

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL
Wilson Rogério Penteado Júnior

Uma Trilha ao *Intangível*

Olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Prof.a Dr.a Emília Pietrafesa de Godoi.

Campinas

março/2010

C2
R1048

WILSON ROGÉRIO PENTEADO JÚNIOR

**UMA TRILHA AO INTANGÍVEL:
Olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade.**

Tese apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social sob orientação da Profa. Dra. Emília Pietrafesa de Godoi.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora no dia 26/03/2010.

Comissão Julgadora:

Titulares:

201017221

Profa. Dra. Emília Pietrafesa de Godoi – (IFCH-UNICAMP) - (Presidente)

Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin (UFRB)

Prof. Dr. Wagner Gonçalves da Silva (USP)

Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes (IFCH-UNICAMP)

Prof. Dr. John Manuel Monteiro (IFCH-UNICAMP)

Suplentes

- Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli (DA-IFCH)
- Profa. Dra. Ana Maria de Niemeyer (DA-IFCH)
- Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca (UNESP)

Campinas
março/2010

RESUMO

Nesta tese, tomo como objeto de reflexão o 'jongo', expressão sócio-cultural de referência negro-escrava situada no sudeste brasileiro, que em 2005 foi reconhecida oficialmente 'Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil' pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN. Numa discussão articulada com a noção de 'brasilidade', proponho uma etnografia sobre o processo de reconhecimento e consequente registro do jongo como patrimônio, atentando para os aspectos discursivos que possibilitaram tal reconhecimento no âmbito das narrativas nacionais, bem como os efeitos de significação que são brotados a partir da atuação de seus praticantes, os jongueiros. Para tanto, foram tomados como procedimentos metodológicos nesta pesquisa, além de estudo bibliográfico referente à temática tratada, trabalho de campo com jongueiros e jongueiras de diversas localidades do sudeste brasileiro, atentando para suas falas e ações num contexto que lhes possibilita negociar o jongo que praticam enquanto expressão revestida de valor patrimonial.

Abstract

In this thesis, I take as the object of reflection 'jongo' term socio-cultural reference-black slave located in southeastern Brazil, which in 2005 was officially recognized 'Intangible Cultural Heritage of Brazil' by the Institute of Historic and Artistic National IPHAN . Articulated in a discussion with the notion of 'Brazilianness', I propose an ethnography on the recognition process of jongo as heritage, paying attention to the discursive aspects that made possible such recognition within the national narratives, and the effects of meaning resulted from the actions of its practitioners, the 'jongueiros'. For this purpose, were taken as methodological procedures in this research, the bibliographic study on the subject treated and field work with 'jongueiros' from localities in southeastern Brazil, paying attention to their words and actions in a context that allows them to negotiate jongo practicing coated as an expression of heritage value.

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas, em diferentes momentos, participaram da história desta pesquisa e, em assim sendo, gostaria de registrar alguns agradecimentos pontuais.

Ao Antonio Faria Tomas, conhecido como *Nico*, Claudionor Paulino de Jesus, conhecido como *Nonô* – jogadores de Santo Antônio de Pádua-RJ – e Rogério Rodrigues da Silva, jogador de Miracema-RJ, deixo meu agradecimento, não somente pelos valiosos dados que forneceram com interesse e empolgação a esta pesquisa, mas, sobretudo, pela amizade que fizemos em campo.

Aos professores que estiveram na banca de qualificação desta tese, Prof.a Dr.a Mariza Corrêa e Prof. Dr. Robert Slenes, agradeço pela rigorosa leitura do texto e apontamentos para o prosseguimento da pesquisa. A este último professor, agradeço também o aceite do convite para compor esta banca de defesa.

Aos demais professores componentes da banca, Prof. Dr. John Manuel Monteiro, Prof. Dr. Xavier Gilles Vatin, e Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva, agradeço igualmente o aceite do convite.

À Prof.a Dr.a Emilia Pietrafesa de Godoi, um agradecimento especial pela comprometida e generosa orientação nesta pesquisa.

À Mariane Venchi, por suas observações a esta pesquisa e pela amizade de longos anos.

Ao amigo Alexandre Grigoletto pelo apoio e amizade nos vários momentos da vida, inclusive nos mais difíceis.

Ao Vitor Queiroz pelas empreitadas a campo, pelos debates, provocações, risadas, lamentos, *insights*, enfim, pela amizade.

Aos colegas professores do Colegiado de Ciências Sociais do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, CAHL-UFRB.

Aos prezados e sempre queridos amigos e amigas que fiz na UNICAMP, impossível nomeá-los, pois muitas pessoas compartilharam momentos de amizade comigo, em diferentes momentos e contextos. Deixo, entretanto, um agradecimento especial aos amigos Rodrigo e Simone Ferro, por compartilharem durante todos esses anos, e os que ainda estão por vir, tanta amizade e afeto.

Um agradecimento super especial aos colegas da primeira turma de Doutorado do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social PPGAS- IFCH/UNICAMP, da qual tive o privilégio de fazer parte.

À equipe do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP –, localizado na cidade do Rio de Janeiro-RJ, que viabilizou minha consulta aos materiais constantes no dossiê “Jongo no Sudeste”, em especial à Guacira Waldeck, Ricardo Lima e Rebecca Guidi.

Um agradecimento, igualmente especial, à Cristina, Ana Euvira e Sheila do Departamento de Cultura, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Santo Antônio de Pádua-RJ, pela disponibilização de materiais cruciais para o andamento da pesquisa.

“É desta incomensurabilidade em meio ao cotidiano que a nação fala sua narrativa disjuntiva. Das margens da modernidade, nos extremos insuperáveis do contar históricas, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade de viver, e escrever, a nação”.

(Homi Bhabha, 2003: 227).

Sumário

INTRODUÇÃO – Um convite para se iniciar a trilha	11
• Apresentação do Tema	11
• Construção do Objeto	24
PARTE I – <i>Dramaturgia da Recordação: contextos, atores e percepções</i>	35
Capítulo 1 - Na “Hora da Festa”, ou uma incursão ao quilombo	37
Capítulo 2 - Jongos e sociabilidades escravas	81
PARTE II – <i>Um cenário em cores e sons</i>	103
Capítulo 3 - Imagens de um Brasil Pitoresco	105
Capítulo 4 - Esboços de ‘Brasilidade’: discursos, narrativas nacionais e a construção de um ‘projeto original’	127
PARTE III – <i>No ‘fundo’ do tempo e do espaço: o ‘jongo’ no ‘espetáculo da brasilidade’</i>	153
Capítulo 5 - Folcloristas e a tradução da ‘brasilidade’: a ‘descoberta’ do jongo	155
Capítulo 6 - Ecos que surgem dos Morros: o ‘pai’ do samba pede passagem	189

PARTE IV – <i>Jongueiros em cena: o trabalho de visibilização do jongo e as ‘comunidades’ jongueiras do sudeste brasileiro</i>	211
.....	
Capítulo 7 – A prática do jongo como tema de política cultural: mobilização em Santo Antônio de Pádua-RJ	215
Capítulo 8 – Entrelaçando fios: a ‘rede da memória’ do jongo e a emergência de ‘comunidades’ jongueiras no sudeste brasileiro	241
PARTE V – <i>Magia e representação</i>	269
Capítulo 9 – Jongueiros em sua magia	273
Capítulo 10 – A arte de revelar, esconder e encantar	307
PARTE VI – <i>‘Imaterialidades’ sob a forma de patrimônio</i>	325
Capítulo 11 – A propósito de patrimônios imateriais: o registro do jongo	327
CONSIDERAÇÕES FINAIS	347
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	353

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Foto	Descrição	Página
01	Pessoas aguardando a subida ao quilombo	44
02	Apresentação de jongueiros no Quilombo São José da Serra	53
03	Apresentação de Jongueiros no Quilombo São José da Serra	53
04	Apresentação de jongueiros no Quilombo São José da Serra	54
05	Apresentação de jongueiros no Quilombo São José da Serra	54
06	Apresentação de jongueiros no Quilombo São José da Serra	55
07	Aparelhagem de som no Quilombo São José da Serra	55
08	Jongueira de Pádua-RJ se apresentando no Quilombo São José da Serra	62
09	Ônibus estacionados no Quilombo São José da Serra	66
10	Placa de “Boas Vindas” no Quilombo São José da Serra	67
11	Livro de visitas no Quilombo São José da Serra	68
12	Perspectiva de quem está entrando no Quilombo	68
13	Altar improvisado no quilombo	70
14	Mulheres em Missa-afro no Quilombo São José da Serra	71
15	Capoeiristas no Quilombo São José da Serra	72
16	Apresentação do Maculelê no Quilombo São José	73
17	Visitantes no Quilombo São José da Serra	74
18	Barraca de venda de produtos do Quilombo	76
19	Paisagem do Quilombo São José da Serra	78
20	Jongueiros de Pindamonhangaba, 1954	181
21	Mestre Darcy do Jongo	199
22	Capa do LP “Brasil Mestiço” de Clara Nunes	206
23	Nico, jongueiro de Pádua-RJ	216
24	Nonô, jongueiro de Pádua-RJ	217
25	Jongueiros de Pádua-RJ	219
26	Dona Clara, jongueira de Pádua-RJ	231
27	Tambú e candongueiro de Pádua-RJ	232
28	Faixa “Consciência Negra”, em Pádua-RJ	235
29	Vista Panorâmica do município de Pádua-RJ	239
30	Workshop no XII Encontro de Jongueiros	246
31	Jongueiros de Angra dos Reis, VIII Encontro de Jongueiros	247
32	Jongueiros de Carangola-MG, vestidos para apresentação	248
33	Casal de jongueiros dançando	249
34	Cenário construído para o XII Encontro de Jongueiros	250
35	Cenário construído para o XII Encontro de Jongueiros	250
36	Gil, jongueiro de Piquete-SP	255
37	A ‘Comunidade jongueira’ de Piquete-SP	256
38	Gil e Dona Zezé, XII Encontro de Jongueiros	257
39	Alessandra, Jongo Dito Ribeiro	259
40	Apresentação do grupo Dito Ribeiro	260
41	Apresentação do grupo Dito Ribeiro	260
42	Joaquim Honório, jongueiro ‘cumba’	277
43	Maria Nossa, jongueira e mãe de santo, Carangola-MG	300
44	Dona Aparecida Ratinho, jongueira e mãe de santo, Miracema-RJ	300
Figura		
01	J. C. Guillobel. “Seis Negros transportando um Barril numa Carreta”, 1814	114
02	J. B. Debret. “Negros de Caro”, 1835	115
03	J. M. Rugendas. “Jogar Capoeira”, 1835	116
04	J. B. Debret. “Negros Serradores”, 1835	118

Introdução

Um convite para se iniciar a trilha

Apresentação do Tema

“O jongo surgiu que... Jesus Cristo vinha andando pelo caminho e o demônio tentando pegar ele, né, com os apóstolos. Aí chegou na encruzilhada e eles ali e o demo veio acabar... e [disse]: ‘_ Qualé que é o Cristo d’ocês, aí? O Deus d’ocês? Aí eles [Cristo e os Apóstolos] falaram [entre si]: ‘_ Como é que nós vamo fazer?’ Aí, São Pedro falou: ‘_ Vamo tirar [iniciar] um jongo!’, aí pegou e tirou o jongo e aí... dança pra cá, dança pra lá... ‘_ Qualé que é o Deus d’ocês, qualé que é o Cristo?’ [dizia o demônio]. E aí, quanto mais [o demônio] gritava, eles tiravam outro jongo... ‘_ Ah! cambada de bobo’ [disse o demônio], e botou ir se embora. Aí, Nosso Senhor abençoou o jongo, né, que foi uma defesa dele!”.

(Manoel Seabra).

A narrativa acima, apresentada aqui na forma de epígrafe, foi pronunciada, em 2007, por Manoel Seabra, 91 anos, morador do Quilombo São José da Serra, município de Valença-RJ, ao falar sobre “como surgiu o jongo no mundo”. Com a voz um tanto trêmula pelo avançado da idade, mas com palavras firmes suficientemente para contar o enredo daquela história, sempre sorridente e entre gestos mímicos, dramatizava cada ato que contava, esboçando certo suspense ao iniciar sua narrativa, um tom jocoso ao demonstrar que o ‘demônio’ fora enganado e um claro sinal de deferência e satisfação ao concluir que “Nosso Senhor abençoou o jongo [...] [porque] foi uma defesa dele”. Seus ouvintes eram

alguns estudantes de jornalismo que foram àquele quilombo para desenvolver um documentário referente às histórias de seus moradores e sobre a prática de jongo¹.

Contar como o jongo surgiu no mundo, entretanto, parece não ter sido proeza exclusiva de Seu Manoel Seabra; ao menos, é o que nos indicam estudos folclorísticos de meados do século XX. Sem os mesmos privilégios que uma produção áudio-visual nos proporciona – permitindo-nos ir além das palavras e considerar, tanto quanto, aquilo que envolve a própria fala, isto é, os olhares de quem narra, os gestos e entonação de voz –, mas, ainda assim, permitindo-nos analisar o contexto em que as falas são produzidas e tornadas narrativas, temos registros de folcloristas brasileiros que, em meados do século passado, devotaram parte de seu interesse acadêmico ao registro do jongo.

O reconhecido folclorista Alceu Maynard Araújo (1949) num de seus registros etnográficos fazia a seguinte observação sobre o depoimento que ouviu de um jongueiro:

“Zé Crioulo, afamado jongueiro do bairro do Cume, da Fazenda Palmeira [município de Cunha - SP], afirma que o Jongo vem desde o começo do mundo, que é uma das danças mais antigas que existem. Os jongueiros, pelo que constatamos, gozam de uma auréola de mágicos e feiticeiros, pessoas que têm determinados privilégios e têm amizade com o diabo”.

(Araújo, 1949:54).

Na citação, vê-se o jongo descrito como uma das danças mais antigas que existem; ele remontaria ao ‘começo do mundo’, segundo afirmações do jongueiro ‘Zé Crioulo’. E vê-se ainda, a afirmação categórica do folclorista sobre uma pretensa amizade dos jongueiros com o ‘diabo’.

Já um outro depoimento sobre o surgimento do jongo, colhido pela folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro no final da década de 1950, conta nas palavras de um jongueiro que:

“Quando Deus feiz o mundo arrestituiu os pessoar. Os santo pra Ele era os pessoar. Pra vê quar é que queria o divertimento. Aí conversô com São Gonçalo o que ele queria, de cateretê a jongo. Então ele foi e arrequeceu a puíta, ingualhar e tambor. Ele já tinha dado a viola que foi do cateretê e depois o

¹ Documentário “O Jongo – Ritual e Magia no Quilombo São José”. Produção, roteiro e direção de Carla Beraldo, Carolina Duarte, Manuela Altoé e Tiago Gonçalves. Realização: Centro de Recursos Áudio-Visuais / CRAV - PUC – Campinas, 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8Parte>

jongo, e então Nosso Senhor deu o poder pra ele, pra tecer o mundo e fazer o que ele pudesse”.

[Ribeiro, 1960 (1984:14)].

A ênfase dada nesta narrativa destoa daquela afirmação categórica apresentada por Alceu Maynard Araújo que se assenta na pretensa amizade que os jongueiros têm com o diabo; as palavras do jongueiro ouvidas por Maria de Lourdes Borges Ribeiro revelam o jongo como obra dos santos católicos, em especial São Gonçalo que teria escolhido a dança com o consentimento de Deus.

Vejamos, pois, o que nos diz um outro conceituado folclorista, Rossini Tavares de Lima (1954), que, também segundo declarações que ouviu de jongueiros, nos oferece a seguinte versão sobre o aparecimento da prática do jongo:

“O Senhor e o Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados quando encontraram um grupo de negros dançando o jongo. A convite dos negros eles se esconderam no meio da roda e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos. O Senhor e o Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém, abençoaram o jongo, dizendo que essa dança daí para a frente seria uma dança sagrada”.

(Tavares de Lima, 1954:90).

Nesta versão contada por Tavares de Lima (1954), os jongueiros salvam o Senhor e o Deus Menino da perseguição do Diabo. O convite feito pelos negros para que Pai e Filho se escondessem no meio da roda sugere uma simpatia para com o Senhor e o Deus Menino, mas, curiosamente, não explicita se aqueles mesmos negros jongueiros eram inimigos declarados do Diabo; apenas são feiticeiros que, com suas artes, fizeram com que a roda se fechasse “de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos”.

O conteúdo expresso em todas essas citações – assim como o enredo narrado por Seu Manoel Seabra – envolvendo jongo, ‘Diabo’, ‘Nosso Senhor’, ‘Apóstolos’ e ‘Deus Menino’ tem a ver, sobretudo, com o fato de que o jongo é reconhecidamente uma dança “ungida de magia” – conforme observou a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro em suas incansáveis investidas a campo junto a jongueiros de diversas localidades da região sudeste brasileira nos anos de 1950 (cf. Ribeiro, 1984).

Tais citações denunciam os *diversos modos* com que aqueles jongueiros, mesmo inseridos num intervalo de tempo e espaço geográfico bem próximo, narram a origem do jongo: a primeira citação se refere ao depoimento de um jongueiro da cidade de Cunha-SP no final dos anos 40, a segunda se trata de depoimento de um jongueiro também de Cunha-SP, mas em meados dos anos 50 e a terceira citação se refere a jongueiros da cidade de Taubaté-SP também em meados dos anos 50. Assim sendo, o conteúdo do que disseram e afirmaram aos folcloristas – assim como no caso de Seu Manoel Seabra na interlocução com seus entrevistadores –, está, como sabemos, intimamente comprometido com aquilo que tomavam como legítimo para explicar e dar sentido ao que faziam. Ou, nas palavras do antropólogo Carlos Rodrigues Brandão, poderíamos dizer que tais narrativas foram mantidas pelos que as proferiram “... para os muitos usos do cotidiano” (Brandão, 1985:4).

Salva a distinção no conteúdo das falas e o filtro interpretativo dado pelos diferentes folcloristas citados, todas essas narrativas situam, de alguma forma, o jongo num tempo mítico: uma ‘dança de antigamente’, que “vem desde o começo do mundo”, “*quando Deus feiz o mundo*” e o “Senhor e o Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo”.

Este caráter cosmogônico desenhado pelas referidas narrativas se revela interessante na medida em que reconstrói noções outras de temporalidade a partir da memória oral, onde categorias como ‘passado’, ‘presente’ e ‘futuro’ se sobrepõem e se complementam. Produções de histórias que, por um lado, revelam a importância da prática do jongo enquanto expressão local capaz de mobilizar seus praticantes a (re) produzirem discursos e ações em nome da devoção, da memória e de tantos outros elementos vivenciados no cotidiano e, por outro, revelam a relação interessada estabelecida entre tais praticantes de jongo e demais atores sociais ávidos por conhecer, registrar e tornar esta prática, tema digno de notoriedade.

Assim sendo, na forma como estão dispostas no início desta introdução, tais narrativas não têm outra função que a de servirem como um convite à proposta desta tese; elas cumprem, por assim dizer, a tarefa de armar o cenário desta pesquisa que toma a expressão sócio-cultural denominada jongo como tema de reflexão e considerações antropológicas; tema que até bem pouco tempo atrás era exclusivo dos estudos desenvolvidos no campo do folclore brasileiro.

Embora os estudos tidos como folclorísticos no Brasil possam ser datados do final do século XIX – com um Silvio Romero², por exemplo, em suas obras *O elemento popular na literatura do Brasil* e *Cantos populares do Brasil* – é, sobretudo, em meados do século XX que se assiste a uma intensificação de registros folclorísticos no país. Tratava-se – na feliz expressão cunhada por Luis Rodolfo Vilhena (1997) – de um “movimento folclórico brasileiro” que correspondia a uma série de empreendimentos de diversos intelectuais que, organizados numa comissão em 1947, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL), e subdivididos em comissões estaduais, fomentaram a produção de pesquisas e respectivo registro das mais variadas expressões sócio-culturais praticadas por diversos segmentos da população nacional. De tal articulação expressa em produção de pesquisas, congressos e reuniões de diversas naturezas, assistiu-se à criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão executivo ligado, à época, ao Ministério da Educação que, dando continuidade ao objetivo de desvendar a *essência* da nação brasileira, isto é, aquilo que o Brasil guardaria de ‘genuinamente cultural’, obedecendo à máxima preconizada pelo pensamento folclorístico, colocava para si a missão de registrar o máximo possível de expressões sócio-culturais tidas como ‘populares’, muito mais com a preocupação de apresentar registros ‘fidedignos’ (mesmo que apressados) da realidade observada e menos em desenvolver estudos mais prolongados e aprofundados, sob a justificativa de que urgia a necessidade de um rápido registro das práticas do ‘povo’, consideradas num estado de iminente risco de desaparecimento³. Como bem observa Luís Rodolfo Vilhena (1997),

² Sílvio Romero (1851-1914) cursou a Faculdade de Direito do Recife, entre 1868 e 1873. De acordo com Alberto Luiz Schneider (2005), um de seus estudiosos, Romero “... quis encontrar o verdadeiro povo brasileiro, a essência profunda da nacionalidade, de um modo muito semelhante à busca pela nação empreendida pelo romantismo alemão da primeira metade do século XIX, à maneira de Herder e dos irmãos Grimm, autores que Romero citava elogiosamente. Imbuído desse ânimo interpretativo, Silvio Romero se lançou nas pesquisas folclóricas, mas, como um homem do final do século XIX, queria uma pesquisa e uma coleta científicas e objetivas. O autor acabou escrevendo os mais importantes livros dedicados à cultura popular brasileira no século XIX, perfeitamente ajustados à sua interpretação do Brasil como um país inexoravelmente mestiço, já patente nos cantos e nos contos populares” (Schneider, 2005:8-9).

³ Como se sabe, o termo folclore (*folklore*) é um neologismo que foi criado em 1846 por Ambrose Merton - pseudônimo de William John Thoms - e usado em uma carta endereçada à revista *The Athenaeum*, de Londres, onde os vocábulos da língua inglesa **folk** e **lore** (povo e saber) foram unidos, passando a ter o significado de saber tradicional de um povo. Segundo as argumentações de Thoms, muito de interessante do “saber tradicional do povo” já havia se perdido, cuja tarefa dos estudos de folclore deveria ser, o quanto possível, salvar o que ainda restava, num esforço que deveria ser despendido a tempo. Tal carta pode ser encontrada em http://www.unicamp.br/folclore/carta_folk.html. O termo *folclore* passou a ser utilizado então para se referir às ‘tradições’, ‘costumes’ e ‘superstições’ das classes populares designando toda a cultura nascida nessas classes, dando ao folclore o *status* de história não escrita de um povo. Embora a versão de

“A grande maioria daquelas comunicações [por integrantes da CNFL] era composta de artigos muito curtos, que freqüentemente não passavam de três laudas datilografadas, nas quais o autor por vezes apenas registra[va] alguns versos que coletou, uma festa a que assistiu, uma ‘crendice’ da qual [... teve] informações, um conjunto de ditados populares que recolheu. Nenhum detalhe [era] pequeno demais para que não [... merecesse] uma referência, para que não [... pudesse] justificar uma publicação”.

(Vilhena, 1997:177).

A prática do jongo aparece como tema de interesse dos folcloristas neste contexto: visto como parte componente de um grande catálogo de expressões sócio-culturais consideradas em ‘vias de desaparecimento’.

Surgidos, precisamente, a partir da década de 1940, os registros sobre o jongo realizados por folcloristas, tiveram inspiração numa descrição realizada pelo músico e folclorista Luciano Gallet, alguns anos antes, em 1927, que, supostamente, teria sido a primeira fonte escrita da ocorrência daquela expressão.

Interessado em definir aquilo que seria a “música brasileira”, Gallet havia se destacado, na década de 1920, por reunir temas “negro-brasileiros”, como “Macumba”, “Acalanto” e “Jongo”. Nas observações das historiadoras Martha Abreu e Hebe Mattos (2007),

“O contato de Gallet com o jongo parece ter sido um pouco por acaso, embora não deixe de revelar a preocupação do maestro, em 1927, com a ‘música negra’ e a evidente presença do gênero, naquele momento, nos velhos vales do café. A recuperação de uma doença o teria levado a passar um tempo numa fazenda do estado do Rio, a Fazenda de São José da Boa Vista, próxima ao rio Piraí. Ali recolheu ‘cantos e danças dos negros’, assim como a fala da criadagem, parlendas e modismos fluminenses (...). A descrição feita por Gallet (...) incluiu a exibição dos dançarinos, com seus movimentos lascivos, ‘a excitação na assistência, atordoada com as baterias, o sapateio [e] o canto geral (...). Na avaliação do folclorista, o jongo era marcado por grandes rodas de homens e mulheres, que

origem dos estudos folclorísticos recaia sobre a atuação do já citado inglês William John Thoms, não se pode perder de vista que os pressupostos que fundamentam tal campo do conhecimento surgiram em décadas anteriores, entre finais do século XVIII e início do XIX, quando estudiosos como os Irmãos Grimm iniciaram pesquisas sobre a “poesia tradicional” na Alemanha e “legitimaram” a noção de ‘cultura popular’ como oposta à ‘cultura erudita’ cultivada pelas elites e pelas instituições oficiais.

cantavam em coro, batiam as mãos em tempo, dançavam com o corpo, sem sair do lugar (...) [e] no centro da roda, um dançarino, às vezes dois, evoluía em danças saracoteadas, de grande agilidade e de execução difícil [onde](...). O cantador, por vezes mais de um, podia carregar chocalhos [improvisando] (...) as estrofes [para o coro responder] [além dos] (...) característicos tambores do jongo”.

(Abreu & Mattos, 2007:84).

Com o falecimento do folclorista em 1931, os registros por ele realizados foram publicados três anos mais tarde, isto é, em 1934, sob o título *Estudos de Folclore*, num esforço empreendido por Mário de Andrade – que considerava Gallet o maior harmonizador de ‘músicas populares’ – e sua esposa, D. Luiza, que visavam com tal iniciativa “preservar duma possível dispersão os escritos que o folclorista deixou sobre o populário musical” (ibidem: 81-82).

