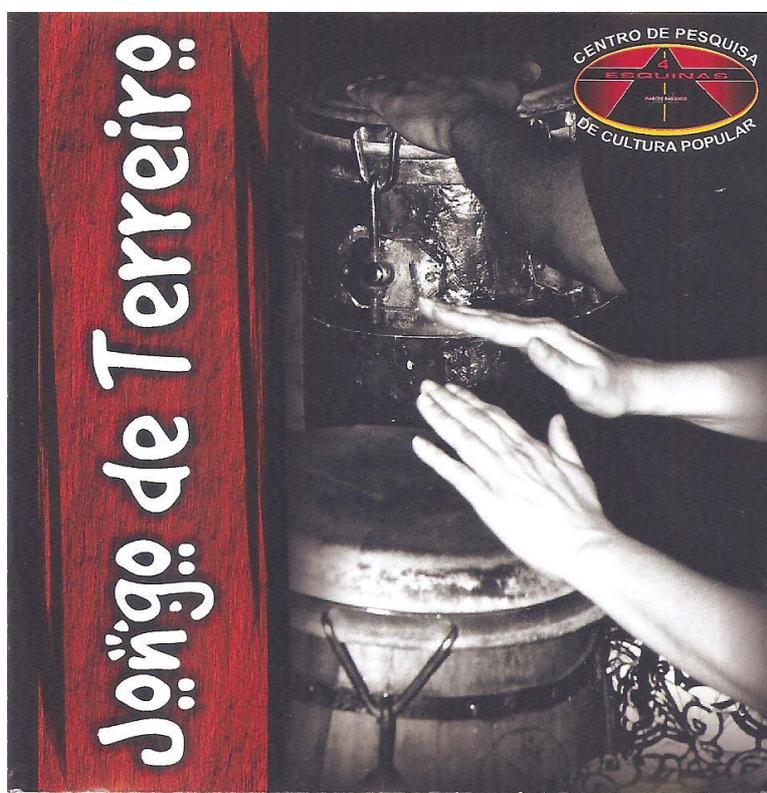


Fig . 29: Produção cultural - capa CD Jongo de Terreiro

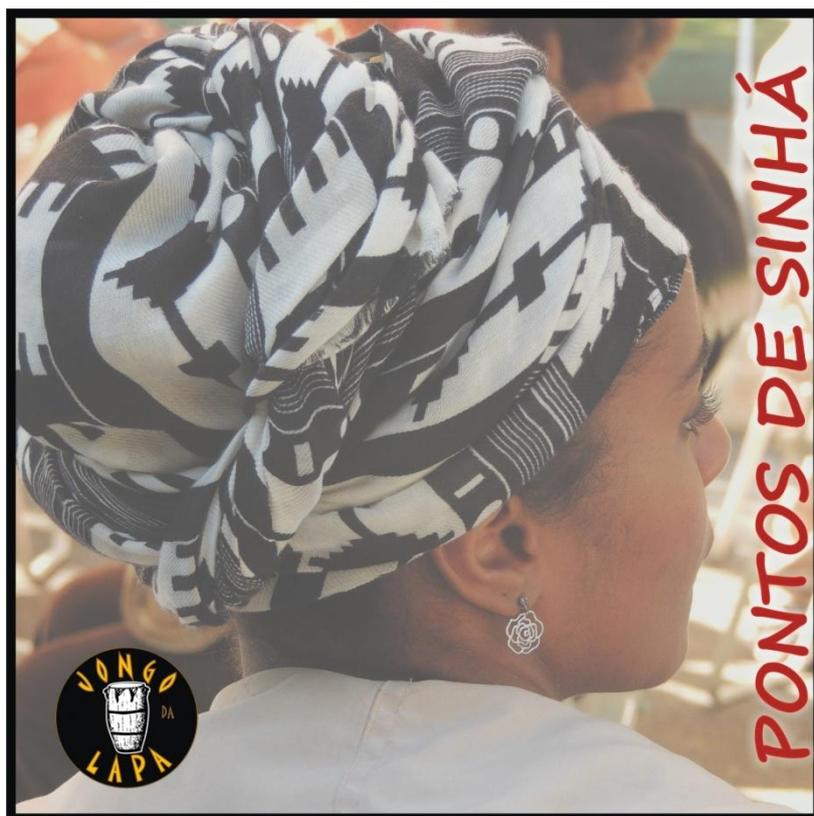


Fig. 30: Produção cultural - capa CD Pontos de Sinhá



Fig. 31: Produção cultural - capa DVD Jongo da Lapa - 10 anos



Fig. 32: Produção cultural - logo