O registro sobre a prática do jongo realizado por Gallet em finais da década de 1920 e posto em evidência no círculo de folcloristas brasileiros através da publicação de seu livro, em 1934, parece ter estimulado veementemente aqueles profissionais a investirem em visitas – ainda que rápidas – a campo, como se o tal registro realizado por aquele músico-folclorista representasse um importante indício de que a prática do jongo era mais um elemento da “cultura brasileira” que carecia ser “desvendado”, registrado e, conseqüentemente, auferido como parte integrante do cenário cultural (popular) do país. Foi sob tal espírito investigativo que, a partir da década de 1940, intelectuais como Renato Almeida (1942), Rossini Tavares de Lima (1946), Alceu Maynard Araújo (1948; 1949), Renato José Costa Pacheco (1950), dentre vários outros, publicaram suas ‘notas’ sobre a prática do jongo, descrita, unanimemente, como “dança de negros”, entendida como “semi-religiosa” por alguns (como Almeida, 1942; 1971) e “profana” por outros (como Araújo, 1967), cadenciada por cânticos enigmáticos, acompanhada pelo som de tambores e circunscrita na região das “terras por onde andou o café” (Araújo, 1967), isto é, a região sudeste brasileira.

Mas, se as investidas a campo realizadas por tais folcloristas que se inspiraram no registro de Luciano Gallet se limitavam, na maior parte das vezes, em “impressões de apenas uma noite” [Ribeiro, 1960 (1984:15)], resultando em textos de algumas poucas

unidades de páginas, houve um trabalho que se destacou com grande notoriedade daquela ‘safra’: o estudo da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro.

Num trabalho alentado, intitulado *O Jongo*, cuja pesquisa durou cerca de dez anos, entre os anos de 1950 e 1960, a autora baseou-se nos diversos artigos sobre o assunto publicados por folcloristas anteriores e contemporâneos ao seu estudo e também em alentada pesquisa de campo, onde procurou abordar aspectos da dança, do instrumental, da musicalidade, da coreografia e da *magia* nas rodas de jongo⁴.

Logo nas primeiras páginas de seu livro, a folclorista tratou de lançar ardente crítica endereçada aos seus colegas de ofício alegando que “Poucos são os trabalhos existentes sobre o jongo. Alguns, impressões de apenas uma noite” [Ribeiro, 1960 (1984:15)]⁵. E em páginas seguintes, justificando a importância de seu estudo, denunciou a ausência de pesquisas aprofundadas sobre o assunto, declarando que procurou nos “livros dos mestres dos problemas afro-brasileiros” e nada encontrou: “De Nina Rodrigues e de Arthur Ramos, que se vale de Gallet, o jongo não mereceu atenção, ou não o conheceram. E assim fui-me embrenhando sozinha nessa floresta...” (Ribeiro, 1984:29).

Seguindo o rastro de seus colegas de ofício, a folclorista investiu em pesquisa de campo na região sudeste chegando ao final de seu estudo com a conclusão de que nas seguintes localidades o jongo se encontrava em evidência: No Estado de São Paulo, apontava os municípios de Cunha, Caçapava, Ilhabela, Salesópolis, São José dos Campos, Votuporanga, Caraguatatuba, Lorena, Miracatu, Pirassununga, Redenção da Serra, Taubaté, Iguape, Ubatuba, Pindamonhangaba, Areias, Lagoinha, São José do Barreiro, Bananal, Queluz, Silveiras, Cachoeira Paulista, Piquete, Guaratinguetá, Aparecida, Jacareí e São Luís do Paraitinga; no Estado do Rio de Janeiro, identificou os municípios de Resende, Barra Mansa, Volta Redonda, Barra do Piraí, Pinheiral, Arrozal do Piraí, Parati e Angra dos Reis; em Minas Gerais, os municípios localizados na região compreendida entre Carmo da Cachoeira e Passa Quatro, e no Espírito Santo, identificou a região do litoral sul (Ribeiro,

⁴ Este estudo de Maria de Lourdes Borges Ribeiro foi publicado primeiramente na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, em 1960, logo após sua conclusão, tendo merecido, certamente pela inegável densidade da pesquisa, o 1º Prêmio Mário de Andrade no Concurso de Monografias Folclóricas patrocinado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, naquele mesmo ano. E em 1984 o mesmo estudo foi publicado na forma de livro pela Fundação Nacional da Arte-Funarte, quase um ano após a morte da autora, em junho de 1983.

⁵ A partir deste momento, indicarei a referência deste estudo de Ribeiro apenas com o ano de 1984 por se tratar da edição que consultei e da qual extraio as citações apresentadas nesta tese.

1984:13).

Assim sendo, o estudo da folclorista, publicado originalmente em 1960, junto aos sucintos textos produzidos por seus pares, entre as décadas de 1940 e 1950 configurou a produção acadêmica disponível sobre o assunto por longos anos⁶.

Situação, entretanto, que se altera sensivelmente em finais da década de 1980 quando uma etnomusicóloga, Edir Gandra, se colocou a tarefa de realizar como dissertação de mestrado, uma pesquisa dedicada inteiramente ao jongo praticado no morro da Serrinha, no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro. Defendida em 1988 no Conservatório Brasileiro de Música e publicada na forma de livro em 1995, com o título *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, a pesquisa buscou recuperar relatos de moradores envolvidos com a prática do jongo naquele morro verificando as transformações musicais ali ocorridas, entre as décadas de 1920 e 1980.

Este era, portanto, o quadro de referências que se desenhava aos olhos de quem se interessasse pelo jongo como tema de estudos⁷. Quadro com o qual me deparei ao iniciar em 2001, estudo etnográfico sobre jongueiros em Guaratinguetá-SP, mais especificamente, localizados num bairro periférico daquele município, chamado Tamandaré, com o propósito de entender o que o jongo praticado por eles diz a eles próprios e o que tinha a nos dizer. Defendida como dissertação de mestrado, em 2004, sob o título *Jongueiros do Tamandaré*:

⁶ Durante as décadas de 1970 e 1980, a expressão do jongo chegou a ser comentada em breves notas na imprensa escrita, a exemplo de Ana Maria MACHADO (1975), Rubem CONFETE (1975) e Beatriz BONFIM (1983) que em poucas linhas, se esforçavam em definir ao grande público o que vinha a ser tal expressão sócio-cultural, sempre entendida como uma 'raiz popular', em vias de desaparecimento e carente de maior conhecimento do público leigo. Naquele mesmo período, o jongo também aparecia incluído em algumas obras que tratam de expressões folclóricas em geral, tal como no livro de Vera de VIVES (1977) e Flávia Camargo TONI (1986). Nenhuma dessas referências, entretanto, apresenta uma reflexão mais demorada sobre a expressão do jongo. Talvez neste tocante, seja exceção a obra de Marília Barbosa da SILVA & Arthur L. de OLIVEIRA FILHO (1981), que ao tratar da dinâmica social no morro da Serrinha, através da biografia do sambista Silas de Oliveira, apresenta informações detalhadas a respeito do jongo vivenciado entre sambistas naquele contexto, ainda que se ressinta, na obra, da falta de um maior rigor com as fontes de onde são extraídas as informações apresentadas.

⁷ Alguns estudos da historiografia brasileira referentes à produção cafeeira na região sudeste brasileira também mencionaram de maneira breve e ocasional a prática do jongo entre negros escravos. São os livros, **A Civilização do Café (1820-1920)**, de Alves Motta Sobrinho, e **Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900**, de Stanley Stein. Ainda no âmbito dos estudos historiográficos, ganha destaque um artigo de Robert W. Slenes, intitulado "'Malungu, Ngoma Vem!'" *África Coberta e Descoberta no Brasil*", que ao desenvolver análise sobre a dinâmica da cultura centro-africana no Brasil em decorrência do tráfico de escravos, oferece importantes indícios de elementos da prática do jongo entre escravos desembarcados na região centro-sul do Brasil – especificamente Rio de Janeiro e São Paulo – durante o século XIX. O artigo está publicado em Nelson AGUILAR (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma – Black in Body and Sou*, editado pela Fundação Bienal de São Paulo & Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP), tal pesquisa inseriu-se no processo de retomada do jongo como tema de reflexão acadêmica⁸.

Se, até o momento de defesa da referida dissertação, o quadro de referências bibliográficas sobre a prática do jongo permanecera inalterado, onde nenhuma pesquisa publicada na forma de livro ou mesmo de tese ou dissertação havia surgido⁹, num momento imediatamente posterior àquela ocasião, uma gama considerável de novas pesquisas afluía, desenvolvidas no âmbito das mais variadas áreas do conhecimento¹⁰.

Evidentemente que tal fenômeno deve ser visto menos como resultado da vontade espontânea daqueles pesquisadores em desenvolver estudos sobre o tema, e mais como resultado de um processo de mobilização que colocou tal expressão sócio-cultural na ‘pauta do dia’.

⁸ A dissertação foi defendida em outubro de 2004 junto ao Departamento de Antropologia Social do IFCH-UNICAMP e, posteriormente, em 2006, classificada em 1º. lugar no Concurso Nacional de Pesquisas sobre Cultura Popular promovido pelo IPHAN e Ministério da Cultura, onde mereceu o **Prêmio Silvio Romero** em sua 47ª. edição. Por ter se tratado de uma versão revista para o Concurso, a dissertação concorreu sob o título **Jongueiros do Tamandaré: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratinguetá-SP**. Com lançamento previsto para o primeiro semestre de 2010, a dissertação será publicada na forma de livro pela editora Annablume em co-edição com a Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo – FAPESP.

⁹ O procedimento usado à época foi pesquisa na Internet através de sites de busca com palavras chave do tipo: “jongo”, “jongueiros”, “dança de jongo”, “ritual de jongo” e também palavras somadas com composições do tipo: “jongo+dissertação”, “jongo+tese”, “jongo+sociologia”, “jongo+antropologia”, “jongo+historia”, “jongo+mestrado”, “jongo+doutorado” e por aí afora. O resultado que se obtinha com tais buscas era sempre o aparecimento de pouquíssimos links que, via de regra, divulgavam shows de jongo desenvolvidos especialmente por artistas pertencentes ao Morro da Serrinha, na cidade do Rio de Janeiro, mas nenhum trabalho de cunho acadêmico. Um outro procedimento utilizado para levantamento de possíveis pesquisas sobre o jongo, foi a busca em sistemas de bibliotecas das principais universidades do Brasil – com ênfase nas universidades da região sudeste apontada por folcloristas como a região de concentração da prática do jongo – onde, até o final do ano de 2004, todos os referidos sistemas acusavam zero resultados. Foram consultados os sistemas de bibliotecas de todas as universidades públicas (estaduais e federais) do Estado do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, e também de algumas reconhecidas universidades particulares.

¹⁰ PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **O jongo, o jogo, a ONG: um estudo etnográfico sobre a transmissão da prática cultural do jongo em dois grupos do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado em Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ. Rio de Janeiro, 2004; SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Rio de Janeiro, 2005; ALENTEJO, Eduardo da Silva. **Estratégias de memória dos jongueiros do Tamandaré**. Dissertação de Mestrado em Memória Social e Documento. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005; SILVA, Adailton da. **Relatos sobre o jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de Brasília – UNB. Brasília, 2006; BOY, Dyonne Chaves. **A construção do Centro de Memória da Serrinha**. Dissertação de Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Fundação Getúlio Vargas-RJ – FGV-RJ. Rio de Janeiro, 2006; MELO, Ricardo Moreno. **Tambor de Machadinho: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã**. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2006.

Em meados dos anos 90, jongueiros de diversas localidades articulados por uma rede de relações entre si, e contando com parcerias as mais diversas, trataram de evidenciar sua prática sob o discurso de uma *necessária preservação*, tornando-a notável a um público mais amplo, e lançando como uma de suas principais estratégias encontros anuais de jongo, congregando um número crescente de atores sociais empenhados na valorização desta expressão sócio-cultural. Como condição e resultado desta rede de relações, deram-se a produção de documentários¹¹, CDs¹², shows¹³ e eventos de naturezas diversas que configuraram importantes estratégias de divulgação, cujos efeitos parecem ter se feito sentir no âmbito acadêmico em que pesquisadores apostaram no tema como objeto de suas reflexões¹⁴.

Em 2004, o encontro anual organizado por jongueiros, em sua nona edição, expressava sua extensão. Ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, contava com a presença de artistas consagrados¹⁵ e a realização de um seminário com título sugestivo: “I Seminário

¹¹ O documentário, *Feiticeiros da Palavra: o jongo do Tamandaré* (2001), produzido pela Ong Associação Cultural Cachuera! em co-parceria com a TV Cultura do Estado de São Paulo foi um documentário precursor. Exibido naquele canal aberto de televisão e em lugares variados como universidades, o documentário ganhou projeção nacional, o que fez com que a expressão do jongo se tornasse mais conhecida a um público em escala maior. Após isso, seguiram-se inúmeras outras produções áudio-visuais que vão desde trabalhos mais alentados e com importantes patrocínios, como o projeto *Jongos, Calangos e Folias*, realizado pela Universidade Federal Fluminense, através de seu Laboratório de História Oral e Imagem-LABHOI/UFF, em 2007, até trabalhos mais modestos desenvolvidos por estudantes universitários, a exemplo do documentário *O Jongo – Ritual e Magia no Quilombo São José*, produzido por estudantes de jornalismo junto ao Centro de Recursos Áudio-Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP, também em 2007.

¹² O primeiro CD lançado inteiramente com cânticos de jongo foi o *Jongo da Serrinha*, em 2002, acompanhado de um livreto com textos informativos a respeito dos jongueiros do Morro da Serrinha. Seguindo o mesmo estilo, foram lançados, em 2004 e 2006, respectivamente, os CDs *Jongo do Quilombo da Fazenda São José* e *Jongo do Brasil*, todos com apoio de ONGs.

¹³ Destacadamente, os jongueiros do Morro da Serrinha se fizeram notabilizar através de uma série de shows que protagonizaram em julho de 2003 em decorrência do lançamento do CD *Jongo da Serrinha*. Uma reportagem do jornal *on-line A Nova Democracia* parece resumir bem o impacto de tal apresentação. Intitulada “O jongo vai ao Teatro”, a reportagem dizia que: “... um público animado lotou no mês de julho o Teatro Carlos Gomes [um dos principais da cidade carioca] para assistir ao [...] espetáculo do **Jongo da Serrinha** ... [No entanto,] Mais de duzentos ‘excedentes’, em média, [sem terem conseguido ver o espetáculo] faziam o caminho de volta pela Praça Tiradentes, porque inadvertidamente não haviam chegado uma ou duas horas antes à bilheteria do Teatro. Por toda a temporada do **Jongo da Serrinha**, o Carlos Gomes foi casa cheia” (grifos originais do texto – disponível em <http://www.anovademocracia.com.br/index.php/O-Jongo-vai-ao-teatro.html>).

¹⁴ Não por acaso, os grupos de jongueiros tomados para pesquisa foram os que mais se colocaram em evidência neste processo. Do universo de teses e dissertações citadas em nota anterior, duas delas, a de minha autoria (Penteado Jr., 2004) e a de Alentejo (2005) versaram sobre os jongueiros do Tamandaré, reflexo direto da projeção que ganharam estes jongueiros com o documentário *Feiticeiros da Palavra*, e outras quatro (Passos, 2004; Simonard, 2005; Silva, 2006; Boy, 2006) versaram sobre os jongueiros do Morro da Serrinha, notabilizados pela grande quantidade de shows que executam pelo Brasil afora e pela repercussão de seu CD.

¹⁵ Xangô da Mangureira e Sandra de Sá.

Nacional sobre o Patrimônio Imaterial do Jongo”. Envolvendo lideranças jongueiras¹⁶, representantes de ONGs¹⁷, representantes de instituições governamentais¹⁸, pesquisadores e professores universitários¹⁹, tal evento representava ao mesmo tempo o coroamento da rede de relações entre jongueiros e demais atores sociais²⁰, constituída paulatinamente através dos encontros realizados em anos anteriores, e o prenúncio de que a prática do jongo poderia ser salvaguardada oficialmente pelo Estado brasileiro, através das recentes políticas de reconhecimento de ‘bens culturais imateriais’, o que se confirmou no ano seguinte.

Em 15 de dezembro de 2005, em meio a um processo de comprometimento do Estado em reconhecer determinadas expressões sócio-culturais como patrimônios nacionais²¹, através de seu órgão responsável, o IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico

¹⁶ *Tia Maria do Jongo*, do Morro da Serrinha, *Mãe Tetê*, Sr. Manoel Seabra e *Toninho Canecão*, todos do Quilombo da Fazenda São José da Serra, Délcio Bernardo e Maria Luiza do Rosário, de Angra dos Reis, *Nico*, de Santo Antônio de Pádua, *Fatinha* e *Mestre Cabriúna*, de Pinheiral, *Dona Aparecida Ratinho*, de Miracema e *Gil*, de Piquete.

¹⁷ Marcos André, representante da *Associação Brasil Mestiço* (RJ), Selma Regina e Dionne Chaves Boy, representantes do *Grupo Cultural Jongo da Serrinha* (RJ) e Paulo Dias, representante da *Associação Cultural Cachuera* (SP).

¹⁸ Pedro Lessa, Coordenador do escritório da UNESCO no Rio de Janeiro, Sérgio Mamberti, Secretário de Apoio à Diversidade Cultural do Ministério da Cultura-MinC, Eliane Costa, Gerente de Patrocínio da Petrobrás, Jurema Machado, Coordenadora do Setor de Cultura da UNESCO no Brasil, Ricardo Macieira, Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, Cecília Conde, Subsecretária de Ação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura do RJ, Adair Rocha, Assessor Especial do Ministro da Cultura, Renata Leite, Coordenadora do Programa de Igualdade de Gênero, Raça e Etnia do Ministério do Desenvolvimento Agrário, Claudi Furtado da Rocha, Superintendente do INCRA-RJ, Célia Ravera, Presidente do Instituto de Terras e Cartografia do Estado do Rio de Janeiro-ITERJ, Marco Aurélio Bezerra de Melo, Defensor Público do Estado do Rio de Janeiro – Núcleo de Direitos Humanos.

¹⁹ Eliane Cantarino, antropóloga e professora na Universidade Federal Fluminense-UFF, Hebe Matos, historiadora e professora na Universidade Federal Fluminense-UFF, Rita Gama, pesquisadora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do IPHAN, Alberto Ikeda, etnomusicólogo e professor na Universidade Estadual Paulista-UNESP, Samuel Araújo, pesquisador no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Paulo Carrano, educador e professor na Universidade Federal Fluminense-UFF.

²⁰ Com a crescente divulgação de tais encontros em diversos meios de comunicação, pôde-se, então, ter acesso a números totais de participantes. O IX Encontro realizado em 2004 na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, divulgava a participação de cerca de 500 jongueiros, com estimativa de um público assistente ainda maior, conforme divulgado em <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/11293>. Já o XI Encontro, em 2006, divulgava um número de 700 jongueiros, conforme <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/16601>. Independentemente da exatidão de tais números, eles parecem importantes sinalizadores da dimensão destes eventos.

²¹ O ato de o Estado brasileiro reconhecer expressões sócio-culturais enquanto patrimônios imateriais deve-se a um processo político instaurado em âmbito maior que envolveu a discussão de diversos países ao longo de anos. Uma série de deliberações desencadeadas em votação pelos países-membro da UNESCO tornou possível a efetivação de políticas que visam à salvaguarda de bens imateriais. No caso brasileiro, gestores envolvidos com o assunto de patrimônios, interessados na nova política sobre patrimônios intangíveis (isto é, imateriais) articularam-se no projeto de criação de um programa de ação voltado para o patrimônio intangível no país e, em 4 de agosto de 2000, foi promulgado o Decreto n. 3.551, instituindo o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criando o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. E para o registro de tais bens culturais de natureza imaterial, foram criados quatro livros: o *Livro do Registro dos Saberes* (para o

e Artístico Nacional –, o jongo foi reconhecido como patrimônio imaterial cultural brasileiro²².

Após o reconhecimento oficial do Estado, o jongo continuou a ser tomado como tema de mobilização política. Os encontros continuaram a ocorrer, tendo sido o décimo encontro, sugestivamente, realizado nos dias subseqüentes à data de registro, isto é, nos dias 16, 17 e 18 de dezembro de 2005, no município de Santo Antônio de Pádua-RJ, local tomado como importante por ter sediado o primeiro encontro, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, continuou sendo tema de reflexão e pesquisa, em que pelo menos mais duas produções acadêmicas vieram a se somar ao quadro de referências já existente. Uma delas foi o próprio dossiê de candidatura apresentado ao IPHAN – que contém dados de pesquisa de campo sobre a prática do jongo, caracterizando os instrumentos de percussão, informações sobre os grupos praticantes, mapas, fotografias, transcrições musicais e um CD – editado em 2007, na forma de livro, sob o título *Jongo no Sudeste*²³. A outra obra consiste em trabalho historiográfico a respeito de gravações de cantos de jongo registradas, em 1949, pelo historiador norte-americano Stanley Stein, quando de sua estada no Brasil para fins de pesquisa²⁴. Intitulado, *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein – Vassouras, 1949*, e editado em 2007, o livro que também acompanha CD contendo as tais gravações de cânticos de jongo, conta com organização e colaboração de cinco

registro de conhecimentos e modos de fazer); o *Livro das Celebrações* (para as festas, os rituais e os folguedos); o *Livro das Formas de Expressão* (para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas) e o *Livro dos Lugares* (destinado à inscrição de espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas).

²² A título de nota introdutória, vale mencionar que os registros são feitos pelo IPHAN mediante apresentação de um dossiê apresentado à instituição e que contemple o maior número possível de informações sobre a referida expressão sócio-cultural candidata à patrimonialização, de acordo com exigências estabelecidas pelo próprio Instituto governamental. Além da prática do jongo, são reconhecidos oficialmente como patrimônios imateriais do Brasil o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, a Arte Gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Modo de Fazer Viola-de-Cocho, o Ofício das Baianas de Acarajé, a Cachoeira de Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri, a Feira de Caruaru, o Frevo, a prática do Tambor de Crioula do Maranhão, o Samba do Rio de Janeiro e, mais recentemente, a capoeira.

²³ A pesquisa contou com a participação de uma equipe de pesquisadores, em sua maioria estudantes de pós-graduação de diversas áreas – entre artes e humanidades –, coordenados pelas antropólogas Letícia Vianna e Elizabeth Travassos, através do projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, realizado pelo Centro Nacional de Cultura Popular, órgão estatal responsável por mediar os pedidos de reconhecimento de expressões populares ao IPHAN.

²⁴ A pesquisa desenvolvida por Stein deu origem ao seu hoje clássico estudo, *Vassouras: um município brasileiro do café (1850-1900)*, cuja referência completa se encontra na seção de referências bibliográficas desta tese.

historiadores e um antropólogo²⁵.

Assim, tomada como objeto de apreciação e reflexão por folcloristas de meados do século XX, ressurgida como tema de pesquisa acadêmica nos últimos anos, tema de mobilização social envolvendo atores os mais diversos e, por fim, reconhecida oficialmente pelo Estado como patrimônio cultural imaterial, a expressão do jongo e as representações feitas a seu respeito parecem ser um instigante convite para reflexão. Ou, nos apropriando de uma maneira bastante particular das palavras de um Claude Lévi-Strauss (1976), poderíamos dizer que o jongo como tema parece ser “bom para pensar”, uma vez que nos conduz a uma série de questões caras à reflexão antropológica. Vamos, pois, à construção do objeto que orienta a presente tese.

Construção do Objeto

Esta tese toma como tema de reflexão a expressão sócio-cultural denominada jongo e, mais especificamente, seu processo de construção em patrimônio cultural brasileiro.

Marilena Chauí (2000), ao analisar a nação brasileira em termos de mito fundador, nos traz um conceito interessante, o de *semióforo*²⁶, cuja definição seria, dentre outras, um signo vindo do passado, carregando uma significação com conseqüências presentes e futuras para os homens; um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo, cujo valor é medido por sua força simbólica:

“Existem alguns objetos, (...) acontecimentos, pessoas e instituições que podemos designar com o termo semióforo. (...) um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples

²⁵ O livro é organizado pelo antropólogo Gustavo Pacheco que se doutorou em Antropologia Social pelo Museu Nacional-UFRJ e Silvia Hunold Lara, professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. Colaboram com o livro através de artigos, além dos próprios organizadores, os historiadores Robert W. Slenes, professor do Departamento de História da UNICAMP, Martha Abreu, professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense-UFF e Hebe Mattos, também professora do Departamento de História da UFF e o próprio Stanley Stein, professor emérito da Universidade de Princeton, cuja colaboração na forma de artigo são suas lembranças sobre sua estada no Brasil e sua condição de pesquisador à época, que pode ser definida já no próprio título do artigo: “Uma viagem maravilhosa”.

²⁶ *Semiophors*, palavra grega composta de duas outras: *semeion* ‘sinal’ ou ‘signo’, e *phoros*, ‘trazer para frente’, ‘expor’, ‘carregar’, ‘brotar’ e ‘pegar’ (no sentido que, em português, dizemos que uma planta ‘pegou’, isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa). Um *semeion* é um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra (...)” (Chauí, 2000:11).

pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heróica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação”.

(Chauí, 2000:11-12).

Destarte, podemos entender que os patrimônios culturais de uma maneira geral podem ser pensados como semióforos. Um prédio tornado patrimônio não é apenas um prédio entendido em sua estrutura física e sim, uma estrutura física capaz de evocar e ostentar significações simbólicas inteligíveis ao contexto social no qual está inserida, sendo o mesmo válido para o caso das recentes políticas de salvaguarda de bens classificados como imateriais onde uma dada expressão sócio-cultural não é tornada patrimônio somente por seus aspectos intrínsecos – gestos, ritmos e poética –, mas pelo que tais elementos evocam em termos simbólicos.

Neste sentido, necessariamente, pensar os patrimônios é pensar também o processo que os torna possíveis, especialmente porque “... a constituição e defesa do patrimônio cultural têm a sua vertente ideológica, no sentido de que são meios pelos quais se dá forma e conteúdo a grandes abstrações como a ‘nacionalidade’ e a ‘identidade’” (Arantes, 1984:8).

No que se refere às narrativas nacionais, pode-se afirmar que a crença nacionalista na ‘realidade da nação’ é *retoricamente* possibilitada pela crença na ‘autenticidade’ do seu patrimônio, isto é, os discursos produzidos acerca dos bens culturais elegidos como nacionais, são equacionados à suposta existência da nação enquanto unidade real, autônoma, dotada de ‘identidade’ e ‘caráter’ e, assim sendo, para que a nação possa existir enquanto entidade individualizada e independente, precisa identificar e apropriar-se, retoricamente, dos próprios patrimônios construídos em seu âmbito.

Apropriar-se, nestes casos, se coloca como sinônimo de preservação e definição de bens que revelem a ‘identidade’ nacional; o que significa dizer que, no plano das narrativas nacionais, uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio, num esforço de garantir sua ‘autenticidade’, buscando continuamente restaurar e defender um evanescente ‘sentimento de ser’. Neste sentido, enquanto alegorias, as narrativas nacionais sobre o patrimônio cultural expressariam sempre uma mensagem moral e

política: se a nação é apresentada no processo de perda de seu patrimônio cultural, conseqüentemente sua própria existência estaria ameaçada, urgindo a necessidade de defesa, proteção, preservação, restauração e apropriação de modo a evitar a sua decadência e destruição (cf. Gonçalves, 1996). Neste sentido, ao analisar as narrativas nacionais e o apego a seus patrimônios, o interessante parece ser questionar a idéia própria de ‘autenticidade’, entendendo o modo pelo qual ela é legitimada²⁷.

Assim, a questão a se fazer não é se os patrimônios culturais estão realmente se perdendo ou não nas sociedades nacionais, pois se aceitarmos responder a essa questão, negativa ou afirmativamente, estaremos dando nosso aval ao pressuposto da existência de um patrimônio substantivo, integrado e dotado de fronteiras bem delimitadas e, assim, legitimando as “estratégias de objetificação assumidas pelos ideólogos dos patrimônios culturais” (ibidem: 107).

Uma questão interessante, então, parece ser a de nos perguntar sobre a importância de tais estratégias para a idéia própria de nação, isto é, nos perguntar sobre a construção de bens considerados dignos para representar a memória e a identidade nacionais – cuidadosamente escolhidos e re-significados – e as justificativas retóricas que são introjetadas por agentes do patrimônio e demais atores sociais.

Diante de tais asseverações, apresento, enfim, o conjunto principal de questões que norteia a presente tese. Trata-se de refletir sobre os mecanismos que tornaram possível à expressão do jongo ser consagrada como um dos patrimônios culturais brasileiros. Ou, voltando ao conceito de semióforo, seria nos perguntar: Por que, ao menos no nível das narrativas nacionais, a expressão do jongo *vingou* enquanto semióforo pertinente à decantada *brasilidade*? Quais efeitos de significação são brotados a partir desta expressão tornada semióforo e o que tais efeitos dizem à própria nação?

Por detrás deste conjunto de questões há, evidentemente, uma série de vicissitudes resultante da atuação de sujeitos sociais concretos, marcada por disputas, tensões, revisões morais, alianças, contradições, e apelos conceituais que um estudo antropológico pode explorar analiticamente.

²⁷ Como bem adverte José Reginaldo Santos Gonçalves (1996), é sintomático o fato de que poucos estudos tenham sido produzidos com o intuito de pensar a autenticidade como um problema e muitos os que a toma como um dado existencial ou histórico (Gonçalves, 2001:15).

Da forma como colocado, portanto, tal conjunto de questões evoca pelo menos dois supostos: 1. o de que a ‘escolha’ dos patrimônios culturais não é resultante de um trabalho de ‘garimpagem’ sobre elementos ‘genuínos’ e ‘autênticos’ da nação que estariam no anonimato à espera de serem descobertos e salvaguardados, mas sim o resultado de um processo de mobilização que envolve diversos atores sociais, cuja atuação é marcada por disputas, em que se desenham alianças e conflitos, revisão de valores morais e apelos conceituais; 2. o de que a ‘escolha’ deste ou daquele patrimônio cultural não é garantida por um conjunto aberto de alternativas, mas sim por um conjunto prévio de *elementos historicamente dados*, incluindo concepções diversas tais como ‘raça’, ‘cultura’, ‘classe’, ‘gênero’, dentre outras.

Em suma, os patrimônios culturais nacionais, longe de serem meros resultados do trabalho de identificação do Estado Nacional, são sempre resultantes da atuação de diversos atores sociais que se articulam numa fala política sobre a *cultura*.

Como bem observa Christoph Brumann (1999), o termo *cultura* parece ter saído do domínio no qual inicialmente foi forjado, o da antropologia, para ganhar novos limites, uma vez que “Praticamente todos os indivíduos da sociedade civil têm aprendido a linguagem de cultura (...) e estão sendo constantemente guiados e encorajados a se conservarem nestes termos” (Brumann, 1999:S10). Isto significa que, os usos e concepções que são feitos a partir de tal termo também devem ser analisados.

A noção de *cultura* enquanto ‘fala politicamente orientada’, se coloca como primordial quando se trata de analisar processos de patrimonialização cultural. Embora nestes casos, o termo quando evocado remeta sempre à noção de substância/essência (Appadurai, 1996; Borofsky, 1994; Friedman, 1994) em que afirmações como “nossa cultura”, “nossa herança cultural”, ou “nossa raiz cultural” passam a ser recorrentes para justificar ações e discursos em nome do patrimônio, é interessante considerar as vicissitudes que tal termo ganha a partir de quem fala e de onde se fala, posto que apesar de haver esforço para um consenso, o que se revela nos processos de patrimonialização de bens culturais é sempre um dissenso; vozes dissonantes que se esforçam para a construção de um discurso que se pretende, em sua aparência, consensual.

Destarte, uma análise como a proposta aqui, voltada a compreender o processo de constituição da expressão do jongo em patrimônio cultural brasileiro, não pode tomar como única ou principal perspectiva a do Estado. Se, é importante à nação que ela se aproprie retoricamente de patrimônios constituídos em seu âmbito, sabe-se que tal apropriação depende da atuação de sujeitos sociais concretos, inseridos em determinados contextos locais que permitam o desenvolvimento dos discursos e ações retóricas acerca da constituição do patrimônio, onde práticas sociais são “objetificadas como ‘bens culturais’” (Gonçalves, 1996:85), redescritas como ‘costumes’ e ‘tradições’.

Neste sentido, uma análise colocada em termos de vencedores *versus* vencidos, ou então, grupos expropriadores *versus* grupos expropriados, se mostra insatisfatória. Não se trata, definitivamente, de uma relação definida por um Estado expropriador e grupos populares por ele expropriados. Embora a dimensão de poder deva ser necessariamente considerada nas relações que envolvem a constituição dos patrimônios culturais, ela não pode ser equacionada à relação vencedores *versus* vencidos. Em vez disso, deve-se pensar o campo de tensão instaurado entre os diversos atores sociais envolvidos como algo bem mais complexo, e que envolve interesses de diversas naturezas que, em nome da *cultura*, são sempre negociados. Como observa James Clifford (1999),

“Os nacionalismos estabelecem seus tempos e espaços aparentemente homogêneos de um modo seletivo (...). Unem idiomas, tradições e lugares de maneira coativa e ao mesmo tempo criativa, articulando (...) forças da memória, estilos de transgressão, em uma ambígua relação com as estruturas nacionais. É difícil avaliar e inclusive perceber toda a gama de práticas que surgem disso”.

(Clifford, 1999:21-22).

Trata-se, em verdade, da situação de elementos heterogêneos – práticas sociais tornadas ‘bens culturais’ – que compõem um conjunto significativo – a nação – e que dialogam entre si, sem, contudo, deixar de sustentar a tensão que há entre os envolvidos.

Neste sentido, para efeito de análise nesta pesquisa, creio ser necessário distinguir metodologicamente duas categorias, a saber: o jongo como *prática* e o jongo como *tema*.

No processo atual de mobilização em torno da expressão do jongo, classificam-se em todo o país cerca de quinze ‘comunidades’²⁸ declaradas jongueiras – todas na região sudeste –, cada qual com suas particularidades [sempre passíveis de revisão, a depender da conjuntura vivida] que vão desde as versões sobre como começaram a praticar o jongo, até diferenciações na rítmica dos instrumentos, nos versos improvisados e nos movimentos corporais. Isto é, entendido como prática, o jongo pode abarcar uma série de nuances comprometidas com as ontologias locais que o produzem. Por outro lado, tomado como *tema*, o jongo praticado diversificadamente nas inúmeras localidades da região sudeste brasileira, é colocado no cenário nacional numa conformação *objetificada*; sob a nomenclatura de “Jongo do Sudeste”²⁹, são diluídas as diferenças locais e evidenciadas características elegidas como ‘invariáveis’ da própria expressão.

A proposta de construção do jongo como tema para dialogar com os interesses do Estado Nacional, ela mesma, pressupõe relações de tensão. Afinal, o que deve ser considerado legítimo ou não no jongo é sempre definido na dinâmica das relações mediadas por processos de negociação entre os diversos atores e instituições envolvidas.

Em suma, o *jongo como prática* estaria no âmbito das ontologias locais, definidas e guiadas pelas “cosmo-histórias”, ao passo que o *jongo como tema* seria fruto do comprometimento que envolve inúmeros atores sociais voltados à sua patrimonialização, tratando-se, portanto, de uma *convenção*.

Assim, para muito além de mera apropriação do Estado, o reconhecimento do jongo como patrimônio cultural nacional deve ser entendido como fruto de um processo que envolve relações de naturezas diversas em que campos de tensão, de aliança e de conflitos se cruzam entre os próprios jongueiros, entre jongueiros e representantes do Estado, entre jongueiros e ONGs e assim por diante.

Considerar tais questões, no entanto, não significa, em absoluto, reduzir a atuação dos atores envolvidos a um conjunto de invenções ou ações de ordem meramente práticas. Não se trata de diminuir a beleza dos ‘mitos’ que são sustentados em torno da prática do jongo, nem tampouco deixar de considerar a riqueza de aspectos nela existentes, pois

²⁸ O termo “comunidade jongueira” é largamente utilizado pelos jongueiros em articulação, o que denota sua importância na construção de identidades coletivas em diálogo, sendo possível demarcarem diferenças entre si.

²⁹ Título sob o qual foi salvaguardado pelo IPHAN.

estamos diante de uma expressão sócio-cultural rica em detalhes, que aguça olhares, emociona pessoas e mobiliza seus praticantes a (re) produzirem histórias que lhes são caras.

Como bem assevera Mauro Almeida (2004), ao invés de reduzir a *cultura* entendida em seu uso político a meras “invenções” e “imaginações”, é preciso reconhecer o que isto representa àqueles envolvidos com a questão.

É, pois, partindo de tais orientações e supostos conceituais que busco desenvolver o conjunto de questões que guiam esta pesquisa.

A partir disso, então, creio ser possível justificar ao leitor a escolha do título que batiza esta tese. A idéia de trilha pressupõe um ‘caminho’ possível que busquei percorrer para entender a constituição e dinâmica de uma expressão sócio cultural hodiernamente salvaguardada como patrimônio cultural imaterial brasileiro. Uma trilha interpretativa, dentre muitas outras que poderiam ser construídas a depender das perspectivas adotadas.

Já o termo *intangível* que ajuda a compor o título, também merece ser justificado. Embora a discussão acerca da salvaguarda de expressões sócio-culturais, remonte pelo menos aos anos de 1920 e ganhe dimensão de destaque através de Mário de Andrade e seu anteprojeto datado de 1936, apenas muito recentemente se efetivaram medidas dessa natureza. Como bem argumenta a antropóloga Regina Abreu (2005), a política hegemônica do IPHAN, de sua fundação até final dos anos de 1990, privilegiou os tombamentos e preservação de edificações em “pedra e cal”, de conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, bem como a proteção a bens móveis e imóveis considerados de relevo para a nação brasileira, seja por expressivas características arquitetônicas, artísticas ou históricas³⁰. Nas recentes discussões sobre a salvaguarda de patrimônios culturais, o termo *intangível* emerge como conceito-chave para se referir às expressões sócio-culturais entendidas como *bens imateriais*, em oposição aos bens tangíveis, classificados como materiais. Claro está que se trata de uma questão complexa e que merece problematização antropológica³¹. De todo modo, o “intangível” aqui é empregado como referência à expressão do jongo; propor uma

³⁰ De acordo com essa autora, “Tornou-se já um relato mítico para os que contam a história da instituição mencionar as diferenças entre o anteprojeto de Mário de Andrade [que conteria uma versão mais culturalista, privilegiando uma noção de patrimônio que enfatizava os aspectos mais intangíveis da cultura, como manifestações diversas da cultura popular], esboçado em 1936, e a versão final do Decreto-lei nº. 25, que instituiu e criou a instituição. A proposta vencedora, protagonizada na figura de Rodrigo Mello Franco de Andrade, tenderia a privilegiar os aspectos materiais do patrimônio” (Abreu, 2005:46).

³¹ Algo que será enfrentado na última parte desta tese, a parte VI, quando se versará sobre as concepções, limites e impasses presentes nas políticas de registro dos patrimônios ‘imateriais’.

trilha (de interpretação possível) ao *intangível* é propor uma análise do processo de reconhecimento desta expressão a patrimônio cultural brasileiro atentando para as imagens construídas, argumentos, ações de diversos atores sociais e as narrativas nacionais. É, no limite, propor uma etnografia que dê conta de explicar este processo e os efeitos de significação surgidos a partir dele.

Quanto ao subtítulo – *os olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade* –, se mostra indispensável na composição do próprio título, uma vez que evoca toda a problemática apresentada acima. Olhares – que são também narrativas – sobre a expressão do jongo, colocada na condição de patrimônio para servir ao cenário da brasilidade³².

No que se refere aos procedimentos metodológicos adotados, além da realização de estudo bibliográfico referente à temática desta pesquisa, foram realizadas diversas investidas a campo junto a jongueiros das várias localidades do sudeste brasileiro, com ênfase especial aos jongueiros de Guaratinguetá-SP – com quem estabeleço contato desde 2002 em decorrência de minha pesquisa no mestrado – e jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ e Miracema-RJ, por motivos que se mostrarão claros ao leitor ao longo desta pesquisa. Com jongueiros das demais localidades mantive contato maior nos Encontros realizados anualmente e demais eventos ocorridos em âmbito local, como o ‘13 de maio’, em comemoração à data da abolição da escravatura.

Ao todo, são somados quase oito anos de trabalho de campo junto aos jongueiros, onde a convivência e diálogo estabelecidos com eles em diferentes momentos foram primordiais para os resultados desta pesquisa que primou pela coleta de material em campo, vista não apenas como momento privilegiado de acúmulo de informações, mas principalmente como o exercício de combinar e reformular hipóteses a cada nova pista surgida.

Mais precisamente, foi realizado trabalho de campo nos seguintes Encontros de Jongueiros: VIII Encontro, realizado em novembro de 2003, em Guaratinguetá-SP; X Encontro, ocorrido em dezembro de 2005, em Santo Antônio de Pádua-RJ, XI Encontro, realizado em novembro de 2006, no Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ e XII Encontro realizado em abril de 2008, em Piquete-SP, contando cada evento com cerca de

³² Noção que como veremos, é entendida nesta tese sempre como “uma invenção de múltiplos autores [e atores] (...), uma construção política (...) uma negociação não-consensual (...) e assim por diante” (cf. Boon, 1990:ix).

três dias de duração. Além disso, estive em trabalho de campo nas festas juninas – em louvor a Santo Antônio, São João e São Pedro – realizadas pelos jongueiros de Guaratinguetá-SP nos anos de 2002, 2003 e 2004 (por conta da pesquisa desenvolvida no mestrado), retornando nas festas realizadas em 2005 e 2006. Entre jongueiros do Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ, estive na festa em comemoração ao “13 de maio”, nos anos de 2006 e 2007. Entre jongueiros de Campinas-SP, desenvolvi trabalho de campo durante o ‘arraiá julino’ que organizam nos anos de 2006 e 2008. Com jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ e Miracema-RJ, realizei trabalho de campo entre os meses de novembro e dezembro de 2009.

Conforme se perceberá ao longo desta tese, a seleção de tais localidades para a realização de atividades de campo foi orientada segundo questões surgidas a partir da problemática levantada nesta pesquisa.

Além do trabalho de campo com os jongueiros, foram realizadas visitas na Ong Associação Brasil Mestiço, localizada na cidade do Rio de Janeiro e que ocupa destacado papel no processo de divulgação da expressão do jongo.

Por fim, realizei pesquisa no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, especialmente para consulta de materiais constantes no dossiê “Jongo no Sudeste” que possibilitou a candidatura do jongo a patrimônio cultural brasileiro.

No que se refere às imagens apresentadas nesta tese, quando não são explicitados os créditos, são de minha autoria.

Em relação à organização do texto, encontram-se dispostas seis partes, somando-se onze capítulos.

A Parte I, intitulada *Dramaturgia da Recordação*, busca explorar num primeiro momento, isto é, no Capítulo 1, as representações contemporâneas acerca de expressões tidas como de ‘origem escrava’ no Brasil, tomando como filtro de análise, os festejos de jongo, realizados num ‘quilombo’ contemporâneo. O Capítulo 2, com o propósito de pensar a dinâmica da expressão do jongo no âmbito das sociabilidades escravas, se propõe recuar um pouco mais no *tempo*, focando os ‘batuques’ negros do século XIX como forma de contextualizar algumas referências que lhe fazem alusão.

A Parte II, intitulada *Um Cenário em Cores e Sons*, trata especificamente do lugar de destaque ocupado pelos segmentos negros e suas expressões sócio-culturais no Brasil e

como sua inevitável presença contribuiu para a própria idéia de nação, ainda que sob diferentes perspectivas e projetos. É assim que o Capítulo 3 trata, especificamente, dos relatos e impressões de alguns viajantes europeus que estiveram pelo Brasil, mais precisamente, na primeira metade do século XIX, construindo imagens de um ‘futuro povo’ marcado pela presença de africanos que, incondicionalmente ‘cantavam e dançavam’. O Capítulo 4, dando continuidade à questão, se detém na discussão sobre a presença negra no país como problema, isto é, como questão a ser enfrentada, em que se destaca como alternativa uma proposta marcadamente culturalista esboçada nas idéias de ‘brasilidade’ nas primeiras décadas do século XX, donde expressões culturais entendidas como de ‘herança africana’ no Brasil passam a ser concebidas como partes integrantes da ‘cultura nacional’.

A Parte III, intitulada *No ‘fundo’ do tempo e do espaço: o jongo no ‘espetáculo da brasilidade’*, dando prosseguimento às discussões da parte anterior, foca pelo menos dois contextos em que a expressão do jongo é ostentada como elemento indispensável da ‘brasilidade’ em meados do século XX: o jongo das cidades interioranas, descrito pelos folcloristas envolvidos no ‘movimento folclórico brasileiro’, e o jongo representado a partir dos morros cariocas, tido como o ‘pai’ do samba’, através da atuação de sambistas em sintonia com artistas ligados ao ‘mundo do samba’; é o que tratam os Capítulos 5 e 6, respectivamente.

A Parte IV, intitulada *Jongueiros em Cena*, analisa o processo contemporâneo de mobilização em torno da expressão do jongo. O Capítulo 7 trata, especificamente, da mobilização, no âmbito da política cultural, de jongueiros dos municípios de Pádua-RJ e Miracema-RJ que redundou na criação de uma significativa rede de relações envolvendo jongueiros de diversas localidades do sudeste brasileiro, percebida como a ‘rede da memória do jongo’. As implicações desta rede de relações é tema do Capítulo 8.

A Parte V, intitulada *Magia e Representação*, dá continuidade às discussões expostas na parte anterior que, dentre outras questões, demonstra que no processo de política cultural, determinados grupos jongueiros têm a preocupação de rever a prática da magia no jongo. Assim, o Capítulo 9 reúne esforços no sentido de argumentar que a magia corresponde a um operador lógico na prática do jongo. Diante da impossibilidade de ser abolida no nível prático pelos jongueiros, ela é trabalhada *discursivamente* por eles, que elegem os momentos em que o princípio mágico no jongo pode ser revelado e os momentos

em que deve ser ocultado estrategicamente. É disto que trata de maneira mais detida o Capítulo 10.

Tais considerações nos levam à Parte VI que encerra esta tese, intitulada *‘Imaterialidades’ sob a forma de patrimônio*. Através da reflexão empreendida no Capítulo 11, busca-se discutir sobre a lógica dos processos de reconhecimento de patrimônios imateriais, onde o registro do jongo é tomado como tema na análise.

Feito isso, são tecidas as considerações finais.

Vamos, pois, iniciar a trilha.

PARTE I

Dramaturgia da Recordação: contextos, atores e percepções

A expressão *dramaturgia da recordação* que serve de título a esta primeira parte, é emprestada de Paul Gilroy constante do prefácio à edição brasileira de seu livro *The Black Atlantic*, onde o autor faz referência aos modos com que os ‘filhos da diáspora negra’ – isto é, os descendentes de negros escravos retirados forçadamente do continente africano para as Américas – constroem, de acordo com o contexto vivido no ‘Novo Mundo’, possibilidades e interpretações de suas próprias vivências.

No caso específico desta tese, o termo tal como apropriado, se refere a uma *dramaturgia* composta por diferentes atores sociais que têm como proposta, *recordar*; uma *dramaturgia da recordação* que tem como tema principal, a experiência escrava no Brasil marcada pela presença de negros africanos, e seus descendentes. Que tipos possíveis de representações são (re) produzidas a partir disso é o que esboça o primeiro capítulo, “Na Hora da Festa”, em que parto de uma experiência de campo: uma festa de jongo realizada no Quilombo São José da Serra-RJ, em 2006, cuja narrativa contada a partir deste evento abre caminho para que outras questões pertinentes a esta pesquisa sejam tratadas.

Tal incursão ao Quilombo São José da Serra-RJ, no entanto, nos provoca a alongar a viagem, não em termos necessariamente espaciais, mas temporais, buscando entender um pouco mais a respeito da prática do jongo no âmbito das sociabilidades escravas no século XIX, à luz de alguns trabalhos historiográficos. Esta é a discussão empreendida no Capítulo 2 que encerra esta primeira parte da tese, analisando os ‘batuques’ de negros e sua dinâmica nas relações sociais da época, tendo como fio condutor algumas fontes que fazem referências à expressão do jongo no referido período.

Capítulo 1

Na ‘Hora da Festa’, *ou uma incursão ao quilombo*

“... em etnografias, o eu como autor encena os diversos discursos e cenas de um mundo acreditável”.

(James Clifford, 2002:122).

11º ENCONTRO DE JONGUEIROS.

11 de NOVEMBRO de 2006.

QUILOMBO SÃO JOSÉ - VALENÇA - RIO DE JANEIRO.

O encontro de 2006 vai reunir 700 jongueiros num antigo quilombo de 150 anos no interior do Estado do Rio de Janeiro apresentando a rica diversidade do JONGO, ritmo reconhecido pelo governo federal como patrimônio do Brasil, considerado um dos pais do samba.

Horário: das 18 horas do sábado (11/11) até a manhã de domingo (12/11).

RODA com 14 GRUPOS de JONGO das COMUNIDADES:

ANGRA dos REIS, BARRA do PÍRAÍ, CAMPINAS, CAMPOS, CARANGOLA, GUARATINGUETÁ, MIRACEMA, PINHEIRAL PIQUETE, PORCIÚNCULA, QUILOMBO SÃO JOSÉ, QUISSAMÃ, SANTO ANTÔNIO de PÁDUA e SERRINHA.

ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO.

Este era o convite que circulava, em forma de e-mail, elaborado pela *Associação Brasil Mestiço* para o 11º. Encontro de Jongueiros, ocorrido no Quilombo São José da Serra, interior do Estado do Rio de Janeiro. Neste capítulo parto da experiência etnográfica vivida naquele evento por entender que a partir dela uma série de questões pertinentes à temática tratada nesta tese pode ser levantada e problematizada. No entanto, o exercício etnográfico aqui apresentado não se resume ao próprio quilombo, enquanto espaço fechado e dotado de fronteiras sócio-espaciais bem delimitadas. Para desenvolver este texto etnográfico busquei considerar os deslocamentos e conseqüentes representações envolvendo tal espaço.

Como bem observa James Clifford (1999; 2000), por vezes, a idéia fixa de “campo”, como lugar rigidamente localizado, tende a apagar várias áreas de fronteira, realidades históricas que escapam para fora do “quadro etnográfico”, como se o discurso do trabalho etnográfico, o “estar lá”, sugerisse uma forte separação da própria idéia de deslocamento, isto é, o “chegar lá”. Assim, a depender do problema que nos colocamos, pensar o trabalho de campo em termos de viagem, pode ser uma maneira interessante não apenas de questionar o viés naturalizador e orgânico do termo *cultura* – visto como um corpo enraizado que cresce, vive, morre –, como também adquirir maior nitidez em relação às *historicidades* construídas e discutidas (Clifford, 2000:56-59).

Tais ponderações são bastante pertinentes para o exercício etnográfico aqui empreendido. Veremos como o Quilombo São José da Serra é colocado, ao mesmo tempo em que se coloca, como espaço cultural que é local de viagem para determinados atores sociais, atravessado por concepções de espaço e temporalidade através das quais a expressão do jongo é negociada por seus praticantes nas relações que estabelecem com diversos outros segmentos.

Anexada ao convite daquele Encontro de Jongo, se encontrava uma mensagem contendo informações sobre como se chegar ao quilombo de carro e também que a *Associação* havia alugado dois ônibus e estava com passagens à venda para levar os interessados ao lugar. Fui dos que optou por ir num dos ônibus disponíveis, cujo lugar de

partida era os Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro-RJ – local próximo de onde a *Associação Brasil Mestiço* mantém sua sede³³.ⁱ³⁴³⁵

Um público bastante heterogêneo ocupava os lugares do ônibus em que se destacavam turistas estrangeiros (japoneses e alemães) – cujo roteiro da agência de turismo pela qual viajavam, havia incluído o passeio ao *quilombo* como uma das atrações turísticas –, um número expressivo de músicos, uma pesquisadora de “danças de influência africana”, estudantes universitários de diversas formações – com destaque às ciências humanas –, profissionais do funcionalismo público, do setor bancário, e professores do ensino fundamental e médio, que comentavam a respeito da Lei 10.639³⁶.

Durante o trajeto, os passageiros cantavam músicas diversas, cuja temática fazia referência sempre ao ‘negro’. Inseridos num passeio que os levaria a um *quilombo*, os passageiros do ônibus no qual me encontrava pareciam nutrir antes de tudo a expectativa de se chegar num lugar entendido de fato, como refúgio de negros, tal como sugeria a estrofe cantada repetidas vezes na ocasião:

*“Ninguém ouviu, um soluçar de dor no canto do Brasil,
Um lamento triste sempre ecoou,
Desde que o índio guerreiro foi pro cativo e de lá cantou,
Negro entoou um canto de revolta pelo ares,
No quilombo de Palmares, onde se refugiou (...)”*³⁷.

Lugar de refúgio marcado por certo “mistério”, latente nos corações daqueles sensibilizados com o ‘povo negro’, adjetivado como portador de “rara beleza” e que tem o “dom de encantar”, conforme enunciava a estrofe de uma outra música:

*“Filhos de Gandhi, badauê
Ylê ayiê, malê debalê, otum obá*

³³ A *Associação Brasil Mestiço* é uma Ong voltada à *preservação* e divulgação de expressões sócio-culturais qualificadas como ‘populares’, sendo sua área de atuação o Estado do Rio de Janeiro.

³⁶ Lei que torna obrigatória a inclusão de “História e Cultura da África e Afro-brasileira” nos currículos escolares das escolas de nível fundamental e médio no Brasil.

³⁷ Trecho da composição *O Canto das Três Raças*, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, tornada conhecida na voz de Clara Nunes e também de Alcione.

*Tem um mistério que bate no coração
Força de uma canção que tem o dom de encantar
Seu brilho parece um sol derramado
Um céu prateado, um mar de estrelas
Revela a leveza de um povo sofrido
De rara beleza que vive cantando
Profunda grandeza
A sua riqueza, vem lá do passado
De lá do congado, eu tenho certeza*

*Filhas de Gandhi, é povo grande
Ojuladê, katendê, babá obá
Netos de Gandhi, Povo de Zambi
Traz pra você um novo som, Ijexá”³⁸.*

E se o Quilombo São José da Serra, lugar de destino daquele trajeto, se desenhava no imaginário daqueles passageiros do ônibus como um “refúgio” dotado de “mistério” e “rara beleza”, isto parecia se dever à sua “riqueza [que] vem lá do passado”.

No cenário que se desenhava, aparecia como personagem importante Zumbi dos Palmares – reconhecido personagem, considerado símbolo da ‘resistência negra’ no Brasil –, cuja referência se destacava num samba enredo, intitulado *Kizomba*, exaustivamente cantado naquele trajeto de viagem.

*“Valeu Zumbi
O grito forte dos Palmares, que correu terras céus e mares influenciando a Abolição
Zumbi valeu, hoje a Vila é Kizomba é batuque, canto e dança, Jongo e Maracatu
Vem menininha pra dançar o Caxambu³⁹ ...
Ô ô Nêga Mina , Anastácia⁴⁰ não se deixou escravizar
Ô ô Clementina⁴¹, o pagode é o partido popular
Sarcedote ergue a taça convocando toda a massa
Nesse evento que congraça gente de todas as raças numa mesma emoção*

³⁸ *Ijexá*, composição de Edil Pacheco, tornada conhecida também na voz de Clara Nunes.

³⁹ Caxambu é entendido como um termo equivalente a jongo, especialmente no RJ.

⁴⁰ Escrava Anastácia, reconhecida por resistir à dominação de senhores brancos.

⁴¹ Clementina de Jesus, sambista vinda dos morros cariocas, reconhecida por suas composições de sambas e jongs divulgados nos anos de 1960.

*Esta Kizomba é nossa constituição, esta Kizomba é nossa constituição
Que magia! Reza, ageum⁴² e Orixá
Tem a força da Cultura, tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura faz valer seus ideais e a beleza pura dos seus rituais
Vem a Lua de Luanda para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede de que o Apartheid se destrua
Valeu Zumbi⁴³”.*

Este samba que se inicia com um agradecimento em sinal de reconhecimento à atuação de Zumbi dos Palmares parecia ajustável às expectativas daquela viagem em que se falava de “batuque, canto e dança, Jongo e (...) Caxambu”, num “evento que congrege gente de todas as raças numa mesma emoção” em que se evoca a “força da cultura (...) arte (...) bravura e a beleza pura [de] (...) rituais”.

A cantoria era sempre orientada por alguns passageiros que levavam consigo alguns instrumentos de percussão e cuja aparência denotava bem o envolvimento e comprometimento com a ‘questão negra’, em que se podia olhar para Bob Marley estampado na camiseta de um, contas coloridas (lembrando aquelas classicamente usadas por filhas-de-santo do candomblé) no pescoço de outros e, ainda, tranças jamaicanas em vários deles, servindo como penteado. Em suma, um grupo reduzido de homens e mulheres engajados na ‘questão negra’ e que inspirava os demais a ‘entrarem no clima’, e com sucesso.

Após cerca de 3 horas de viagem, o ônibus que partira dos Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, chegava ao Distrito de Santa Izabel, no município de Valença-RJ. De lá partiríamos em *Kombis* para o Quilombo São José da Serra⁴⁴, já que devido à chuva forte

⁴²Ageum são as comidas em oferenda aos Orixás, servidas como jantar em rituais públicos festivos nos terreiros de candomblé.

⁴³ De autoria de *Rodolpho, Jonas e Luís Carlos da Vila*, este samba, compunha o enredo de 1988 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Vila Isabel do carnaval carioca que, de acordo com a Liga das Escolas de Samba do Grupo Especial naquele ano, devido ao centenário da abolição da escravatura no Brasil, todas as agremiações deveriam apresentar como enredo a ‘história do negro no Brasil’. O enredo *Kizomba* rendeu o título de campeã à Escola naquele ano, cujo samba se popularizou notadamente.

⁴⁴ Com a organização da Ong *Associação Brasil Mestiço*, uma das instâncias organizadoras do evento em apoio aos jongueiros.

que assolara a região havia dias, a estrada de terra que dava acesso ao *quilombo*⁴⁵ estava imprópria para o tráfego de veículos grandes como ônibus e caminhões.

Ao descermos do ônibus naquele distrito, rumamos para uma sede escolar que na ocasião servia de alojamento improvisado aos jongueiros e demais visitantes que esperavam para subir ao *quilombo*. O lugar servia como uma espécie de entreposto em que ônibus de diversas localidades paravam para que seus passageiros seguissem em *kombis* ao destino do Quilombo São José da Serra.

Na entrada da sede da tal escola se encontrava afixado num mural, um cartaz em papel cartolina em letras manuais com os dizeres:

“Sejam bem vindos. O Jongo é um patrimônio cultural do país. Presente na região sudeste, predominantemente no Estado do Rio de Janeiro. Considerado um dos pais do samba, foi uma das maiores contribuições dos negros para a cultura do Brasil e influenciou a formação da música popular brasileira”.

Tal texto exposto no cartaz não estava assinado por ninguém. Não se sabia, ao visualizá-lo, quem o havia confeccionado: se haviam sido pessoas da *Associação Brasil Mestiço*, se jongueiros, ou outros. De todo modo, o texto sinalizava aquilo que deveria ser falado e discursado no evento; o jongo como patrimônio, uma *reminiscência* escrava, algo edificante para a nacionalidade brasileira.

No local, muitos jongueiros, enquanto aguardavam o momento de subir ao *quilombo*, faziam suas cantorias. Cantavam repetidas vezes:

*“Oi tambú, oi tambú”⁴⁶
Eu vou me embora pra bem longe,
Eu vou me embora pra bem longe
E levo comigo ah esse som
Que bate forte em meu coração
Dindindin dindindindin, oi tambú”.*

⁴⁵ A partir deste momento me referirei ao Quilombo São José da Serra apenas com a palavra *quilombo* – em itálico – que é como as pessoas do lugar se referem, exceto em momentos do texto em que julgar mais apropriado referir a ele com nome completo.

⁴⁶ Principal instrumento de percussão na prática do jongo que consiste em tronco escavado de madeira coberto numa de suas superfícies com couro animal.

A viagem para “bem longe” parecia se referir ao trajeto que fariam da tal sede no sub-distrito de Santa Izabel ao *quilombo*, cerca de 13km. No entanto, a viagem para “bem longe” parecia se justificar menos pela distância percorrida em quilômetros, e mais pelo que o tal lugar podia representar: confinado num tempo passado. Ou, como dizia o convite circulado pela *Associação Brasil Mestiço*, se tratava de um “antigo quilombo de 150 anos”.

Chuva, frio, ansiedade, expectativa e empolgação marcavam aqueles momentos.

Apesar do clima de espera, era a sensação de euforia que tomava conta das pessoas por ali. Num corredor do prédio da tal sede escolar onde todos esperávamos, muita gente e muita música. Ali, algumas pessoas portando câmeras fotográficas e filmadoras registravam a performance daqueles jongueiros para fins diversos: jornalistas com o objetivo de divulgar tais imagens em manchetes de jornais e revistas, turistas ávidos por registrar cada momento da viagem, parentes e amigos dos jongueiros com o objetivo de fotografá-los e eu próprio, com a finalidade de registrar aqueles momentos para, através da lida com o material, desenvolver problematizações posteriores⁴⁷.

⁴⁷ Este procedimento é inspirado na máxima de que o texto etnográfico é, de fato, uma construção que conta com etapas sucessivas para ser realizado em que pese o trabalho cognitivo do etnógrafo. Ou, como diria Roberto Cardoso de Oliveira: “... é o escrever ‘estando aqui’, isto é, fora da situação de campo, que cumpre sua mais alta função cognitiva. Por quê? Devido ao fato de iniciarmos propriamente no gabinete o processo de textualização dos fenômenos sócio-culturais observados ‘estando lá’” (Oliveira, 2000:25). É fato que o trabalho de campo é marcado por uma “domesticação teórica do olhar do etnógrafo”, isto é, “... o objeto sobre o qual dirigimos o nosso olhar (...) não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade” (Oliveira, 2000:19), e nesse sentido, o que anotamos e notamos em campo está condicionado à nossa formação, assim como é fato também que muitos dos materiais coletados em campo ganham novos significados e lugares no texto etnográfico a partir das reflexões que realizamos no momento pós-campo, como sugere aquele antropólogo.



Foto 1: Diversos atores sociais, tais como jongueiros, animadores culturais, estudantes universitários e turistas festejando ao som de cantorias, a espera para chegarem ao Quilombo São José da Serra, distante a 13 km dali.

Enquanto se dava tal clima dentro do prédio, era possível observar do lado de fora outras pessoas, jongueiros e visitantes de diversas localidades que, preferindo evitar a aglomeração de pessoas no interior da sede, se protegiam da chuva com guarda-chuvas, capas de chuva ou peças de papelão sobre a cabeça; crianças, idosos, mulheres e homens a espera de uma condução para o *quilombo*. Alguns reclamavam por falta de informações com relação ao transporte que os levaria, outros reclamavam do frio e do tempo prolongado de espera.

A noite chegava, e com ela, a chuva continuava se fazendo presente em seu ritmo constante.

Por volta das 20h30, chegava a notícia de que não seria mais possível trafegar com veículos, mesmo de pequeno porte, ao *quilombo*, posto que a tal estrada de acesso se encontrava totalmente inundada – havia informações sobre dois automóveis que teriam tentado fazer o percurso e haviam enguiçado, ficando presos no meio do caminho.

Desespero! As pessoas que até então estavam reclamando ansiosas, mas com certa reserva, a demora para serem transportadas ao *quilombo*, diante da notícia, pareciam não querer acreditar no que ouviam.

Uma mulher, cuja entonação de voz delatava profunda insatisfação com a situação, dizia: “_ *Eu não acredito! Vim até aqui e não vou conhecer o quilombo! Brincadeira isso! É a primeira vez que venho pra conhecer um quilombo, e agora não vai dar pra subir até lá?...*”. Uma outra, com o mesmo espírito de desolação, lastimava: “_ *Todo ano eu venho em alguma festa no quilombo e a gente se diverte tanto! Que pena que dessa vez não vai dar*”.

Tais frases, motivadas, sobretudo, pelas imagens que são produzidas acerca do que seria um quilombo – um lugar parado no tempo e que conserva singularidades dignas de serem apreciadas e desvendadas; um reduto de negros e negras quase incomunicáveis que, no limite, estariam a conservar práticas que remontam ao período escravocrata brasileiro e, quiçá, a um pedaço da ‘África perdida no Brasil’ – expressava o notório desolamento das pessoas envolvidas naquela situação, cujas falas de lamento não cessavam, sendo pronunciadas em alto e bom som num misto de nervosismo e frustração.

A viagem com destino ao Quilombo São José da Serra, colocada nesses termos, pode ser entendida, segundo a definição elaborada por alguns estudiosos do turismo, como uma atividade de “turismo étnico”.

Referindo-se sobre esta especificidade da atividade de turismo, Álvaro Banducci Jr. (2001), observa que aquilo que está em jogo é uma busca do turista pela autenticidade a ser encontrada em contextos culturais específicos. O turista seria, assim, “uma espécie de peregrino contemporâneo, procurando autenticidade em outras ‘épocas’ e em outros ‘lugares’, distanciados de sua vida cotidiana” (Banducci Jr, 2001:22). Nos dizeres de Silvana Miceli de Araújo (2001), outra estudiosa do assunto,

“Trata-se de uma espécie de crença de que ‘em algum lugar, não apenas aqui, não exatamente agora, talvez ali adiante em algum lugar, em algum país, através de um outro estilo de vida, em outra classe social, exista a sociedade genuína”.

(Araújo, 2001:60).

Evidentemente que por detrás desta concepção de busca às “origens”, definidora daquilo que se convencionou chamar “turismo étnico”, se evidenciava entre os integrantes daquela viagem ao *quilombo* motivos outros. Jongueiros de diferentes localidades que, pelo mesmo motivo exposto acima, não puderam subir ao quilombo, lamentavam o fato de não poderem estar festejando o jongo com seus companheiros: “_ *Nós somos do jongo de*

Angra [dos Reis] e já tem uma parte [de gente] nossa lá no quilombo e agora na nossa vez a gente não conseguiu subir, é pra chatear mesmo!”.

Vivenciando aquela situação percebia o óbvio: que o desejo de todos ali era o de estar no *quilombo*, independente dos diferentes objetivos acalentados por cada um. E como não podia deixar de ser, eu, assim como um colega da mesma universidade, também pesquisador do jongo que me acompanhava, começamos a bradar nosso descontentamento sob a justificativa de que nosso trabalho de campo se encontrava comprometido diante de tal situação.

Uma mulher que se encontrava próxima a nós, constatando que estávamos para pesquisar o jongo, comentava:

“_Pra vocês então é mais importante ainda subir lá no quilombo pra ver (os jongueiros) dançando. Pro seu trabalho isso deve ser importante, né? Eles ali mostrando a dança na raiz de onde surgiu mesmo!”.

As falas evocam, de fato, o investimento simbólico devotado ao lugar. Isto é, o *quilombo* enquanto lugar situado longe (no tempo e no espaço), parecia ser o cenário ideal para a realização daquele 11º. Encontro de Jongueiros. Era o cenário perfeito para confirmar o jongo como uma *reminiscência* escrava, sendo cantado e dançado no *quilombo*, especialmente ao público presente, ansioso em ver uma ‘dança folclórica’ do ‘tempo dos escravos’. De fato, o cenário parecia não poder ser outro.

Na ocasião, diante do inevitável, uma saída encontrada para amenizar a frustração dos que não conseguiram subir ao *quilombo*, foi propor que se fizesse um encontro paralelo de jongueiros na própria sede da escola em que estavam, no centro de Santa Izabel, posto que havia por ali alguns jongueiros que também não conseguiram subir ao local do Encontro. Apesar da aceitação, viam-se muitas pessoas protestando, pois queriam ver o encontro de jongueiros *no quilombo*.

Em meio àquele clima, ouviam-se comentários vindos de algumas pessoas de que “um menino que sabia o caminho para o *quilombo* estava se propondo a ir a pé”. Alguns no afã da empolgação e como forma de superar aquela desoladora situação esboçavam reações de apoio à iniciativa. Outros, porém, lamentavam querer, mas não poder assumir tal empreitada por motivos diversos, ao passo que outros, ainda, condenavam tal iniciativa dizendo ser impossível se chegar a pé até o *quilombo*. Muitos contavam detalhes da situação da estrada que dá acesso ao lugar, surgidos não se sabia de onde. A palavra de

ordem era, ‘estão dizendo’: “_Estão dizendo que a lama está chegando na altura das coxas das pessoas, é impossível caminhar a pé pela estrada!”. Outros faziam cálculos – nada precisos – argumentando sobre a inviabilidade de se seguir a pé: “_Quem for a pé vai chegar no quilombo quando estiver amanhecendo”.

Tais frases, interessantes para análise, revelam concepções muito particulares dessas pessoas em relação ao *quilombo*; um lugar praticamente ‘impossível’ de se chegar a pé, uma distância que, mesmo não calculada exatamente, sugeria muitas e muitas horas de caminhada com duração de quase uma noite, cujo caminho também não seria fácil trilhar em que a altura da lama media as coxas de uma pessoa.

Em meio à confusão, eis que aparece um rapaz perguntando em voz alta:

“_Quem está a fim de ir pro quilombo andando? Eu conheço o caminho, é longe, mas dá pra chegar num horário legal pra aproveitar a festa! A distância do quilombo é de 13 quilômetros de caminhada”.

Fiquei hesitante diante da proposta. Queria chegar ao *quilombo*, saber dos grupos jongueiros que lá estavam, e de como o evento estava se realizando. Ou seja, assim como todos ali presentes, eu também tinha meus motivos específicos para querer estar no *quilombo*. Por outro lado, pensava na distância a ser percorrida, na mochila que carregava, não tão pesada, mas com peso suficiente para atrapalhar um longo percurso, bem como nas previsíveis dificuldades que a caminhada exigia como a escuridão, a chuva e outros possíveis imprevistos inerentes a qualquer longa caminhada num lugar – até então para mim – desconhecido. Após refletir por alguns instantes decidi percorrer o caminho a pé embalado pela iniciativa de alguns ali presentes.

Rodrigo Nunes era o rapaz que se propunha a acompanhar quem tinha a intenção de chegar a pé ao *quilombo*. Estudante do curso de história, membro da *Associação Brasil Mestiço* e envolvido com o jongo no Morro da Serrinha desde a infância, era um frequente visitante do Quilombo São José da Serra. Vitor Queiroz, meu colega na viagem, também pesquisador da prática do jongo, estudante de história, se decidiu por trilhar o caminho conosco. E completando o grupo, Rodrigo Magalhães, estudante de medicina, e que não tinha qualquer envolvimento de ordem acadêmica com o jongo, aceitou nos acompanhar. Formávamos a partir dali um grupo de recém-conhecidos que se propunham um mesmo objetivo: chegar ao *quilombo*.

Estávamos todos animados apesar da chuva e do previsível cansaço que nos assolaria horas depois. Logo perdemos de vista as pessoas, os ônibus estacionados e o centro iluminado do Distrito de Santa Izabel, estávamos adentrando a estrada escura.

Inicialmente, não se podia enxergar praticamente nada e nossa esporádica iluminação era a fraca luz emanada de um aparelho celular. Porém, após alguns minutos de caminhada já era possível enxergar algumas árvores e o chão totalmente barrento. Não se viam carros passarem pelo caminho. Apesar do cansaço, todos nós quatro conversávamos muito, sobre coisas variadas. Rodrigo Nunes, o membro da *Associação Brasil Mestiço*, nos contava do trabalho desenvolvido pela Ong de descoberta de novas ‘comunidades’ jongueiras e, aproveitando o ensejo, Vitor e eu fazíamos nossas perguntas interessadas. Rodrigo Magalhães que não mantinha preocupações acadêmicas envolvendo o jongo como assunto, perguntava sobre nossas pesquisas. Entre risadas, expectativas e o cansaço de cerca de duas horas e meia de caminhada ininterrupta, percebemos que estávamos próximos de concluir nosso destino. Rodrigo Nunes, conhecedor do lugar, nos apontava uma placa com os dizeres: “Bem vindos ao Quilombo São José da Serra”. Dali até a entrada do quilombo duraria ainda cerca de trinta minutos de caminhada, segundo cálculos de Rodrigo.

As conversas sobre assuntos variados prosseguiram até que começamos a ouvir a batida ritmada dos tambores, sinal de que estávamos bem próximos ao local do Encontro de Jongueiros. Rodrigo Nunes chamava nossa atenção para o sinal de fumaça – da fogueira costumeiramente montada nas festas realizadas no *quilombo* – que se destacava ao longe junto ao efeito de lâmpadas que serviam de iluminação. Eis que chegávamos ao Quilombo São José da Serra.

O lugar em si, afastado geograficamente da cidade, acompanhado de toda a representação que se faz em torno dele – como as histórias contadas pelos moradores, reconhecidamente descendentes de escravos, e a realização de uma festa que ostenta uma prática ‘do tempo dos escravos’ – o jongo –, se coloca como *paisagem* definidora de um passado que se faz presente.

As historiadoras Ana Lugão Rios e Hebe Mattos (2005), ao desenvolverem competente estudo sobre o Quilombo São José da Serra, nos informam que o terreno é fazenda particular que conta com cerca de 77 pessoas (cf. censo realizado em 1998), entre

crianças e adultos, em 16 casas, em sua maioria feitas de estuque, isto é, pau-a-pique e barro, com cobertura de sapé e chão de terra batida.

Ainda de acordo com as autoras, a história, tal como narrada pelos moradores do lugar, é a de que seus antepassados escravos permaneceram naquelas terras desde o fim da escravidão. D. Zeferina, neta de Zeferina e Dionísio e de Militana e Pedro, todos escravos, conta que ouviu de sua avó Zeferina, que quando da Abolição o fazendeiro reuniu todos os escravos no pátio e disse que a partir daquele momento eram livres e podiam ir para onde quisessem. Depois disso, segundo se conta na comunidade, o fazendeiro pôs-se a chorar. No momento da declaração, os escravos, segundo Zeferina avó, ficaram bastante consternados, achando que teriam que deixar a fazenda, ou que ninguém lhes daria comida. Passado algum tempo, parte deles resolveu ir-se e outra parte permaneceu, dando origem ao que é hoje o povoado, nas terras da fazenda, a 13 Km da sede do distrito de Santa Izabel. Desde a época do lacrimoso fazendeiro, a propriedade mudou de dono várias vezes, mas descendentes dos seus últimos escravos ali permanecem até hoje (Mattos & Rios, 2005).

“Em 1998, nas casas da comunidade não havia luz elétrica e, mesmo na casa do proprietário, a luz chegava através de gerador. A água da comunidade vem das nascentes próximas e os banheiros são construídos no lado de fora das casas (...) a porteira da fazenda [... se localizava] a 2,5Km da estrada mais próxima por onde passa algum transporte público”.

(*ibidem*: 261).

Tendo chegado ao nosso destino por volta das 23h30 naquela noite de sábado chuvosa, observávamos pouco antes de atingir a tal porteira de acesso ao *quilombo*, vários automóveis que, provavelmente haviam chegado ali horas antes, mas que não conseguiram avançar devido às poças d'água que se avolumavam naquele trecho. Os carros foram abandonados por seus donos que, certamente, seguiram a pé o trecho restante. Tal fato provocou uma leitura particular entre os jongueiros, esboçada nos seguintes dizeres versejados repetidamente no decorrer daquela noite:

*“A carruagem quebrou na viagem,
A sinhá é animada e ela vai a pé,
Pé, pé, pé, pé, pé, pé, pé,
A sinhá é animada e ela vai a pé”.*

Improvisada pelos jongueiros sob a forma de metáforas, na cantoria a “sinhá animada” correspondia aos muitos admiradores do jongo que para ver as apresentações no *quilombo* caminharam animadamente o trecho compreendido entre o lugar em que seus carros (a carruagem) ficaram atolados e a entrada ao *quilombo*.

As cantorias são por assim dizer a própria lógica da prática do jongo. Denominadas ‘pontos’ pelos jongueiros, elas possuem funções diversas no ritual que vão desde a intenção de alegrar os presentes como provocar desentendimentos.

Como bem observou, argutamente, a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, em seu estudo sobre o jongo, 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; 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 ponto para isso”.

(Ribeiro, 1984:23).

De fato, e não com exagero, é possível afirmar que os pontos cantados de jongo são a força motriz do próprio ritual, na medida em que tudo que se vivencia nele parte (ou passa) pela cantoria de pontos.

Os pontos de jongo têm sua lógica, na maior parte das vezes, no improvisado; são improvisados conforme o desenrolar da situação e nesse sentido, as palavras desempenham papel primordial. Nos pontos, cada palavra proferida é única sendo sua transmissão oral, uma linguagem indissolúvelmente ligada aos gestos e expressões corporais. Proferir uma palavra nos pontos de jongo é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados e pronunciá-la conforme o desenrolar do ritual. Desta forma, a palavra se faz expressão oral que renasce constantemente, pois é proferida para ser ouvida. Ela emana de uma pessoa para atingir muitas outras, ao mesmo tempo em que expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o indivíduo que emana tais palavras em seu contexto vivido.

Assim, um fato qualquer da vida cotidiana pode se transformar num ponto de jongo⁴⁸ e, devido ao fato dessa prática ter seus referenciais na experiência escrava, os fatos vividos no cotidiano, em grande parte das vezes, se transformam em pontos cantados através de metáforas cujas palavras remetem ao regime escravo.

É assim que palavras como “carro-de-boi”, “terreiro”, “pilão”, “cativeiro”, “engenho”, “sinhá”, “carruagem” são constantes na composição de pontos, assumindo sentido metafórico, como no ponto que se referia à ‘sinhá’ e sua ‘carruagem’ quebrada, cantado naquele 11º. Encontro de Jongueiros em que recepcionava os admiradores de jongo que chegavam à pé no *quilombo* devido à situação de seus carros enguiçados durante o percurso.

Sendo a oralidade aspecto fundamental na performance ritual do jongo, as palavras lançadas nos pontos cantados – seja no desafio de jongueiros entre si, seja para divertir “a povaria” – são marcadamente dramatizadas; elas são proferidas, como argumentam os jongueiros, no “estilo antigo”. Isto é, são proferidas, tais como, supostamente, eram pelos escravos de outrora. Assim, por exemplo, um ponto como:

*“Sai João, abre a porta negro, com ordem do delegado,
Não abro minha porta, nem com ordem do inspetor,
Não abro porque não quero, mãe Maria já deitou,
Ê bambu, ê bambu, vou buscar espingarda
Vou matar surucucu”.*

cantado no “*estilo antigo*”, assume a seguinte configuração:

*“Sai João, abre a porta nêgo, cum orde do delegado,
Num abro minha zimpota, nem cum orde do zimpetô,
Num abro porque num quero, mãe Maria já deitô,
Ê bambu, ê bambu, vo buscá ziripingada
Vo matá surucucu”.*

Este recurso de se falar no “estilo antigo” se mostra primordial na performance dos jongueiros. Trata-se, no entender deles próprios, da evidência de que o jongo é, indiscutivelmente, uma prática vinda do “tempo da escravidão”.

⁴⁸ Para uma discussão mais aprofundada sobre a importância dos pontos cantados no ritual de jongo ver Ribeiro (1984) e também Penteadó Jr (2004). Deste último, ver especialmente, o item “Os pontos de Jongo e a Vida no Tamandaré”.

No âmbito das ontologias locais, falar no “estilo antigo” quando se pronuncia um ponto de jongo, evoca uma série de justificativas encontradas como legítimas pelos jongueiros: pode significar fidelidade ao modo como o pai, o avô, ou o bisavô cantava aquele mesmo ponto; a maneira fiel de cantar o ponto, tal como um “espírito jongueiro” o soprara aos ouvidos, e assim por diante.

No entanto, o ato de se falar no “estilo antigo” parecia assumir naquele 11º. Encontro de Jongueiros, realizado no Quilombo São José da Serra, para além das justificativas particulares e locais encontradas pelos diversos jongueiros presentes, um significado maior: reviver, através da dramaturgia, o “tempo da escravidão”.

Formava-se, então, uma interessante montagem com atores sociais ocupando papéis bem definidos em que, de um lado, os jongueiros assumiam a posição de protagonistas – com um texto convincente e figurino à altura – e, de outro, um público significativamente diversificado que assumia a posição de platéia, num cenário que por si só caracterizava o evento, um *quilombo*, guarnecido com uma enorme tenda de lona onde, no seu interior, se organizava um picadeiro para a apresentação dos jongueiros com arquibancadas em volta e forte iluminação. A idéia parecia ser de fato, a de reconstruir um suposto passado, pretensamente autêntico, cujos olhares ávidos dos visitantes, auxiliados por câmeras filmadoras e fotográficas, revelavam com veemência.



Foto 2: Jongueiras e jongueiros com roupas estilizadas se apresentando no picadeiro montado no *quilombo* pela Ong *Brasil Mestiço*. À direita da foto é possível perceber um poste com potentes refletores de luz para iluminar a apresentação.



Foto 3: Apresentação de jongueiras e jongueiros tirada de um ângulo mais próximo onde, ao fundo, se vê um *banner* com o logotipo da Petrobrás, empresa patrocinadora do evento.



Foto 4: Muitos dos presentes no evento, não se contentavam em ver a apresentação dos jongueiros das arquibancadas e optavam por ficar mais próximos da roda de apresentação, em pé. Este era o caso, também de todos aqueles comprometidos em registrar o evento com aparelhos de áudio e imagem. Como mostra a foto a seguir.



Foto 5: A imagem mostra em detalhes o trabalho de registro, através de filmagens, de pessoas que estavam no evento. A mulher que aparece em destaque filmando a dança, estava, provavelmente, a serviço de alguma instituição encarregada de registrar expressões sócio-culturais. Não tive a oportunidade de conversar com a tal *câmera woman* devido ao seu detido e ininterrupto trabalho de filmagens. Mas, não raro vê-se nos encontros anuais

de jongueiros, equipes inteiras com equipamentos sofisticados de filmagens de diversas Ongs e até mesmo funcionários do IPHAN, através do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, com a missão de registrar tais momentos.



Foto 6: Para tais registradores, cada detalhe da apresentação dos jongueiros se mostra de fundamental importância. Muitos, inclusive, para conseguir registrar determinada imagem de um ângulo privilegiado se aproxima ao máximo possível dos apresentadores da dança, como se pode constatar nesta foto.



Foto 7: Detalhe da pesada aparelhagem de som que compunha o cenário daquele Encontro de jongueiros.

Apesar do frio e do número reduzido de pessoas, cerca de 500 para um evento em que se estimavam quase 3000 pessoas, o Encontro teve sua notoriedade, fosse pelos registros áudios-visuais que ali se processavam, fosse pelas relações que dali emergiam. Falas, cantos, discursos e ações revelavam a dinâmica e os propósitos do evento.

Agrupamentos de jongueiros das diversas localidades seguiam em suas apresentações, cada qual cantando os pontos que julgavam necessários para transmitir suas mensagens.

A temática parecia ser sempre a mesma, a experiência da escravidão.

Era assim que os jongueiros de Campos-RJ, cantavam:

*“No dia 13 de maio,
Tava batendo tambor.
Levanta nêgo
Que o cativoiro se acabou”.*

Como todo texto, falado ou escrito, os pontos de jongo têm significados específicos a depender de seu autor, bem como podem oferecer inúmeras interpretações a depender de quem o interpreta. De minha parte, não fui saber do jongueiro que entoava tal ponto qual o significado que este estava lhe atribuindo, mas arrisco dar a ele uma interpretação possível. Classifiquei tal ponto no rol daqueles que me pareceram querer passar uma mensagem paradigmática: a superação do negro numa sociedade que o manteve na condição de escravo. Primeiramente, no ponto é lembrado o dia “13 de maio”, data de assinatura da Lei Áurea, que conferia oficialmente a condição de libertos aos negros que ainda se encontravam na condição de trabalhadores escravos no Brasil. Ainda de acordo com o ponto, “no dia 13 de maio”, o “nêgo” batia seu tambor, o que poderia suscitar duas interpretações, não necessariamente excludentes: a de que o negro ‘sempre’ batia tambor, inclusive no 13 de maio – uma referência aberta à prática de jongo –, ou que, exclusivamente naquela data, em comemoração ao acontecido, ele batia seu tambor. Seja como for, a parte do ponto que se segue à primeira, acrescenta seu sentido: fala-se, ou melhor, elucida-se a esse mesmo negro que se levante, posto que o cativoiro havia se acabado, o que poderíamos interpretar como uma palavra de ordem: a partir daquele 13 de

maio era hora do negro levantar-se e reivindicar seus direitos de cidadão na nascente sociedade supostamente igualitária e baseada no trabalho livre.

Outros pontos, cantados por outros grupos jongueiros durante aquele 11º. Encontro, pareciam endossar tal mensagem:

*“Minha sinhá não bata nesse nêgo,
que esse nêgo caro me custou,
esse nêgo da calça rasgada,
camisa furada esse nêgo é doutô”*

A expressão “minha sinhá” ocupa aqui, mais uma vez, a posição de metáfora. A “sinhá”, tal como referida no ponto, é colocada como interlocutora de um sujeito que é ocultado.

A expressão “*esse nêgo caro me custou*” poderia ser interpretada como o valor dos negros enquanto trabalhadores escravos para a edificação do Brasil – algo como a propalada frase “pobre dos brancos se não fosse o sangue negro”. Uma imagem de negro que apesar da “calça rasgada (e) camisa furada” – legados da escravidão – “é doutô”, isto é, apesar de todas as dificuldades e adversidades a que foi vitimado, superou barreiras e conquistou títulos reconhecidos na sociedade civil.

Nesse mesmo sentido, viam-se naquele Encontro, os jongueiros de Miracema-RJ, enaltecendo o conhecimento escolar como forma de superação:

*“Cheguei na escola minha vida se transformou,
A professora, foi ela que me ensinou.
Na escola você tem que aprender
Saiba que a professora está esperando por você,*

*Eu vou aprender iaiá, quero aprender,
me empresta sua cartilha que eu também quero aprender
É o A é o B, é o A é o B e o C
Me empresta sua cartilha que eu também quero aprender*

*Quando criança eu não aprendi como devia,
Hoje eu tô na escola
Hoje eu estudo, hoje eu quero ser alguém.
Se a gente não sabe nada a gente só vale o que tem*

Neste ponto, mais uma vez num diálogo com a “sinhá”, a “iaiá”, jongueiros expõem a necessidade da aquisição do conhecimento proporcionado pela educação escolar, algo capaz de transformar vidas – “*Cheguei na escola minha vida se transformou*”. A “sinhá” assume aqui a figura de quem detém o conhecimento, é ela quem tem a cartilha: “*Eu vou*

aprender iaiá, quero aprender, me empresta sua cartilha que eu também quero aprender". Mais uma vez, a mensagem parece ser a de superação: *"Hoje eu estudo, hoje eu quero ser alguém"*.

Parece haver no conjunto de pontos cantados pelos diversos grupos jongueiros, uma constante que se resume no diálogo entre duas categorias: a categoria de negros que passaram pela experiência da escravidão e a categoria de "sinhá". A sinhá representaria, então, os segmentos mais abastados da sociedade, determinados setores privilegiados, correspondendo à categoria de "pessoa branca, bem nascida, patroa e proprietária", ao passo que os cantadores de tais pontos assumiriam a categoria de negros produtos da escravidão, ou então, a categoria de cantadores que falam em favor de tais produtos da escravidão. Neste sentido, parece ser coerente que durante suas apresentações, tais jongueiros selecionem pontos com tais conteúdos a um público assistente que é majoritariamente branco e componente de estratos sociais mais abastados (senão do ponto de vista exclusivamente financeiro, ao menos do ponto de vista intelectual). Ali, eles estão para falar de si, de seus anseios, expectativas e valores.

Para além dos pontos cantados, muitas lideranças jongueiras tomam os microfones para falar, em forma de discurso, de suas situações e sobre a importância do jongo no contexto vivido. Naquela noite, Elza, liderança jongueira de Barra do Piraí-RJ, assim se pronunciava:

Um salve para todo o povo do Quilombo São José e um salve para todo o povo que está aqui. É muito importante pra mim e eu acho que pra todos vocês também a noite de hoje e eu acho que o jongo nesse momento da vida, né, é um sentimento para todos nós. Eu acho que ele religa o passado o presente e o futuro e esse futuro depende de cada um de nós aqui que passamos a nossa tradição (...). Então, é muito importante e essa terra [o Quilombo São José] pra mim é uma terra sagrada e esse momento um momento muito [ênfase no 'muito'] especial pra todos nós. Barra do Piraí atravessa um momento de dificuldade e a nossa dificuldade maior é de recursos materiais mesmo e através da [Associação] *Brasil Mestiço*, dos patrocinadores e dos pesquisadores que estiveram lá no Piraí nos incentivaram muito a chegar até aqui no Encontro (...). Então, eu espero que voltemos aqui num momento mais propício, num momento em que esteja um sol brilhante porque acho que a festa seria uma festa maior, porque aqui estariam

muito mais pessoas presentes se não estivesse chovendo. Mas, de qualquer forma, sabe, a alegria é muito grande, a gente vê estampado em cada um de vocês. O meu salve”.

Como se pode verificar, em sua fala, a liderança jongueira de Barra do Piraí coloca a importância do jongo como “tradição” a ser preservada, faz referência às dificuldades de ordem material sofridas pelos jongueiros do Piraí e ainda fala da importância do Quilombo São José da Serra como “terra sagrada”, principalmente naquela ocasião, marcada como um “momento muito especial para todos”. Seu discurso está ancorado numa certa concepção de ‘tradição’ como algo ‘essencial’, uma espécie de relíquia a ser passada entre gerações e que “religa o passado, o presente e o futuro”, um futuro dependente do presente, isto é, um futuro que será contemplado com a presença do jongo se na atualidade sua permanência for garantida, e garantida pelos diversos atores e instituições citados em sua fala que vão desde Ongs como a *Associação Brasil Mestiço*, patrocinadores, pesquisadores até a atuação dos jongueiros – colocados como herdeiros dessa prática – apesar das dificuldades e privações materiais que sofrem no cotidiano. E fazendo jus aos seus papéis de guardiães do jongo, mantenedores do ‘bem cultural’ *raro* que possuem, assim como todos os outros grupos, os jongueiros e jongueiras de Barra do Piraí entoavam com empolgação seus pontos.

O ponto cantado que se seguiu à fala de Elza, fazia referência direta ao seu comentário sobre o mau tempo daquela noite. Cantavam:

*“Oh, sei que sereno cai,
sereno não quer cair,
sereno da madrugada,
Meu Deus do céu,
Não deixa ninguém dormir”.*

(...)

*Hoje é dia de festa,
No Quilombo São José,
Oh saravá todo esse povo
(meu Deus do céu),
que veio trazendo axé.
Oh saravá todo esse povo
que veio a pé trazendo axé”.*

O ponto fazia referência ao mau tempo que assolava a noite no *quilombo* e tendo em conta que estavam se apresentando em meio à madrugada – quando vários expectadores, se deixando vencer pelo sono, começavam a encostar-se às arquibancadas a cochilar –

cantavam em seu ponto uma espécie de pedido a “*Deus do céu*” para “*Não deixa(r) ninguém dormir*”. E no mesmo ponto, saudavam o público expectador em geral “*que veio a pé trazendo axé*”.

Seguido ao ponto transcrito anteriormente, os mesmos jongueiros de Piraí entoavam este outro fazendo referência a uma ligação com o continente africano:

*“Quando eu vim de Angola,
Eu atravessei o mar.
Sou ‘filhos de Angola’,
Atravessei o mar”.*

A referência às localidades do continente africano, como uma espécie de berço de origem é algo recorrente em todos os grupos jongueiros. A África é referida como lugar de partida, ponto de origem de onde se emana sentidos e sentimentos.

Naquela mesma noite, os jongueiros de Angra dos Reis-RJ, cantavam empolgados:

*“Eu sou filho de Nosso Senhor,
E eu nasci na ngoma⁴⁹,
Foi Moçambique que me criou,
Eu sou filho de Moçambique”.*

Tais evocações nos pontos cantados de jongo se mostram interessantes para análise na medida em que revelam os efeitos multifacetados da ‘diáspora’⁵⁰ negro-africana. De acordo com Paul Gilroy (2001), ela deve ser pensada em termos de agenciamento micro-político exercitado em contextos culturais específicos onde sua pluralidade, regionalidade e ligação transversa promovem algo mais que uma condição adiada de lamentação social diante das rupturas do exílio, da perda, da brutalidade e da separação forçada, o que no

⁴⁹ *Angoma* ou *ngoma* é termo usado por jongueiros de diversas localidades para se referirem ao jongo. Diz-se, “*Eu fui à ngoma*”, sendo o mesmo que dizer “*Eu fui para o jongo*”. Curiosamente, este mesmo termo é evocado em regiões ‘mais ao sul’ da África e África Central como referência ao complexo de práticas rituais de fins terapêuticos e de cura. Sobre uma discussão densa acerca da ngoma em África, ver o estudo de John Janzen, **Ngoma: discourses of healing in Central and Southern África**. Embora o que os jongueiros chamem de ngoma não corresponda, necessariamente, ao que é praticado sob esta denominação em África, parece importante nos atermos à persistência do termo. Evidentemente, um aspecto significativo da diáspora africana no Brasil.

⁵⁰ De acordo com as informações fornecidas pela cientista social Patrícia de Santana Pinho (2004), presentes também na *Encyclopedia of African American Culture and History* (1996), “diáspora” é uma palavra de origem grega que significa dispersão. Durante muito tempo, o termo foi usado, sobretudo, para designar o processo de dispersão dos judeus, bem como os próprios grupos de judeus localizados fora da sua terra de origem. No final do século XIX, a expressão “diáspora” foi utilizada para se referir aos africanos espalhados mundo afora por causa da escravidão. Entretanto, tal expressão só se popularizou em meados da década de 1960, inicialmente nos EUA e no Caribe e, posteriormente, em várias partes do mundo, tendo sido amplamente divulgada por intelectuais e pela militância negra.

limite, significa dizer que a partir desta noção podemos compreender formas geopolíticas e geoculturais de atuação dos negros nas Américas negando, assim, a noção de meros africanismos enquanto heranças estanques e imutáveis (cf. Gilroy, 2001).

Nessa linha de argumentação, as diferentes culturas negras que se formam mundo afora possuem suas próprias especificidades definidas de acordo com os contextos locais em que são produzidas. No entanto, Gilroy observa que todas elas compartilham de algumas características comuns, como a crença em uma mesma origem ou passado (marcado pela experiência escrava), a produção dos sentidos dados à África (como berço materno) e a manipulação do corpo como *locus* de construção da negritude.

Sobre este último aspecto – a estética como recurso fundamental no processo de construção de identidades negras –, vejamos o seguinte ponto de jongo entoado por jovens pertencentes ao grupo de Miracema-RJ, no 11º. Encontro de jongueiros:

*Ô iaiá
Eu sou bonito e reconheço meu valor
Vou conquistar o meu espaço, respeitando a minha cor,
Ô iaiá”.*

A idéia de “ser bonito para ser reconhecido, respeitando a própria cor” parece, de fato, estar atrelada à necessidade de seguir certos estereótipos como variados penteados e acessórios para produzir um tipo muito particular de beleza baseada num ideal de *negritude* que, por sua vez, remete a concepções de africanidade. Nos termos analisados pela cientista social Patrícia de Santana Pinho (2004), esta seria uma estratégia de se *enegrecer* o corpo para conferir auto-estima e dignidade no contexto atual brasileiro em que ganham força vozes da militância negra.

Não à toa, em suas apresentações, os jongueiros de diversas localidades constroem seus estilos de vestimenta de maneira bastante singular: roupas totalmente brancas ou extremamente coloridas, acompanhadas de turbantes, fios de contas e ‘panos da costa’. Um tipo de estética visivelmente comprometida com um ideal de *africanidade*; um processo contínuo de imaginação e reinvenção de uma África ‘atemporal’, tida como berço materno que se imiscui à imaginação do que possa ter sido a experiência escrava em terras brasileiras.

A *África como origem* e a *escravidão como experiência* no Brasil, parecem ser o que caracteriza as ações dos jongueiros. Especificamente, a África imaginada nos encontros

de jongo só parece fazer algum sentido se pensada em conexão com o sistema escravocrata no Brasil.



Foto 8: Detalhe de uma jongueira de Santo Antônio de Pádua-RJ, durante apresentação no 11º. Encontro de Jongueiros. Com turbante branco à cabeça, vestes em renda branca e descalça, durante sua apresentação fazia movimentos arcados relembrando a performance das ‘pretas velhas’ revividas nos terreiros de umbanda, como a figura da idosa escrava cansada e benevolente. Seus movimentos obedeciam à cantoria que era entoada pelos demais jongueiros:

*“No dia 13 de maio,
quando o senhor me batia
eu gritava por Nossa Senhora,
como a pancada doía!”*

Altas horas naquela noite no Quilombo São José da Serra e se apresentavam jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ, cuja apresentação era marcada por pontos de ‘decifração ininteligível’, aos espectadores. Vejamos a seqüência de pontos cantados por eles:

*“Oh galinha carijó,
que chocou cinqüenta pinto,
dentro de um ovo só”*

“*Jongueiro cumba,
jongueiro cumba bá
E a mulher do zóio vivo,
Põe jongueiro pra jogar*”

“*Ê cavuca terra terrá com a unha,
Eu subo morro de cacunda*”.

“*Lá no mato ta mexendo vamo vê quem é,
Olha o porco no caminho, ô levante o pé!*”
*Lá no mato tem, lá no mato mora,
peixe dourado, lambari que puxa a corda*”

“*Jararaca fez a cama,
eu quero vê quem deita nela!*”

O que poderiam significar tais pontos? Entre risadas e movimentos gestuais próprios como andar de fastos ao cantarem “Eu subo morro de cacunda”, esses jongueiros pareciam querer evidenciar algo em específico: que eles detinham *a arte do segredo* ao procederem assim, pois não se tratavam de quaisquer pontos, posto que apresentavam conteúdo de difícil decifração.

Evidentemente que se levarmos em conta todo o contexto daquele evento, não foi sem razão que lançaram seus pontos ‘indecifráveis’ a uma platéia expectadora e sequiosa por apreciar aquela *reminiscência* escrava. O intuito era o de mostrar, de fato, que o jongo não poderia ser praticado por qualquer um e que somente os ‘herdeiros’ daquela prática, possuíam a arte da decifração.

Àquela altura do evento, marcado pelo frio, pela chuva e pelo cansaço de muitos ali presentes, se destacava o empenho dos diversos grupos jongueiros que se revezavam na apresentação de seus pontos; situação que perdurou até o amanhecer.

Findado aquele Encontro de Jongueiros no *quilombo*, assim como eu, meus companheiros de caminhada estavam preocupados com o caminho da volta que, assim como na ida, deveria ser percorrido a pé.

Sem outra opção, iniciamos o caminho de volta ao centro de Santa Izabel e aos poucos a imagem do Quilombo São José da Serra desaparecia de nossas vistas.

Na metade do percurso começávamos a avistar uma ou outra *kombi* arriscando fazer o trajeto na estrada lamacenta transportando alguns jongueiros mais idosos no mesmo sentido que caminhávamos – rumo ao centro de Santa Izabel⁵¹. Após horas de caminhada, chegávamos finalmente ao centro daquele distrito de onde pegaríamos condução para a cidade do Rio de Janeiro.

Naquela manhã o centro do distrito estava repleto de pessoas com os pés cobertos de lama devido à caminhada de volta do *quilombo* e comentando sobre a festa que lá ocorrera. Alguns membros da organização lamentavam os imprevistos ocorridos, como uma das componentes da *Associação Brasil Mestiço*, que dizia:

“Nós fizemos uma super produção, montamos um circo lá no quilombo, é uma produção linda! Uma lona com várias arquibancadas, iluminação, aparelhagem de som, mas aconteceu esse imprevisto da chuva e ninguém mais conseguia subir [de carro] pra lá! Foi uma pena mesmo!”

Um turista que estava entre nós na ocasião e que participava da excursão promovida pela *Associação Brasil Mestiço*, comentava em tom de convicção sobre o ocorrido:

“Eu acho que o pessoal da Associação Brasil Mestiço fez um bom trabalho porque ninguém teve culpa do que aconteceu! Eles conseguiram muita coisa, fizeram uma excelente organização, tudo muito bem organizado. Agora, ninguém esperava uma chuva dessas! Mas, eu acho que isso é coisa dos deuses. Acho que eles [os deuses] falaram: ‘_O quê? Até ano passado nem luz elétrica tinha aqui [referindo-se ao quilombo] e agora vem essa galera com holofote, som alto e tudo mais? De jeito nenhum! Vamos tomar uma providência!’ E lascaram chuva!”

Segundo a opinião expressa acima, o problema parece não ter residido necessariamente no fato de muitos jongueiros terem se reunido no local, mas na “agressão

⁵¹ Aquela difícil caminhada que realizávamos é rotineira na vida dos moradores do Quilombo São José da Serra-RJ. Rodrigo Nunes, um dos companheiros daquela caminhada, conhecedor dos moradores do lugar e do cotidiano vivido por eles, nos dizia da série de dificuldades enfrentadas por aquelas pessoas. Dizia-nos que alguns moradores estudantes do *quilombo*, não tendo outro meio de transporte, fazem aquele trajeto a pé diariamente para chegar até a escola, situada no centro de Santa Izabel. Fazem o trajeto entre uma hora e meia e duas horas na ida e depois esse mesmo tempo na volta. Saem geralmente de suas casas por volta das 17h00, para chegarem às 19h00 na aula e são liberados às 22h00 e chegam em suas casas no *quilombo* por volta da 00h00. E no caso de se precisar de algum medicamento, na falta do auxílio de um ou outro vizinho que tenha algum meio de transporte, a única solução é a caminha a pé ao centro de Santa Izabel. É uma vida bastante dura, cujos olhares animados de quem chega como visitante à festa no *quilombo*, não são capazes de perceber de forma efetiva e em seus detalhes as dificuldades enfrentadas pelos moradores do lugar.

moderna” que acompanhou o evento, capaz de despertar a “ira” (ou protesto) dos deuses. E quem seriam estes deuses? Orixás, espíritos de jongueiros antepassados, entidades reverenciadas nos cultos de umbanda como preto-velhos, espíritos de antigos ‘quilombolas’? Na fala transcrita acima, os deuses não são especificados. Contudo, o termo “deuses”, genericamente utilizado por tal apreciador do jongo, parece ser suficiente para evocar, antes de tudo, que se trata de divindades que zelam por sua morada, no caso, o Quilombo São José da Serra. Esta postura refletida na fala transcrita acima parece se ligar àquela de que a dança de jongo só ganharia verdadeiro sentido se dançada no *quilombo*; um reduto preñado de *tradições*. Assim, como não podia deixar de ser, os “deuses” também são a favor da *tradição* (entendida como o avesso da ‘modernidade’; aquilo que se apresenta ‘inerte’, em seu estado *fossilizado*).

Em meio a tais posturas, falas e ações dos diversos atores ali presentes, eu encerrava aquela incursão ao Quilombo São José da Serra. Voltaria, entretanto, em outra ocasião para observar outra festa: aquela em comemoração ao 13 de maio, chamada ‘festa da cultura negra’ promovida anualmente pelos moradores do lugar.

Em maio de 2007, com fins de obter mais dados etnográficos referentes ao *quilombo*, acompanhei uma excursão saída da cidade de São Paulo, rumo ao evento do 13 de maio ali realizado.

Em e-mail enviado aos que adquiriram passagens para a excursão, a organizadora advertia que os passageiros deveriam entender aquela viagem como um “resgate cultural” e escrevia também sobre a necessidade de se levar um “kit sobrevivência”, visto que se estaria em um “um lugar distante de tudo, mas ao mesmo tempo muito acolhedor”.

O ônibus havia partido da cidade de São Paulo por volta da 1h30 da madrugada e, após muita animação e diversas paradas na estrada, chegava ao *quilombo* por volta das 9h50 da manhã. Sol! Muito sol. Nada lembrava a vez anterior em que estive no lugar.

Ali, impressionava o grande número de ônibus estacionados a alguns metros da entrada do *quilombo*.



Foto 9: Imagem que mostra os ônibus estacionados próximos à entrada do *quilombo*. Suas procedências eram as mais variadas compreendendo cidades dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

Caminhando alguns metros a partir do local aonde se encontravam os ônibus estacionados, tinha-se acesso à entrada do *quilombo*, ornamentada com uma placa com dizeres de ‘boas vindas’ aos visitantes. Ali, um livro de visitas aguardava a assinatura dos que entravam; mesmo procedimento utilizado em museus e recintos de exposições, o que dava a sensação de se estar entrando, de fato, num local exclusivo para apreciação. É como se naquela ocasião o *quilombo* deixasse de ser um espaço de convívio marcado por relações comuns entre os moradores para se tornar um palco de exposições de coisas e pessoas.

Tais observações nos conduzem inevitavelmente, uma vez mais, à conceituação de “turismo étnico”. Conforme nos esclarece Rodrigo de Azevedo Grünewald (2001), de maneira geral, turismo é sempre uma forma de relações étnicas, no entanto, o que permite categorizar uma determinada atividade turística como étnica, é a própria existência da fronteira étnica intencionalmente construída e que justifica a atração turística, isto é, quando o ‘exotismo étnico’ é buscado. E em assim sendo, nesse tipo de turismo “... o nativo não está simplesmente lá para servir às necessidades do turista; (...) está ele mesmo ‘em exposição’, um espetáculo vivo a ser escutado, fotografado....” (Grünewald, 2001:142), onde suas expressões sócio-culturais, classificadas como pertencentes ‘ao passado’, ‘ao

popular’, ‘ao primitivo’, ‘ao exótico’ e ‘ao autêntico’, tornam-se passíveis de apreciação (Gonçalves, 1996:25). Postura garantida pela crença que se tem numa suposta perda progressiva da ‘autenticidade’, em que o turista tem em geral o paradigma da aculturação na imaginação, como algo que flui infalivelmente numa única direção, a da ‘descaracterização cultural’ (Grünewald, 2001: 144). Seria, em suma, uma prenoção construída pelo turista de um *ideal característico* sobre o “Outro”, classificado como exótico e, por isso, turístico.

Evidentemente, que tal idealização é sempre uma via de mão dupla. O que caracterizaria esse tipo de turismo não seria apenas o contato com outros grupos vistos como exóticos, mas a *construção de uma etnicidade* específica por parte desses grupos para a visita turística em diálogos com os visitantes (ibidem:146). Seria, portanto, fazer das diferenças reais, mais do que são, isto é, *sinais diacríticos* (Carneiro da Cunha, 1985; 1987). Neste caso, os moradores do *quilombo* não são jongueiros somente para o turismo, mas nessa arena eles se fazem e se refazem; se moldam conforme expectativas que eles mesmos se impõem, em sintonia com aqueles interlocutores externos ao *quilombo*.

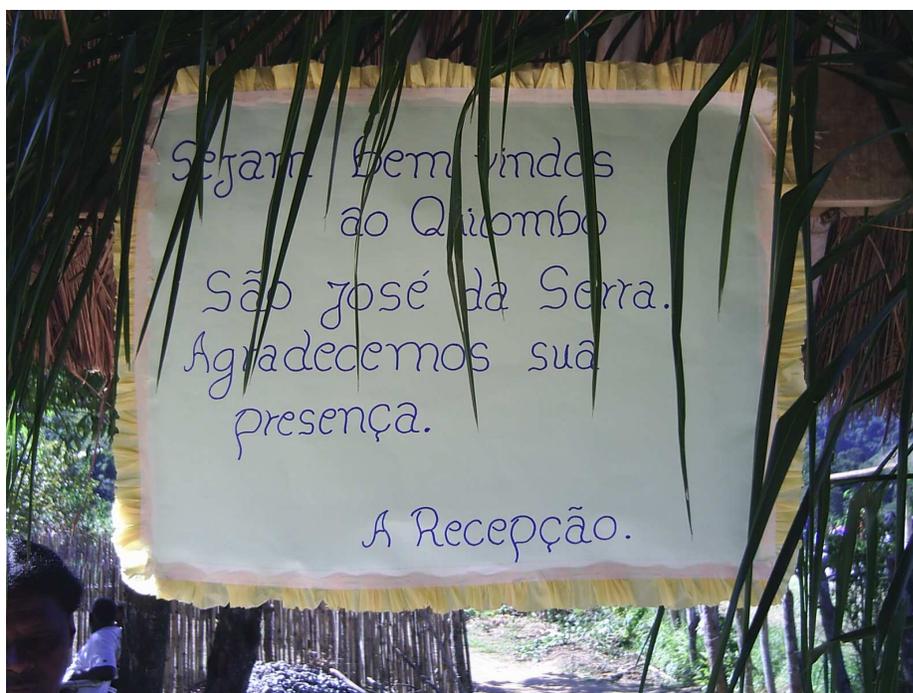


Foto 10: Detalhe da placa que dava as boas vindas aos visitantes. Como se pode notar é uma placa manuscrita em papel cartolina e enfeitada com folhas de palmeiras. Logo abaixo, havia uma mesa e sobre ela, um livro de visitas, como se pode observar na foto que se segue.



Foto 11: Entrada dos visitantes no Quilombo São José da Serra-RJ. No detalhe, vemos algumas visitantes assinando o livro de visitas e, ao fundo, outro grupo de visitantes alcançando a entrada, além de várias *kombis* que se encontravam ali estacionadas.



Foto 12: Perspectiva de quem está entrando no *quilombo*.

Para o início da festa daquele ‘13 de maio’, estava marcada a celebração de uma ‘missa afro’.

Um cuidadoso altar havia sido improvisado no pátio do *quilombo* composto por imagens de dois santos católicos, Nossa Senhora Aparecida e São José, e abaixo se encontravam imagens em pintura de preto-velhos e a fotografia de D. Zeferina avó, componente do *quilombo*, já falecida, e que viveu à época da abolição da escravatura.

A presença das imagens daqueles santos católicos no altar parece se justificar pelo significado que marcava aquele evento: numa festa em comemoração à libertação dos escravos no Brasil, nada mais adequado que a imagem de Nossa Senhora Aparecida, representada como a santa de tez escura e padroeira do país, e a imagem de São José, tido como padroeiro do *quilombo*. As imagens expostas na forma de quadros logo abaixo da imagem da santa católica marcavam as especificidades locais do *quilombo*: a foto de Dona Zeferina avó em destaque no altar e, junto a ela, pinturas de pretas velhas com seus cachimbos, representavam a experiência escrava no Brasil. A forma como estavam dispostas no altar sugeria uma hierarquia em que a Padroeira do Brasil acolhia a todos, inclusive – ou, principalmente – os negros quilombolas, do passado (representados naqueles retratos) e do presente.

Além disso, as imagens das pretas velhas ali expostas pareciam querer dizer mais. Se levarmos em conta as especificidades religiosas no *quilombo*, elas denunciavam a confluência ali existente entre o catolicismo e os cultos de umbanda.

“Em 1998, (...) D. Zeferina Nascimento Fernandes [Dona Zeferina Neta], e (...) Manoel do Nascimento Seabra, que estavam entre os mais velhos do grupo, desempenhavam claro papel de liderança junto à comunidade, tanto política [especialmente Seu Manoel, que era então quem negociava com o proprietário (da Fazenda São José)] como religiosa (D. Zeferina). Porta-vozes autorizados, foram eles que falaram em nome do grupo nos depoimentos então produzidos para o laudo de identificação [daquelas terras para serem legalmente reconhecidos como remanescentes de quilombos]. Classificaram-se como ‘católicos e umbandistas’ ou ‘católicos e espíritas’”.

(Mattos & Rios, 2005:262).

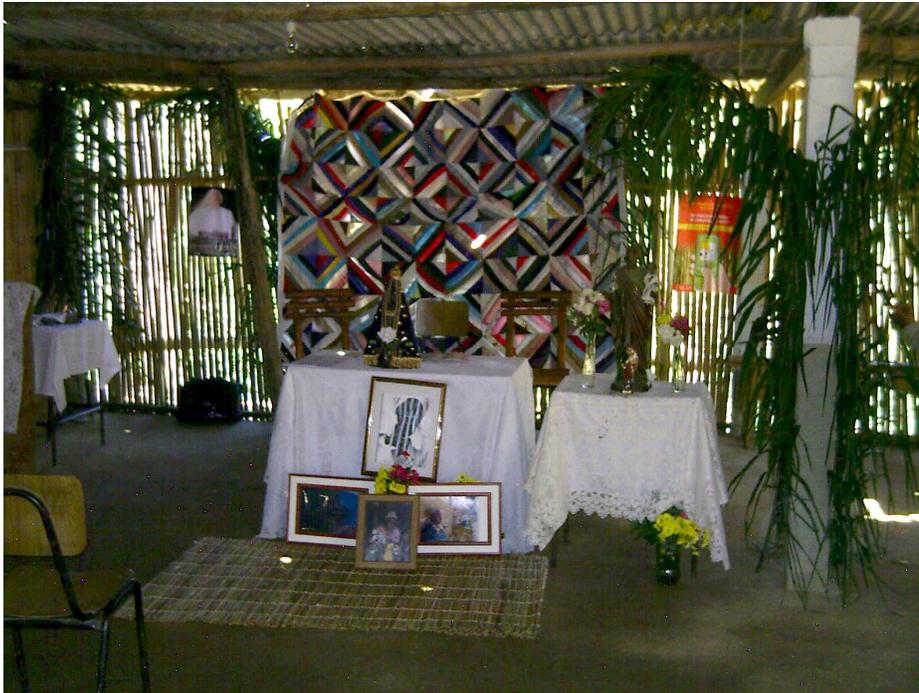


Foto 13: Altar improvisado no Quilombo São José da Serra-RJ para a realização da ‘missa afro’ na festa em comemoração ao 13 de maio. São perceptíveis ali os elementos remetendo ao que teria sido a experiência escrava no Brasil como a esteira confeccionada em palha, o fundo do altar com uma parede construída em bambus e um grande pano com estampas coloridas que lembra, em muito, os tecidos usados pelos jongueiros em suas apresentações públicas. A organização deste altar parece traduzir bem a engenhosidade dos moradores do *quilombo* em reconstituírem cenários de um passado escravo, tanto para darem sentido às suas próprias práticas locais e cotidianas como para a apreciação dos visitantes.

A missa foi iniciada com a entrada de padres de diversas paróquias da região seguidos de moradores do *quilombo* vestidos com roupas brancas. Alguns moradores homens tocavam tambores (*tambus* – principal instrumento no ritual de jongo – e *atabaques* – principal instrumento nos cultos de umbanda), cuja música entoada por eles trazia um refrão com os dizeres: “*dança aí negro nagô!*”. Mulheres e crianças vinham logo em seguida dançando ao ritmo dos atabaques, trazendo flores em cestas e alimentos como, milho, bananas e laranjas.



Foto 14: Mulheres moradoras no *quilombo* na cerimônia da missa. Com vestes brancas elas entraram no local empunhando tabuleiros com frutas e grãos e durante toda a missa, compuseram o coral com cânticos iniciados pelo padre celebrante.

O encerramento da missa se deu em meio a uma grande festa, cuja música escolhida parecia traduzir bem a mensagem pretendida pelos moradores do *quilombo*:

*“Um sorriso negro, um abraço negro/ Traz felicidade
Negro sem emprego, fica sem sossego / Negro é a raiz da liberdade
Negro é uma cor de respeito/ Negro é inspiração
Negro é silêncio, é luto/ Negro é a solução
Negro que já foi escravo/ Negro é a voz da verdade
Negro é destino é amor/ Negro também é saudade”⁵².*

Ali, uma gama de diferentes atores sociais circulava. Diversos sinais se impunham como demarcadores de diferença entre eles. De um lado, os moradores do *quilombo*, praticantes de jongo, com suas vestes brancas – saias muito longas, calças feitas com ‘pano de saco’ – e, de outro, algumas autoridades locais – dentre as quais, o sub-prefeito de Santa

⁵² “Sorriso Negro”, samba tornado conhecido na voz da intérprete Dona Ivone Lara.

Izabel, vereadores, e deputados estaduais vestidos com calças e camisas sociais, jornalistas portando microfones com o *logo* das emissoras às quais prestam seus serviços, turistas de outras cidades carregando mochilas, câmeras fotográficas e filmadoras, e diversos outros moradores do *quilombo* que não estavam para se apresentar com o jongo, mas cujas vestimentas surradas denunciavam as marcas das dificuldades vividas por eles no cotidiano. Todos congregados num evento denominado “festa da cultura negra”, onde a palavra de ordem era ‘o negro’, suas ‘contribuições e heranças culturais’. Este era o discurso propalado pelo padre da paróquia do distrito de Santa Izabel, pelas lideranças do *quilombo* e pela diversificada gama de visitantes ao lugar.

Após a realização da missa, uma série de apresentações se seguia no *quilombo* como rodas de capoeira e maculelê.



Foto 15: Grupo de jovens capoeiristas do distrito de Santa Izabel, convidado pelos moradores do *quilombo* a se apresentarem no evento.



Foto 16: Apresentação de maculelê por um grupo da região convidado pelos moradores do *quilombo*. Tida como uma dança “do tempo dos escravos”, como costumam dizer seus praticantes, o maculelê consiste em movimentos coreográficos com bastões de madeira (ou facas) que simulam golpes de luta. Assim como a prática da capoeira, o maculelê é definido como uma luta “disfarçada de dança” e que teria sido largamente utilizada por negros escravos em sua “ânsia pela liberdade”.

Todas essas apresentações antecederiam o momento mais esperado da festa, o jongo dançado pelos moradores do *quilombo*, cuja apresentação estava marcada para o período da noite.

Durante o dia, marcado por tais exposições culturais, podia-se também comprar um prato de feijoada, “a comida que os escravos consumiam nas senzalas”, e também saborear os ‘tradicionais’ doces que se encontravam à venda: a ‘paçoca (de amendoim) de colherada’ e o doce de mamão verde.



Foto 17: Visitantes passeando pelo *quilombo* durante o dia. Na imagem, à direita, aparecem algumas famílias e casais de namorados transitando, à esquerda, vemos, num primeiro plano algumas estudantes universitárias (estudantes de dança) e mais ao canto da imagem, algumas autoridades civis do distrito de Santa Izabel conversando entre si.

À ocasião também se podiam comprar objetos de ‘lembranças do quilombo’ como camisetas, canecas e livros⁵³.

Tanto as comidas tidas como consumidas no *quilombo* desde o “tempo da escravidão”, quanto os objetos vendidos, que tinham como propósito evidenciar a história do lugar, estavam comprometidos com o discurso da ‘tradição’ – no sentido de algo que sobreviveu ao poder corrosivo do tempo – e, por conseqüência, da ‘autenticidade’.

No entanto, se por um lado é importante considerar tal noção êmica de ‘tradição’, por outro, parece igualmente importante tomá-la em seu sentido analítico. Como bem

⁵³ Com destaque, achava-se à venda o livro intitulado **Memórias do Cativo**, escrito pelas historiadoras Hebe Mattos e Ana Lugão Rios (2005), que aborda o Quilombo São José da Serra através do recurso da história oral. A obra naquele contexto se revelava uma espécie de atestado daqueles moradores quando se ouvia deles que: “_Esse livro aqui é uma pesquisa da nossa história, aqui conta todo o nosso passado da escravidão”. Como que conferindo legitimidade às histórias contadas pelos moradores sobre seu passado ancorado na memória escrava, o livro tinha visível aceitação dos visitantes que, curiosos para saber detalhes da história daqueles moradores, expressavam frases do tipo: “_Olha aqui o livro que conta a história deles! Vou levar pra ler depois...”. O livro parecia ter sua importância para fins pedagógicos também, como esboçava o comentário de uma professora que dizia: “_ Ta meio caro o livro, né, mas eu vou levar daqui mesmo pra trabalhar lá com os meus alunos, trabalhar a tal lei 10.639, né!”, se referindo à lei que obriga ao ensino de história e cultura da África e afro-brasileira nas escolas de ensino fundamental e médio.

observa Jocelyn Linnekin (1983), enquanto categoria analítica, tradição não pode ser tomada como um corpo coerente de costumes cristalizados no tempo à espera de serem descobertos, posto que a seleção daquilo que é tomado como tradicional é sempre definida no presente (Linnekin, 1983:241). Neste sentido, a tradição é sempre uma ‘fala política’ inserida num processo de revivificação cultural que toma a autenticidade como principal base argumentativa.

É interessante observar diante de tais colocações a forma como os próprios moradores exploram a imagem que é feita do *quilombo*, em que ganham destaque as barracas de pau-a-pique cobertas com sapé que em ocasião de festas servem como espaços para a venda das ‘comidas típicas’. Isto significa que não apenas os ‘de fora’ projetam como deva ser um quilombo enquanto espaço perdido no tempo e no espaço, mas os próprios moradores locais percebem tais concepções sinalizadas pelos ‘de fora’ e trabalham sobre elas. Isto é, eles constroem o cenário tal como o contexto lhes permite e exige que seja. Trata-se, portanto, de uma relação dinâmica entre os moradores do *quilombo* e seus visitantes; o que não equivale a dizer, absolutamente, que eles armam um ‘falso cenário’ para ‘turista ver’.

Longe de configurar mera ‘invenção’ ou ‘manipulação’ dos moradores do *quilombo* na interlocução com seus turistas visitantes, trata-se de um processo mais complexo em que determinados elementos que fazem algum sentido a eles próprios na vivência cotidiana, são selecionados para enfatizar e oferecer valor simbólico na relação com seus interlocutores, sob o discurso de um iminente processo de perda, cuja preservação se faz necessária.



Foto 18: Moradores do *quilombo* vendendo as suas ‘lembranças’ aos visitantes admirados e atentos nos detalhes dos itens expostos à venda. Esteiras de palha, camisetas com a estampa do *quilombo* e exemplares do livro **Memórias do Cativo** eram os objetos vendidos nesta barraca.

Vejamos que os discursos e ações referentes à recordação das experiências escravas, ao mesmo tempo em que se baseiam em histórias locais, como as narrativas contadas pelos moradores do Quilombo São José da Serra, se referem também a elementos mais gerais, elegidos como próprios de todos os escravos no Brasil. Por exemplo, quando se referem à África, não se falam de uma região precisa daquele continente, se trata de um lugar qualquer da África, ou melhor, a África de um lugar qualquer – pensada e construída de maneira polimorfa tanto nas memórias daqueles que se colocam como descendentes de escravos, quanto na aceitação daqueles que se sensibilizam com a experiência escrava no Brasil.

Assim, uma localidade como o Quilombo São José da Serra que conta com uma história específica, pode, por exemplo, servir como ‘comida típica’ em sua festa, tanto a paçoca de colherada tida como um alimento próprio daquela região, como pode servir também a feijoada, tida como comida própria ‘dos escravos’. Escravos de qual região e de qual período? Não importa. Importa apenas que se trata de uma “comida da senzala” tornada símbolo nacional. Também a referência às roupas brancas consideradas vestes

características dos escravos, de qualquer região do Brasil e de qualquer período, parecem ser o suficiente para remeter à experiência escrava.

O que quero dizer com tais observações é que, evidentemente, quando se fala em rememoração de experiências escravas desencadeadas pelos diferentes atores sociais na contemporaneidade, não se trata de uma reconstrução fidedigna de toda a complexidade que envolveu a vivência, em seus múltiplos sentidos, de negros escravizados no Brasil, mas se tratam de narrativas capazes de desenvolver um enredo desse passado comprometido com a atualidade. Trata-se, portanto, de um passado que é evocado para dar sentido ao plano vivido.

Deste modo, os elementos culturais entendidos como ‘tradição’, têm sempre um caráter reflexivo, posto que, ao mesmo tempo em que são *criados*, são igualmente *vividos* e *pensados*. Para os moradores do Quilombo São José da Serra, a ‘tradição’ é entendida, bem como mostrada aos seus interlocutores, como uma bagagem cultural herdada da experiência escrava e usada como modelo de comportamento. E assim, constroem sua vivência contemporânea revestida do discurso de ‘tradicionalidade’, em que alguns elementos são mantidos, outros descartados e outros ainda, incorporados de experiências vividas externamente, mediante processo de constante revisão.

Naquela festa em comemoração ao 13 de maio no Quilombo São José da Serra, em 2007, como já era esperado, o ponto alto foi a apresentação do jongo, dançado pelos moradores do lugar à noite. Aos presentes na festa foi anunciada a dança do jongo e pediu-se que elas se dispusessem em um grande círculo para a entrada dos jongueiros moradores do *quilombo*. De um lado do terreno, uma enorme fogueira era acesa e de outro se viam entrar os jongueiros enfileirados e vestidos de branco. Dona Tereza, jongueira, vinha à frente aspergindo água de ervas nos que ali estavam presentes e, logo atrás, Seu Manoel Seabra – o morador mais idoso do *quilombo*, 91 anos, e um dos porta-vozes da comunidade – iniciava a dança.

O grande círculo de jongueiros, próximo à grande fogueira montada, marcava o início do ritual à contemplação dos visitantes que passaram a noite em claro apreciando o jongo, dançando-o e comemorando, junto àqueles negros moradores do *quilombo*, o seu “13 de maio”.

Ao amanhecer, se encerrava a festa. Os visitantes tomados pelo cansaço começavam a desfazer suas barracas de acampamento que foram montadas no dia anterior no *quilombo* e se preparavam para ir embora.

Assim, o Quilombo São José da Serra-RJ, aos poucos, desapareceria das vistas daqueles seus visitantes, mas não de suas lembranças. Além das reclamações de sono e cansaço, se ouviam daquelas pessoas os comentários referentes à experiência de terem passado o final de semana no *quilombo* e a contemplação de terem vivenciado a prática do jongo que, afinal, “persistia ali desde os ‘tempos da escravidão’”.



Foto 19: Vista do Quilombo São José da Serra da perspectiva de quem se afasta dele, na estrada que dá acesso ao distrito de Santa Izabel. Esta foto foi tirada no dia seguinte à noite de festa em comemoração ao 13 de maio, em 2007. No detalhe, vê-se o sinal de fumaça da fogueira acesa na noite anterior.

Como eu também era um visitante naquela festa, me preparava para junto com a excursão que havia me levado, ir embora. Assim como os outros visitantes, eu também saí do *quilombo* com minhas impressões pessoais que, aliadas a preocupações de ordem antropológica, resultaram nos relatos e reflexões deste texto que inicia o primeiro capítulo desta tese.

As observações das falas e ações dos diversos atores sociais, tornaram possível delinear, em certa medida, o lugar de importância ocupado pelas expressões sócio-culturais

tidas como herança escrava na contemporaneidade, bem como as concepções que surgem em torno delas. Tanto as falas frustradas de muitos na noite chuvosa que marcou aquele 11º. Encontro de Jongueiros em 2006 no Quilombo São José da Serra, quanto os detalhes apresentados durante a festa do 13 de maio, em 2007, naquele mesmo lugar, parecem indicadores importantes da carga de singularidade e exotismo que ocupam as expressões sócio-culturais negras comprometidas com o passado escravo brasileiro, onde o jongo é parte componente desse processo.

Vimos aqui uma arena privilegiada em que diversos atores sociais na contemporaneidade se voltam à valorização da ‘cultura negra’ que, por sua vez, encontra sua lógica nas possíveis experiências que escravos teriam vivido no Brasil. Estamos, portanto, diante de um contexto em que atores sociais revivem, encenam e dramatizam o que poderia ter sido a experiência escrava em terras brasileiras.

Mas, se a dramaturgia encenada pelos diversos atores que passaram por este primeiro capítulo encontra respaldo na experiência escrava no Brasil, com destaque à expressão do jongo, parece interessante, ao encerrarmos esta viagem ao Quilombo São José da Serra, partir a outra viagem, agora através do tempo: viajemos ao século XIX, tendo-o como cenário para pensarmos os ‘batuques’ de negros, e sua dinâmica nas relações sociais da época, como contexto capaz de dar inteligibilidade a algumas fontes que fazem referências à expressão do jongo no referido período.

Capítulo 2

Jongo e sociabilidades escravas

“Para os africanos, por certo, [a vinda como escravos ao Brasil] tratou-se de uma experiência marcante, cujas conseqüências prolongaram-se pelo resto de suas vidas e das de seus descendentes. [Porém] Ao mesmo tempo em que o tráfico provocou um desligamento dessas pessoas em relação à sua origem (cultural, social, territorial), motivou também a reinvenção de identidades e formas de sobrevivência e solidariedade, o que não se fez sem sofrimento”.

(Jaime Rodrigues)⁵⁴.

Se no primeiro capítulo analisamos a carga de investimento simbólico que na atualidade é conferida às expressões sócio-culturais tidas como de descendência escrava no Brasil – e em especial, o ‘jongo’ –, neste capítulo, faremos uma incursão ao século XIX para analisar, em certa medida, o contexto dinâmico no qual a expressão do jongo se achava inscrita, tendo por base e fio condutor da análise algumas referências existentes sobre tal expressão em localidades da região Centro-Sul brasileira.

A historiografia voltada para as sociabilidades escravas no Brasil parece denunciar a pouca presença do termo ‘jongo’ nas fontes documentais escritas da época, tendo sido constatadas apenas algumas escassas referências datadas de finais do século XIX. Este mapeamento da quase inexistência do termo ‘jongo’ parece se dever, sobretudo, ao fato de que nas fontes escritas da época – dentre elas, relatos de naturalistas, pintores, reverendos e demais profissionais que estiveram em viagem pelo Brasil, bem como códigos de leis e

⁵⁴ RODRIGUES, Jaime. **De Costa a Costa: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola – Rio de Janeiro, 1780-1860)**. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, SP, 2000, p. 11.

condutas – o que predomina, de maneira geral, é o termo ‘batuque’ para se referir aos corriqueiros ‘ajuntamentos de negros e negras’ observados tanto no meio citadino, quanto nas fazendas.

Por detrás da categoria ‘batuque’, entretanto, é de se presumir que uma infinidade de diferenciações e particularidades se impunha do ponto de vista dos próprios praticantes, em que a prática do jongo certamente se via incluída, mesmo não sendo assim referida por viajantes e autoridades policiais. No dicionário⁵⁵ do jurista Antônio Joaquim de Macedo Soares, publicado em 1889, por exemplo, a expressão ‘jongo’ é referida como sinônima de ‘batuque’.

A prática do jongo é tida como marcadamente influenciada por aspectos do complexo cultural ‘bantu’⁵⁶, mantido por grupos provenientes da África Central e aportados como escravos, especialmente, na região Centro-Sul brasileira. Todos os pesquisadores – de folcloristas de meados do século XX àqueles mais recentes – são unânimes em afirmar o comprometimento da prática do jongo com elementos daquele complexo cultural, evidenciados pelos termos lingüísticos e evidências históricas que entrelaçam a presença desta prática na região Centro-Sul do país à marcante presença daqueles negros provenientes do tráfico de escravos, na mesma região.

De acordo com o historiador Jaime Rodrigues (2000), em todas as estimativas numéricas do tráfico para o Brasil, havia uma relação comercial privilegiada entre Rio de Janeiro e os portos de Angola entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX e tal “primazia carioca na importação de mão-de-obra escrava pelo Brasil era alimentada por rotas que tinham seus pontos de partida no litoral da África Central” (Rodrigues, 2000: 8-9).

Nesta mesma linha argumentativa, temos o clássico e competente estudo da historiadora Mary Karasch (2000) sobre a vida dos escravos no Rio de Janeiro no século XIX, que argumenta que em todo o Centro-Oeste Africano, a atual Angola era o ponto de

⁵⁵ Intitulado, *Dicionário brasileiro da língua portuguesa, elucidário etimológico crítico das palavras e frases que, originárias do Brasil, ou aqui populares, se não encontram nos dicionários da língua portuguesa, ou neles vem com forma ou significação diferente.*

⁵⁶ Entende-se por ‘bantu’ o complexo lingüístico e cultural comum aos vários povos da África Central. De acordo com informações de Robert Slenes (2000), no início do século XIX surgiram estudos que constataram a extensão das famílias lingüísticas dos vários povos da África Central, configurando, portanto, um complexo cultural ‘bantu’; termo que na grande maioria dos idiomas falados por aqueles povos significa ‘homens’, ou ‘povo’.

origem da maior porcentagem de escravos importados para o Rio. Observa a autora que nenhum outro país chegou perto da Angola moderna enquanto fonte dos escravos cariocas, embora o Congo Norte, que abrange os modernos Congo, Zaire (República Democrática do Congo), Gabão e Camarões, produzisse de um quarto a um terço das importações após 1815. Assim, juntos, o Congo Norte e a Angola atual dominavam, enquanto regiões de origem dos escravos importados no século XIX. Destarte, pelo menos dois terços dos africanos que viviam no Rio à época tinham suas terras natais no Centro-Oeste Africano⁵⁷.

Diante de tal quadro, o historiador Robert Slenes (2000), partindo da análise de cifras referentes ao comércio de escravos naquele período, afirma a existência de uma ‘protonação’ bantu na região Centro-Sul brasileira. Para ele, se a escravidão no Centro-Sul brasileiro era africana, isto equivale a dizer que era bantu, e mesmo tendo havido, após 1810, uma mistura mais diversificada de etnias no fluxo de escravos para o Brasil, manteve-se a predominância bantu.

“Nas regiões de grande lavoura no Rio de Janeiro e em São Paulo, e nas áreas agropecuárias mais dinâmicas do Sul de Minas Gerais, a escravidão na primeira metade do século XIX era quase literalmente ‘africana’. Recenseamentos da época indicam que cerca de 80% dos cativos adultos (acima de 15 anos) nessas regiões provinham da África. Além disso, os adultos ‘crioulos’ (nascidos no Brasil) provavelmente eram, majoritariamente, *filhos* de africanos. Portanto, falar das esperanças e recordações dos cativos nesta parte do Brasil implica necessariamente em voltar a atenção para a herança cultural que os desterrados da África trouxeram consigo (...) [onde] a grande maioria (...), desde o final do século XVIII até 1850, veio de sociedades falantes de línguas bantu”.

(Slenes, 1999:142).

Uma vez retirados de localidades diversas da África Central, tais contingentes de negros transportados ao Brasil não demoraram muito para perceber a existência entre si de elos culturais mais profundos, inclusive aspectos lingüísticos. Percepção esta, que teria já se

⁵⁷ Ainda de acordo com essa historiadora, a segunda principal área de origem de 18% a 27% dos africanos do Rio era a África Oriental, especialmente o Centro-Leste Africano, abrangendo o que são hoje o Sul da Tanzânia, o Norte de Moçambique, Malauí e o Nordeste de Zâmbia. Embora não fosse importante antes de 1811, quando menos de 3% das importações de africanos vinham de lá, o tráfico dessa região aumentou rapidamente a partir de 1815, quando os ingleses intensificaram seus esforços para acabar com o tráfico de escravos na África Ocidental. Em vez de negociar ao norte do Equador, na costa ocidental, os traficantes do Rio buscaram novos suprimentos na costa oriental, entre Mombaça, Quênia e Lourenço Marques (atual Maputo), em Moçambique, a fim de evitar a captura de suas “cargas” (cf. Karasch, 2000).

iniciado, não na experiência compartilhada da terrível travessia para a América, mas antes disso, “no suplício da viagem [do interior da África] para a costa” africana banhada pelo atlântico. Um processo em que cativos de diversas etnias centro-africanas, com destino ao Brasil, começaram a entender-se entre si⁵⁸

Destarte, se na travessia pela África e pelo Atlântico, os falantes de diferentes línguas ‘bantu’ aprenderam que a comunicação entre si era possível, uma vez no Brasil, como escravos, eles não teriam demorado a entender que estavam todos sujeitos a praticamente o mesmo tipo de domínio, e que provavelmente passariam toda a vida na nova sociedade como seres liminares. Ao mesmo tempo, teriam percebido suas possibilidades de construir, a partir de uma herança cultural em comum, novas sociabilidades em que a comunicação que mantinham entre si deixava de ser apenas um significante entre eles para se tornar um importante elemento de suas novas identidades (Slenes, 2000); uma ‘identidade africana’ *forjada* em terras brasileiras, que poderia incluir lembranças da terra natal, da experiência nos portos de escravos em África, da travessia pelo Atlântico e da própria experiência como escravos nas terras em que haviam aportado.

Daí a emergência de uma gama de práticas sócio-culturais que passavam a demarcar fronteiras étnicas nas senzalas, nos terreiros das fazendas ou nas ruas do meio citadino.

Como bom exemplo deste processo de reconstrução étnica, Slenes (2000) aponta para a prática do ‘grito em roda’ – *ring shout*, tão comum em várias partes do continente africano e revivificado por escravos em terras americanas:

“(…) na África os elementos originários do *ring shout* (‘grito’ de roda), sendo praticamente universais, provavelmente não tinham nenhuma importância como demarcadores de fronteiras étnicas. Foi somente quando ‘estrangeiros’ de diversas origens foram escravizados juntos, na terra de quem não cultivava tais práticas, que o *ring shout* podia chegar a servir como um sinal diacrítico, marcando a diferença entre ‘nós negros’ e os opressores brancos”.

(Slenes, 2000: 215).

⁵⁸ Um entendimento lingüístico e cultural que, segundo Slenes (2000), não poderia se dar da mesma forma com cativos de lugares quaisquer do continente africano – como com escravos da África Ocidental, da região da Costa da Mina e da Baía de Benin, por exemplo, onde de fato coexistem várias famílias de línguas não relacionadas.

A questão crucial quando se discute as culturas da diáspora, parece ser, portanto, o processo que possibilita a revisão de valores culturais: aquilo que é trazido de um lugar anterior e que é mantido e transformado no novo ambiente, mediante negociações. Ou, como bem argumenta Manuela Carneiro da Cunha (1987), no processo de etnicidade há uma ‘bagagem cultural’ sucinta: “(...) não se levam para a diáspora todos os seus pertences. Mandam-se buscar o que é operativo para servir ao contraste” (Carneiro da Cunha, 1987:101).

Neste sentido, as expressões sócio-culturais surgidas na convivência de africanos e seus descendentes frutos da diáspora no Brasil, podem ser vistas como uma espécie de arcabouço em que era possível empregar, revisar e criar referenciais culturais para a construção de ‘novas tradições’ e ‘identidades’; estratégias, não apenas de sobrevivência, mas, sobretudo, de *vivência* de africanos e seus descendentes neste outro lado do Atlântico.

Partindo de tais pressupostos e arriscando desvendar a etimologia da palavra ‘jongo’, Slenes (2007) nos oferece argumentos substantivos sobre a influência bantu no processo de concepção desta expressão sócio-cultural em terras centro-sul brasileiras. Considerando os aspectos lingüísticos e também rituais referentes ao complexo cultural bantu, o historiador num interessante esforço analítico considera que:

“(...) [há] uma etimologia para ‘jongo’ mais convincente do que aquela normalmente aventada (*jinongonongo*, Kimbundu para ‘enigma, divinhação’)⁵⁹. O kikongo *nsöngi* quer dizer ‘ponta, aguilhão, algo pontudo’. *Nzóngo* significa ‘tiro de fuzil, carga de pólvora para fuzil’; melhor ainda, a expressão *nzongo myannua* remete a ‘tiro/combate com a boca, disputa, imitação de um tiro de fuzil com a boca’. Essas palavras ressoam com o umbundu *songo*, ‘ponta de flecha, bala’, e *ondaka usongo*, ‘a palavra é uma flecha/bala’; relembram em Kimbundu *songo*, significando ‘pontada’, e a frase adjetival *songo sese*, ‘difamatório’, até são similares a *di-songa* e *bisongololuà*, respectivamente ‘flecha’ e ‘palavras’ acerbas, provocativas’, em luba katanga, a língua dos luba, falada no longínquo interior’. (...) Na verdade, essas semelhanças refletem a ampla dispersão na África bantu de quatro raízes inter-relacionadas significando, respectivamente, (1 e 2) ‘ponta’, (3) ‘apontar (fazer a ponta de)’ e ‘(4) ‘incitar’”.

(Slenes, 2007:138-139).

⁵⁹ Slenes se refere diretamente à suposição da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), que aponta a palavra *jinongonongo* como tendo, possivelmente, originado a palavra ‘jongo’.

Tais considerações etimológicas são sustentadas pelo autor articuladas com aspectos da prática ritual do jongo que, independente de suas variações de contextos, é sempre marcada pelo desafio de palavras em cantos e danças.

O historiador norte-americano Stanley Stein (1990), que esteve no Brasil em finais da década de 1940 para desenvolver pesquisa referente à sociedade cafeeira, nos oferece a partir de relatos orais que ouviu de ex-escravos e descendentes na região de Vassouras-RJ, interessantes dados a respeito da importância das palavras na prática do jongo. Embora seu interesse de estudos não tenha recaído sobre as sociabilidades escravas, nem tampouco sobre a prática do jongo, Stein dedicou algumas páginas de sua pesquisa para falar de “jongos escravos, comentários ritmados intimamente ligados aos cantos de trabalho” (Stein, 1990:15). Influenciado pelo casal de antropólogos norte-americanos Melville J. Herskovits e Frances S. Herskovits⁶⁰, Stein olhou com interesse para as falas dos ex-escravos e seus descendentes trabalhadores nas fazendas de Vassouras-RJ.

Através dos relatos ouvidos, o historiador buscou ‘reconstituir’ o que teria sido o cotidiano daqueles escravos:

“Os cozinheiros levantavam-se antes do nascer do sol para acender o fogo debaixo dos caldeirões de ferro; logo o cheiro de café, melaço e fubá cozido saía pela porta do barracão. O sol ainda não havia aparecido quando o feitor ou um de seus capatazes (...) dirigia-se a um canto do terreiro e pegava o badalo de um sino largo. O soar do sino de ferro fundido ou, às vezes, o sopro forte de um berrante ou a batida de um tambor reverberava através do terreiro e entrava nos minúsculos cubículos dos casais escravos e nas tarimbas separadas, apinhadas de gente, ou dormitórios de escravos solteiros. Acordando de um sono de cinco a oito horas, eles [os escravos] se levantavam dos catres cobertos por esteiras de fibra tecida; os trabalhadores pegavam enxadas e as podadeiras que ficavam sob os beirais. Na grande bica perto das senzalas, jogavam água na cabeça e no rosto,

⁶⁰ Melville J. Herskovits (1895-1963) e sua esposa Frances S. Herskovits (1897-1972), empreenderam ambicioso projeto de investigação, reagindo à visão corrente nas primeiras décadas do século XX de que os negros do continente americano estariam distantes de suas “raízes” culturais africanas. Esses antropólogos delinearão pesquisas com o objetivo de investigar a “aculturação” negra no Novo Mundo, mapeando e ressaltando o que eles entendiam como “continuidades culturais” existentes entre os povos africanos e seus descendentes na diáspora. Diante desse propósito, desenvolveram pesquisas de campo em África (Gana, Nigéria e Benin), Caribe (Haiti e Trinidad) e América do Sul (Suriname e Brasil). Como bem observa Gustavo Pacheco (2007), a ênfase dos Herskovits para sustentar a idéia das “continuidades culturais” africanas na diáspora, encontrava na música um ponto focal de destaque, na medida em que era considerada o domínio por excelência da memória cultural de uma coletividade (ver Pacheco, 2007:21-22).

umedecendo e esfregando braços, pernas e tornozelos. Os atrasados apareciam na porta das senzalas murmurando o jongo que debochava do feitor tocando o sino:

*‘Aquele diabo do bembo zombou de mim
Nem tempo para abotoar minha camisa, aquele diabo do bembo.’”*

(Stein, 1990:197-198).

A riqueza de detalhes oferecida por Stein (1990) em seu texto deve ser entendida como resultado do processo que envolve tanto a dimensão discursiva de seus entrevistados – que, definitivamente, não corresponde a ‘relatos fiéis’ de cenas passadas, mas sempre ‘memórias’ sobre fatos passados, comprometidas com situações vividas no presente – quanto a forte carga de suposição e imaginação do autor a respeito daquilo que poderia configurar as manhãs cotidianas dos escravos trabalhadores nas fazendas de café. Contudo, a passagem de seu texto deixa evidente a importância das palavras entre os escravos como recurso cifrado para se referirem aos seus superiores: os escravos “atrasados apareciam na porta das senzalas murmurando o jongo que debochava do feitor tocando o sino”.

De acordo com o historiador, o recurso de palavras cifradas podia servir aos escravos para zombarem de seus superiores, cujo objetivo era o de ocultar o sentido de tais cantorias com palavras que permitiam mais de uma interpretação possível.

Outra passagem do texto de Stein (1990) parece colocar a questão de forma mais veemente:

“O feitor ou o próprio senhor, em roupas brancas e botas de montaria, por vezes cavalgava pelos cafezais para uma rápida olhada. Os escravos mais alertas, fingindo olhar o sol quente com os olhos semicerrados, ‘condimentavam suas palavras’ para comentar em voz alta ‘Olhem o sol vermelho e quente’ ou intercalavam palavras africanas⁶¹ comuns ao vocabulário escravo com português como em ‘*Ngoma* está a caminho’, a fim de advertir seus parceiros, que rapidamente se punham a trabalhar de maneira mais ativa”.

(ibidem: 200).

O recurso da linguagem cifrada utilizada pelos escravos trabalhadores nas lavouras cafeeiras, no entanto, parecia não se reduzir apenas a mero *instrumento* na lida com seus superiores; na forma de cânticos, parecia dar sentido à própria vivência no eito. Stein

⁶¹ Ao se referir aos pontos cantados por escravos nas fazendas, Stein toma o cuidado de observar em suas conclusões que “as palavras geralmente eram africanas, tanto mais no século XIX, quando nas fazendas de Vassouras havia muitos africanos que falavam sua própria língua entre si e um português atrapalhado com seus senhores e feitores”. (p. 246).

(1990) nos fala, segundo memórias de seus interlocutores, de grupos escravos naquelas fazendas de Vassouras-RJ que geralmente trabalhavam a uma distância em que pudessem escutar o canto do outro, e, para ritmar suas enxadadas e fazer comentários sobre o mundo limitado em que viviam e trabalhavam – suas próprias fraquezas e as de seus senhores, feitores e capatazes –, o mestre cantor de um grupo iniciava o primeiro ‘verso’ de um ‘desafio’, isto é, a frase metafórica ritmada: um jongo, ao passo que seu grupo fazia o coro da segunda linha do verso e então capinava ritmicamente enquanto o mestre cantor do grupo vizinho tentava responder ao desafio apresentado. De acordo com um de seus entrevistados: o “*Mestre [cantor do grupo] abria o solo com sua enxada, os outros escutavam ele cantar. E então, respondiam*”, acrescentando que se a cantoria não fosse boa, o dia de trabalho transcorria mal (ibidem: 199-200).

Os depoimentos colhidos por Stein a respeito de memórias sobre o jongo praticado no século XIX por escravos da região revelam mais: dizem-nos que as cantorias entoadas na lida do trabalho nas fazendas, podiam fazer parte de festas nos finais de semana. De acordo com o historiador, apoiado nas memórias de seus entrevistados:

“Com a chegada da noite de sábado e do domingo (...) ocorria a única interrupção da rotina de trabalho na vida da fazenda. No sábado, a tarefa da noite era geralmente dispensada, a fim de proporcionar aos trabalhadores uma oportunidade de viver sem fiscalização rigorosa. Perto de uma fogueira no terreiro de secagem, ao som das batidas de dois ou três tambores, os escravos – homens, mulheres e crianças –, conduzidos por um de seus mestres-cantores, dançavam e cantavam até as primeiras horas da manhã”.

(ibidem: 205-206).

Esses momentos em que os escravos “dançavam e cantavam até as primeiras horas da manhã”, de acordo com os interlocutores de Stein, eram conhecidos como *caxambu*. “As noites de sábado e invariavelmente os dias santos – os escravos denominavam-nos dias de *pagode* – eram ocasiões para o *caxambu*” (ibidem: 243) que realizadas com permissão dos senhores, a notícia sobre sua ocorrência circulava entre escravos das fazendas vizinhas, especialmente, quando um escravo visitava outra fazenda a serviço do senhor, ou então, tais notícias circulavam sutilmente disfarçadas em versos enigmáticos de jongo cantados por grupos de fazendas vizinhas, enquanto trabalhavam nas encostas de café. E, depois que as tarefas estivessem terminadas, “... acendia-se a lenha empilhada no terreiro de secagem

[onde] Um casal de tambores, às vezes acompanhado de um terceiro tambor ou ‘chamador’, ocupava um lado da fogueira; no outro lado sentavam-se negros idosos, geralmente africanos (...)” (ibidem: 244).

Com tais observações, Stanley Stein (1990), através do trabalho da memória de seus interlocutores ex-escravos e descendentes na região de Vassouras, nos brinda não apenas com a possibilidade de imaginarmos o que poderia ter sido o lugar ocupado pela prática do jongo no cotidiano dos escravos trabalhadores no eito – bem como sua expressão correlata, o caxambu, dançado em noites de festas –, mas principalmente, evidencia o quanto tais expressões sócio-culturais faziam sentido aos entrevistados, cuja memória era acionada no cotidiano vivido.

É através do trabalho de Stein, ainda, que sabemos da existência de dois registros, em fontes escritas, referentes à prática do jongo em finais do século XIX – dois viajantes em estada pelo Brasil que teriam usado o termo ‘jongo’ em seus escritos: um deles, o naturalista Couty, que em 1883 referiu-se “àquelas danças curiosas onde o *jongo*, a caninha verde ou outras danças especiais são gingadas durante a noite toda por mulatas atraentemente vestidas e sempre limpas” (Couty *apud* Stein, 1990: 246), e o outro, Julio Suckow que descrevendo festividades perto da região de cultivo de café próxima a Cataguazes, Minas Gerais, no início da década de 1890, observava que “... nos terreiros, (...) os negros dançavam o jongo, batendo os caxambus [tambores] violentamente com as palmas das mãos, compondo desafios e bebericando cachaça’ (...)” (Suckow *apud* Stein, idem:246).

É desta maneira que Stein tomando como referência as informações contidas nos registros escritos de tais viajantes e, principalmente, se servindo das memórias de seus entrevistados, nos idos anos de 1940, nos oferece esboços a respeito da expressão do jongo no universo das sociabilidades escravas no Centro-Sul brasileiro.

Seu trabalho que teve como principal temática tratar de aspectos da sociedade cafeeira do Vale do Paraíba, onde referências ao jongo aparecem apenas em algumas poucas páginas⁶², acabou suscitando à reflexão outros trabalhos interessados nesta expressão sócio-cultural, sobretudo no âmbito da historiografia.

⁶² Mais precisamente, as referências ao jongo encontram-se na Terceira Parte da obra de Stein, no item “Religião e festividades na fazenda”, em que o autor escreve sobre o cotidiano dos escravos, o *caxambu* escravo, as danças e desafios de jongo.

Um deles é a pesquisa empreendida pela historiadora Camilla Agostini (2002)⁶³, que interessada em compreender a dinâmica de identidades africanas na região centro-sul brasileira no século XIX, dedicou boa parte de sua pesquisa à análise de dois processos-crime que encontrou, envolvendo trabalhadores escravos da região de Vassouras. Tais processos fazem referência a práticas de negros, sendo um deles referente ao festejo nomeado *caxambu* – uma espécie de ‘divertimento’ entre os escravos da fazenda – e o outro sobre um ‘desafio de palavras’ empreendido entre escravos durante o trabalho na lavoura.

Influenciada pelas informações contidas na obra de Stein (1990), que aponta uma aproximação naquela região entre as expressões sócio-culturais denominadas ‘jongo’ e ‘caxambu’, a autora se coloca a tarefa de analisar o que poderia ser o lugar ocupado por elas no cotidiano das fazendas de café da região, à luz dos processos-crime analisados.

Um dos processos-crime analisado por Agostini (2002) faz referência a um conflito ocorrido em 1836, durante o trabalho no eito numa fazenda do Vale do Paraíba sul-fluminense, em que Joaquim ‘Moçambique’, um cativo, teria dado uma pancada com o cabo de uma foice na cabeça do escravo Ventura, que caíra na mesma hora. No processo, cinco testemunhas foram inquiridas: o senhor da fazenda, o feitor de seus escravos “ambos brancos, naturais do Rio de Janeiro, solteiros e com 18 e 19 anos respectivamente” e três escravos que se encontravam no eito, na hora do incidente, sendo eles “um Crioulo de vinte anos de idade, um africano de nação Cabinda e um africano da (...) nação Cumundá, que tinha cerca de quarenta anos”. Foram todos inquiridos e ouvidos pelas autoridades investigativas, tendo o réu, Joaquim ‘Moçambique’, quando interrogado, confessado o crime. O senhor e o feitor dos escravos contam “ter ‘ouvido dizer’ que ‘Joaquim Moçambique tinha dado uma pancada com o cabo de uma foice na cabeça do falecido escravo Ventura e que da dita pancada caíra’ [e que] o feitor dos escravos, foi chamado para ir ‘ver o dito escravo que estava deitado no chão’, tendo mandado carregar Ventura para casa, onde este teria sido examinado e falecido cinco dias depois” (Agostini, 2002: 134). Como uma das testemunhas, o escravo Ilário Cabinda, diz ter presenciado a pancada “que não viu ferida alguma, mas viu sair sangue do ouvido [da vítima], e ainda, que no ato

⁶³ O outro é a já citada coletânea Memória do Jongo (2007) organizada pela historiadora Silvia Hunold Lara e pelo antropólogo Gustavo Pacheco.

da pancada prenderam o agressor e o levaram ao seu senhor” (ibidem: 134). E, nos depoimentos dos outros dois cativos, consta que a natureza da disputa foi “uma ofensa com palavras que foi retrucada pelo ofendido” (ibidem: 135). Uma disputa que envolvia referenciais étnicos, pois o tal escravo Joaquim ‘Moçambique’ teria dito que “a nação de gente Cumundá era muito mandaivis [mandáveis?]” (ibidem: 135) e aplicando a pancada com o cabo de foice no escravo Ventura pertencente àquela nação.

Para Agostini (2002), a sessão de “ofensa com palavras” poderia bem ter se tratado de desafios entoados pelos escravos à moda daqueles descritos pelas memórias dos entrevistados de Stanley Stein (1990), em que um mestre cantor entoava seus pontos ao ritmo da enxada para que o grupo vizinho respondesse. Para ela, tal disputa no eito, a ofensa em palavras que é retrucada, a queda e a perda da fala do ofendido, a possibilidade de dissimulação dos cativos perante o Juiz [com respostas lacônicas], somadas a algumas ambigüidades na escrita do escrivão, permitem a construção de uma versão que é capaz de formular questões sobre práticas associadas aos desafios de jongo.

Neste mesmo espírito interpretativo, Agostini (2002) nos fala de outro processo, ocorrido anos mais tarde, e que poderia estar comprometido com a prática de jongo. Referente a um homicídio ocorrido numa fazenda na freguesia de São Sebastião de Ferreiros, naquela região do Vale do Paraíba sul-fluminense, o tal processo trata do caso de um africano cativo de nome Lino, que teria sido o autor do crime. Em seu depoimento, o tal cativo definia-se pertencente da nação Moçambique, com cerca de 40 anos de idade, e declarava que na noite de 2 de novembro de 1872, um sábado, teria vindo da fazenda vizinha para a fazenda da Baronesa de Campo Belo para levar azeite, e ficando por lá por causa do “brinquedo [que se realizaria naquela fazenda] que tem o nome de Caxambu (...)” (ibidem: 86). Naquela noite, o tal escravo Lino permanecera no local mesmo depois de terminado o caxambu, tendo sido trancado junto com os outros escravos na senzala coletiva. Ao depor no processo, o feitor da roça da fazenda, um português de nome Manoel Magalhães, contou que o senhor daquela fazenda havia “deixado permissão para os pretos tocar o Machambú (sic), [e que] tiveram os pretos entretidos com isso até às dez horas da noite, [e] essas horas retiraram-se os pretos, e fechando ele testemunha as portas das senzalas recolheu a seu quarto...” (ibidem: 88), tendo depois disso, havido uma confusão no interior daquela senzala em que o tal africano Lino matara um outro escravo, Félix, a facadas. O próprio africano Lino confessou em depoimento às autoridades que:

“(…) de fato tomou parte na dança e nas libações de aguardente e que seria cerca de onze horas estando em conversa com o escravo Félix houve uma alteração entre ambos de que resultou ser maltratado com palavras, ele réu, pelo mesmo Félix, e que estando ele réu embriagado, puxou por uma faca (...) [e] com esta se serviu não sabe como para agredir seu parceiro, mas que não sabe explicar como o ferimento se deu, nem o que se seguiu posteriormente, porque estava fora de si por causa da aguardente que tinha bebido”.

(ibidem: 88).

Ainda de acordo com o depoimento do feitor da fazenda, a impressão era a de que não havia tido brigas entre aqueles escravos, pois “o capataz (...) que dormia na senzala vizinha lhe contou que não ouvira alteração de palavras, mas sim risadas, logo depois um grito do ofendido” (ibidem: 89).

Na interpretação da historiadora, o conflito entre os cativos Lino e Félix, que resultou na morte deste último no interior da senzala, teria sido uma continuação do caxambu encerrado às 10 horas da noite no terreiro. Segundo ela, uma possibilidade para a ‘alteração’ entre Lino e Félix seria que as disputas em palavras entretidas durante o batuque tivessem tido continuidade em desafios depois dos escravos serem fechados nas senzalas pelo feitor, em que a indisposição entre aqueles escravos no interior da senzala pode ter sido “o argumento de uma disputa em versos, como as que podiam ser travadas através dos jongs nos encontros de Caxambu” (ibidem: 90).

Não entrarei aqui no mérito das especulações da autora em ver nos processos-crime que analisou a prática do jongo. Se, por um lado, era possível uma aproximação entre as práticas do caxambu (bailes noturnos entre escravos nas fazendas e que podiam contar com desafios de palavras, isto é, jongs) e do jongo (desafios de palavras travadas durante as atividades de trabalho no eito e que poderiam ter sua extensão nos bailes de caxambu), é importante não perder de vista que nos processos-crime analisados pela autora a palavra ‘jongo’ não aparece, sendo suas conclusões resultantes de um esforço de interpretação.

De todo modo, os dados trazidos de sua pesquisa se mostram importantes sob outro aspecto: o fato de que o desafio de palavras entre escravos no eito, e mesmo suas festividades, demarcavam diferenças não apenas entre a classe de trabalhadores escravos e seus superiores – como evocam as memórias dos entrevistados por Stein –, mas demarcavam diferenças e conflitos no interior do próprio grupo de trabalhadores escravos

em que referenciais étnicos – pertencer a esta ou àquela ‘nação’; ser Moçambique ou Cumundá –, trabalhar nesta ou naquela fazenda, ocupar uma determinada posição na hierarquia estabelecida na rotina de trabalho etc., podiam resultar em conflitos.

O esforço empreendido por Agostini (2002) ao tentar iluminar questões a respeito do caxambu – e tentar uma aproximação desta expressão com o jongo – através de processos-crime datados do século XIX, bem como o considerável esforço de Stein (1990) – ainda na década de 1940 – em buscar na memória oral de ex-escravos e seus descendentes da região de Vassouras-RJ o que poderia ter sido a dinâmica da prática do jongo nas fazendas de café do século oitocentista, e junto a isto, as breves menções à expressão ‘jongo’ nos textos dos viajantes Couty e Suckow, datadas de finais do século XIX – identificadas pelo mesmo Stein, conforme exposto mais acima –, nos dão uma visão, se não sistematizada, ao menos verossimilhante da presença e da importância dos cantos e danças no cotidiano de africanos e seus descendentes nas fazendas da região centro-sul brasileira em que a expressão ‘jongo’ se fazia presente.

No entanto, se a prática do jongo se mostrava presente no cotidiano escravo nas fazendas da mencionada região, um interessante registro datado provavelmente de finais do século XIX⁶⁴, nos revela que no meio citadino ela também se fazia presente. O poeta, cronista e folclorista Alexandre José de Mello Moraes Filho (1843-1919), fez referência à expressão do jongo nas festividades do Divino Espírito Santo, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente, no Campo de Santana, lugar de concentração de tais festejos.

Após descrever a apresentação de um espetáculo que falava sobre A Criação do Mundo, “drama de enredo complicado e riquíssimo em disparates”, em que contavam como personagens protagonistas, “O Caboclo”, “O Padre Eterno”, “Adão”, “Eva”, “Caim”, “Abel”, “O Sacristão” e “Sinhá Rosa”, onde, ao final do espetáculo, todos terminavam a dançar um cateretê, com O Caboclo, entre “umbigadas e sapateados”, bradando: “Quebra Sinhá Rosa! Requebra, minha malmequeres!”, seguia-se a apresentação de um jongo de “autômatos negros”:

“E palmas repetidas, bulha incessante, bravos e risadas, partiam ardentes. Arriava-se o pano, sucedendo após minutos um jongo de autômatos negros,

⁶⁴ Cujá publicação se deu em 1901 em *Festas e Danças Populares do Brasil*.

vestidos de riscado e carapuça encarnada, que, ao ferver de um batuque rasgado e licencioso, cantavam o estribilho, que ainda é popular:

Dá de Comê!

Dá de bebê!

Santa Casa é quem paga

A você!”

(Mello Moraes Filho, 1901).

A historiadora Martha Abreu (1999) – que também examinou o referido registro de Mello Moraes Filho – nos fornece mais dados a respeito daquele contexto de festividades do Divino. Segundo a autora, tais festividades eram “Uma espécie de ‘meio carnaval ligado a festividades religiosas’”; uma festa que incluía feira livre,

“(…) onde negras com seus apetitosos tabuleiros vendiam roscas do espírito-santo, pães variados, marcados com a pombinha, se fritavam fígado ou peixe e se podiam beber canções de vinho verde, tiradas da pipa; barraca de jogos diversos, peças teatrais e até batuques”.

(Abreu, 1999: 66).

E sobre as danças ali ocorridas, informa-nos a autora que:

“Ali, dançarinos apresentavam-se individualmente no centro com uma variedade grande de passos e movimentos, vistos como sensuais, que podiam incluir as umbigadas para a troca dos pares, e eram sempre acompanhados de instrumentos de percussão, palmas e canto de estrofe e refrão”.

(ibidem: 93).

Este registro sobre uma dança de negros, denominada jongo, em apresentação na Festa do Divino, no Rio de Janeiro de finais do século XIX se mostra interessante à medida que nos revela sua circulação entre os estratos populares no meio citadino e, neste sentido, revela-nos que não estava necessariamente, confinada nos distantes terreiros das fazendas.

Este registro de Mello Moraes Filho, portanto, se mostra precioso. Ele parece apontar bem para a importância de certas expressões sócio-culturais nas festas populares ocorridas na Corte carioca naqueles finais de século, em que a prática do jongo se fazia notar. O registro de Mello Moraes Filho sobre a ocorrência de uma expressão sócio-cultural denominada ‘jongo’ naqueles festejos, parece nos indicar algo maior: que não necessariamente a prática do jongo estava confinada nos recônditos espaços das roças de

café. Ao contrário, ela circulava em pleno centro da cidade do Rio de Janeiro numa grande festa popular.

Assim, temos diante de nós fontes documentais que mencionam a expressão ‘jongo’ em situações bastante distintas: ela aparece como parte integrante tanto de um espetáculo no final de uma festividade em comemoração ao *Divino* no Campo de Santana, no Rio, no final do século XIX em que “... autômatos negros, vestidos de riscado e carapuça encarnada, (...) ao ferver de um batuque rasgado e licencioso, cantavam o estribilho”, como podia ocupar significativo espaço no cotidiano de trabalhadores escravos no eito, se considerarmos os relatos dos viajantes Couty (1883) e Suckow (1890) e as memórias de jongueiros ouvidos por Stein (1990).

Diante de tal quadro, o que salta aos olhos, então, é a evidência de que, a expressão denominada ‘jongo’ se apresentava de maneiras diversas a depender de quem a praticava e do lugar em que era praticada. Em outras palavras, aquilo que homens e mulheres, vestidos “de riscado e carapuça encarnada”, chamavam de ‘jongo’, ao se apresentarem ao ritmo de “um batuque rasgado e licencioso”, na festa popular do Divino em finais do século XIX, no Rio de Janeiro, poderia não corresponder, necessariamente, àquilo que homens e mulheres praticavam no cotidiano de seus trabalhos no eito. Embora o nome atribuído fosse o mesmo, os propósitos alentados pelos praticantes naqueles contextos específicos podiam diferir, visto que aquilo que se convencionou chamar ‘jongo’, bem como tantas outras expressões sócio-culturais circunscritas no seio das sociabilidades escravas, são frutos de processos dinâmicos promovidos e definidos a partir de relações concretamente vividas entre diferentes atores sociais.

Uma outra fonte escrita, também datada de finais do século XIX, aponta para o lugar de evidência do jongo nas malhas do meio citadino. Trata-se de uma nota constante do *Jornal do Comércio*, datada de 8 de abril de 1884, em que se publicavam reclamações contra um ajuntamento de negros envolvendo cantos e danças, denominado ‘jongo’, identificado como “‘dança africana’ que trazia muitos incômodos aos vizinhos pelas contendas provocadas” (Abreu & Mattos, 2007:80).

O conteúdo expresso na tal publicação, para além de atestar a presença do jongo na vida urbana da Corte carioca, parece nos dizer bem mais: remete-nos à perseguição sofrida pelos ‘batuques’ – nos quais, como sugere a própria fonte, a expressão do jongo era parte

integrante. Diante de tal questão, parece proveitoso perscrutarmos, ainda que sem a pretensão de esgotar o tema, a complicada malha de possibilidades e relações sociais que permeavam a existência dos ‘batuques’ no meio citadino daquele período.

Se a nota publicada no *Jornal do Comércio* daquele 8 de abril de 1884, fazia referência declarada à expressão ‘jongo’, e por isto mesmo tornada aqui importante fonte para os interesses desta tese, é fato que se trata de uma exceção; como dito mais acima, o que abundam nas possíveis fontes que fazem referência às sociabilidades escravas, no que tange às suas danças e cantos, é sempre o termo genérico, ‘batuque’. Assim, debruçar-nos sobre algumas fontes que fazem referência à dinamicidade com que os ‘batuques’ sobreviviam na Corte carioca do século XIX, parece uma saída, senão plenamente satisfatória, ao menos instigante, para pensarmos a própria situação daquilo que se denominava ‘jongo’ no referido contexto. Em outras palavras, os dois registros que mencionam a expressão ‘jongo’ na dinâmica da cidade do Rio de Janeiro de finais do século XIX nos suscitam a voltar o olhar para a dinâmica dos, assim chamados, ‘batuques’, suas sinuosidades, a forma como eram representados e o que podia significar sua presença naquele cenário, visto que tal olhar pode nos revelar em certa medida o complexo contexto no qual a expressão do jongo se encontrava inserida.

Como bem argumenta a historiadora Martha Abreu (1999), se tratava, antes de tudo, de uma situação em que “Nas ‘malhas do poder escravista’, numa sociedade tradicionalmente católica, no centro da capital do Império [ou em distantes fazendas], os ‘pretos’ [fossem eles, escravos, livres ou libertos] conseguiam barganhar a (...) recriação de seus costumes” (Abreu, 1999:283-284), o que não se dava sem esforço.

No que se refere ao meio citadino, de acordo com as historiadoras Martha Abreu (1999) e Mary Karasch (2000), houve significativa repressão por parte da polícia aos que dançavam em batuques, por causa das “desordens, bebedeiras e ameaças à ordem pública” (Abreu, 1999:198). A considerar as datas das fontes trabalhadas pelas autoras, isto parece ter se acentuado, sobremaneira, após os anos de 1830, quando o Brasil na condição de Império primava, cada vez mais, por uma imagem pública a ser reputada, especialmente na Corte do Rio de Janeiro.

De acordo com Martha Abreu (1999):

“As posturas [isto é, códigos municipais] dos anos 1830 e, principalmente, a codificação de 1838 deixaram transparentes que as manifestações festivas negras se tornaram matéria de regulamentação das autoridades municipais. Pertenc[iam] ao segundo código a proibição das casas de zungu e batuques e de ajuntamentos de mais de quatro escravos em tavernas ou locais públicos, além da normatização sobre a ocorrência dos batuques em locais de propriedade particular, casas ou chácaras. Esta última determinação abria um caminho de intervenção das autoridades municipais na instância privada”.

(ibidem: 199).

Uma maneira, no entanto, de se tentar driblar a repressão e evitar maiores contratempos era requerer junto às autoridades civis, permissão para a realização dos ajuntamentos. Este parece ter sido o caso dos ‘pretos forros’, Pedro Salvador e sua mulher Maria Joanna Lopez, que solicitavam junto à Câmara de Vereadores, em 1837, “licença para poderem divertir-se como costumam”, já que, “não ofendem à vizinhança e que quase vivem isolados pela distância em que moram de outras pessoas, nem também ofendem a moral pública”. O pedido, todavia, não foi aceito pela ‘Ilustríssima Câmara’, pois no seu entendimento, “mesmo que em lugares aparentemente distantes e sem prejudicar os vizinhos ou ofender a moral pública, como argumentam os requerentes, ‘o costume de ajuntar-se’ significava perigo” (ibidem: 200).

Ao que demonstram as fontes, apesar das restrições e perseguições, os batuques na Corte se faziam cada vez mais presentes, como atesta o *Correio Mercantil* de junho de 1857 que noticiava a ação do Subdelegado do Engenho Velho que dispersara “(...) diversos ajuntamentos de pretos escravos (...) por estarem em batuque rasgado [sendo que em] um dos bailes havia para mais de duzentos negros de ambos os sexos” (ibidem: 281).

Sigamos uma solicitação para permissão de batuques datada de 1858, em que o solicitante, um ‘negro forro’ de nome Antônio Ferreira, através de um representante, pedia para:

“(...) junto com seus parentes darem seus divertimentos [de] costume (...) isto em alguns domingos dias santos de guarda, nos seguintes lugares, chácaras do senador Alencar, tenente José Maria Pinto Peixoto e comendador Viana, tudo no 2º. Distrito da freguesia de São Cristóvão, digo do Engenho Velho, valendo para

cujo fim a dita licença por um ano sendo apresentadas as autoridades competentes por tanto...”.

(ibidem: 280).

Tal solicitação havia sido negada pelas autoridades por entenderem que “sempre reportou perigosas tais licenças”. De todo modo, ela parece nos dizer muita coisa. Acompanhando o raciocínio de Martha Abreu (1999), o conteúdo do documento por ela analisado sugere que os ajuntamentos de negros era algo corriqueiro à época, especialmente, porque no documento parecia haver respaldo dos proprietários das chácaras citadas para a realização de tais atividades; proprietários, ao que tudo indica, de notável influência no governo imperial: um senador, um tenente e um comendador.

A historiadora, perspicazmente, chama a atenção para o uso do termo “divertimento”, empregado na tal solicitação, que denota a engenhosidade dos solicitantes em empregar termos adequados para convencerem as autoridades da ‘inocência’ desse tipo de atividade, uma vez que “quando os batuques eram autorizados e vistos como inofensivos, costumavam ser tratados como ‘divertimentos’” (ibidem: 281).

Vejamos, pois, que no ato de se proibir ou permitir a realização de ‘batuques’ no meio citadino, para além da engenhosidade de seus solicitantes, havia uma complexa malha de relações envolvendo uma gama plural de atores sociais que, no limite, apontava para – a despeito das disposições legais – o quão os ajuntamentos de negros eram corriqueiros e de presença marcante na vida citadina da Corte brasileira de meados do século XIX.

Sigamos, uma vez mais, as pistas fornecidas pelas fontes analisadas por Martha Abreu (1999): segundo ela, nos meses de junho e julho do ano de 1866, um fiscal da freguesia de Santana, no Rio, enviou alguns ofícios à Câmara daquele município, informando que “os batuques, danças e tocadas de pretos, proibidos pelo código municipal de posturas, têm continuado todos os domingos”. E informava também que no dia 29 de julho, um domingo, “dobraram tais batuques, com muito incômodo para a vizinhança”. Ainda de acordo com as informações do tal fiscal, a ocorrência dos batuques tinha o agravante de manter “uma caixa de receber as espórtulas [gorjetas/esmolos] de entrada” e, quando ele próprio se aproximou, “rondando com os guardas municipais, recebeu apupadas [vaias] e foguetes”. O fiscal informava ainda que não havia multado aqueles batuques, como determinavam os códigos municipais, pois aguardava a Câmara Municipal “deliberar qual deveria ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos”.

Na interpretação da historiadora, “É de admirar que um fiscal da prefeitura, presumidamente conhecedor do código municipal de posturas e de sua aplicação, estivesse aguardando a Câmara ‘deliberar qual devia ser o seu comportamento com semelhantes ajuntamentos’” (ibidem: 282). Pois, havia diferentes títulos, parágrafos e punições que diziam respeito aos batuques no código de posturas vigente. O código proibia em lugares públicos os “ajuntamentos de pessoas com toçadas, danças e vozerias” (título 7º, artigo 10º), onde os infratores corriam o risco de serem presos caso não tivessem dinheiro para pagamento de multa. Entretanto, o tal fiscal não poderia punir aquele batuque ocorrido no 29 de julho de 1866, através deste artigo, pois estava sendo realizado em propriedade particular. Neste caso, o fiscal deveria punir aquele “ajuntamento de negros”, através do título 10º, artigo 28º, que proibia “os batuques, cantorias e danças de pretos dentro das casas e chácaras”, caso incomodassem a vizinhança.

No caso da aplicação deste artigo, se torna evidente o fato de que havia um espaço possível de realização dos batuques através do consentimento do proprietário da casa ou chácara [algo sugerido também naquela solicitação do negro forro Antônio Ferreira, de 1858] e da complacência dos vizinhos. E “Se juntarmos esta constatação com o fato narrado pelo fiscal de que, ao passar por perto de um dos batuques, teria recebido ‘apupadas e foguetes’, torna-se evidente que os ‘pretos’ deveriam possuir importantes aliados pela vizinhança, não só para realizar os batuques numa casa particular, como para respaldar este comportamento frente a uma autoridade da prefeitura” (ibidem: 283).

Mais interessante ainda é a constatação de que vários batuques eram autorizados por alguns subdelegados de polícia. Segundo Martha Abreu (1999), o subdelegado do primeiro distrito da freguesia de Santana, havia escrito longa carta à Câmara, em agosto daquele ano – mês seguinte às reclamações do tal fiscal –, não concordando com a proibição dos batuques. O subdelegado, defendendo que os batuques eram bastante corriqueiros, afirmava na tal carta que o “fato da ocorrência de batuques naquela freguesia era muito antigo, sempre tolerado por todos os chefes de polícia e subdelegados”, inclusive pelo próprio fiscal, que só agora decidiu considerá-los “perturbadores do cômodo público”. O subdelegado também alegava que sempre cuidou que inspetores de quartirão e oficiais de justiça policiassem os lugares em que ocorriam os batuques, tendo ele próprio comparecido a tais lugares, encontrando “pessoas da vizinhança, até famílias, assistindo a esses

divertimentos que, principiando de tarde, termina[va]m sempre ao escurecer”. E completando seus argumentos, o tal subdelegado deduzia que, se realmente os batuques incomodassem, os vizinhos “queixar-se-iam, não sofreriam sem gemer”, e ele próprio, “único responsável pelo sossego público do distrito, não toleraria sua continuação” (ibidem: 283).

Isto explicaria, então, as hesitações do fiscal em aplicar a lei punitiva àquele batuque realizado a 29 de julho de 1866. “Seu problema não era o desconhecimento das posturas [códigos municipais]: existiam pessoas que protegiam os batuques e, certamente, nem todos os vizinhos incomodavam-se com eles” (ibidem: 283), conclui a historiadora. Assim, para que os negros conseguissem realizar seus batuques, a cadeia de acordos pessoais tinha que funcionar: um senhor, proprietário da casa, precisava permitir, a vizinhança concordar e alguma autoridade supervisionar.

Interessante notar a afirmação do subdelegado de que “pessoas da vizinhança [e] até famílias, [assistiam] a esses divertimentos”, no intuito de dizer que pessoas reputadas se empolgavam em assistir os batuques dos negros [escravos ou libertos].

Sobre isso, um viajante, o reverendo Stewart, em sua estada pelo Brasil entre 1850 e 1852, observava que nos encontros de negros, realizados em importantes esquinas da cidade, até jovens moças “aparentando respeitabilidade e modéstia, juntavam-se para assistir [a esses] espetáculos” (Stewart *apud* Abreu, 1999:290).

Os ‘ajuntamentos de negros’ de onde resultavam os ‘batuques’ pareciam, então, estar inseridos num contexto ambivalente: podiam ser ‘apreciados’ por sujeitos locais, ‘tolerados’ por algumas autoridades policiais, apesar de ‘reprimidos’ do ponto de vista da lei. O que explicaria tal ambivalência?

Os ‘batuques’, certamente pelo desempenho dos dançadores e rítmica na cantoria, pareciam aguçar os olhares das pessoas que se colocavam a assisti-los em momentos de diversão. Em relação à possibilidade de autoridades policiais defenderem a prática dos ‘batuques’ de negros é interessante notar que o discurso – a tirar pelas palavras do tal Subdelegado analisado por Abreu (1999) – é elaborado com base na noção de “tolerância”, isto é, os batuques eram *tolerados* “por (...) chefes de polícia e subdelegados” desde que não causassem desordem pública; o que significa que havia um ideal de ‘batuque’ a ser tolerado por aquelas autoridades. Contudo, o próprio fato de existirem códigos criminais

que controlavam sua existência, impondo uma série de restrições, indica os quão tais ‘batuques’ era tema de preocupação.

Enquanto expressões sócio-culturais organizadas por africanos e seus descendentes no Brasil, os ‘batuques’, praticados, sobretudo, em lugares de visibilidade da Corte carioca (o então centro político do país), pareciam ameaçar um claro projeto de consolidação nacional pautado em moldes europeus. Mesmo que ilustres viajantes em suas obras, ao passarem pelo Brasil tivessem deixado entrever a inevitabilidade de se considerar os segmentos negros no futuro projeto da nação – conforme veremos no capítulo a seguir – sua presença não deixava de representar uma ‘mácula’ para a qual não se apresentava uma definida solução.

Seja como for, as danças e cantos negros no Brasil, ainda que vigiadas, reprimidas e mesmo proibidas, se fizeram marcantes no cenário brasileiro do século XIX, a os encontramos sejam na dinâmica das relações vividas concretamente pelos diversos atores sociais inseridos nas tramas que foram esboçadas neste Capítulo, segundo fontes analisadas pela historiografia, sejam esboçadas nos pincéis dos inúmeros viajantes que por aqui passaram com a pretensão de registrar a ‘realidade’ vivida no país – tema para o próximo Capítulo.

PARTE II

Um cenário em cores e sons

Adentrando de maneira mais detida na discussão sobre ‘nacionalidade’ apresentam-se os capítulos 3 e 4. Busca-se através deles demonstrar como as narrativas nacionais que foram sendo forjadas sobre o Brasil se constituíram, dentre outros fatores, a partir da presença de africanos aqui escravizados e suas expressões sócio-culturais, em que ganham destaque as danças e cantos: um cenário “em cores e sons” que se elaborava em meio a vozes dissonantes em busca de um projeto nacional.

O Capítulo 3, especificamente, nos leva a imagens de um Brasil pitoresco, demonstrando que não apenas a presença de africanos nestas terras chamava a atenção de viajantes europeus, mas, sobretudo, seus cantos e danças, que foram uma tópica essencial nos materiais produzidos por eles – de textos escritos a aquarelas –, sobretudo, na primeira metade do século XIX. Comprometidos em produzir imagens que se pretendiam ‘tradutoras do Brasil’, os viajantes e suas obras influenciaram, ou, melhor, ajudaram a construir noções do que *poderia* (enquanto projeto) ser o ‘povo brasileiro’; indiscutivelmente marcado pela presença africana.

Certamente, a atenção especial de viajantes europeus devotada às cenas de cantos e danças de africanos no Brasil, não apenas contribuía para a construção de imagens que iam sendo forjadas sobre este país no cenário exterior como impunha também às próprias elites dirigentes o desafio de pensar o lugar de africanos e seus ‘costumes’ no projeto daquela nascente nação. Discussão que abre precedente para adentrarmos o capítulo seguinte.

O Capítulo 4 busca perscrutar as narrativas nacionais que propiciaram às expressões sócio-culturais negras tornarem-se elementos indispensáveis para aquilo que se

convencionou definir como o 'acervo cultural da nação'. Em outras palavras, trata-se de refletir sobre como a 'nação brasileira' se tornou um cenário propício para a emergência e colecionamento de expressões sócio-culturais negro-escravas; processo garantido por um conjunto de vozes e ações, por vezes dissonantes, que tomaram a presença negra no cenário nacional como questão.

Capítulo 3

Africanos que cantam e que dançam, *ou* imagens de um Brasil *Pitoresco*

“Nada contribui mais para a afronta de uma primeira impressão, do que a grande proporção de negros [*negroes*] seminus e mestiços, de todas as tintas e graus de sangue que compõe as pessoas vistas nas ruas (...). Aqueles empregados em serviços leves (...) são vistos freqüentemente em grupos, cantando e dançando para o divertimento da multidão ao redor. Ainda assim, em vista da natureza de sua condição, seu número aos olhos do estrangeiro é assustadoramente grande (...).”

(Charles Stewart)⁶⁵.

O que mais parecia espantar e incomodar os viajantes europeus em estada pelo Brasil era o aspecto africano da população, seus corpos apolíneos quase sempre contrastando com seus rostos “horrendos e escarificados”, seus cantos e danças “bárbaros” e sua “índole” ou “natureza” africana (Sela, 2006: 299).

Em sua *Viagem pitoresca através do Brasil*, o eminente artista bávaro Johann Moritz Rugendas⁶⁶, ao apresentar seus retratos de africanos no Brasil ao público europeu,

⁶⁵ *Apud* SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de Ser em Modos de Ver: ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, 1808-1850)**. Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2006, p. 153.

⁶⁶ Johann Moritz Rugendas (Augsburg, Alemanha, 1802 - Weilheim, Alemanha, 1858) veio para o Brasil em 1821, junto a Expedição do Barão Georg Heinrich von Langsdorff aportando no Rio de Janeiro, como desenhista documentarista. Em 1824, acompanhando a tal expedição, viajou para Minas Gerais e registrou paisagens, cenas de costumes e trabalho escravo. Durante sua estada no Brasil, passou também pelas províncias do Mato Grosso, Bahia e Espírito Santo, retornando ao Rio de Janeiro de onde seguiu para a Europa, quando publicou, em 1834, o livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. De 1831 a 1833 viveu no México e depois no Chile, permanecendo por lá por doze anos, realizando viagens a outros países da América Latina como Argentina, Peru e Bolívia onde registrou cenas da vida campesina e indígena. Em 1845, retornou ao Rio de Janeiro e realizou retratos de D. Pedro II, e de outros membros da Família Real. No ano seguinte,

por volta de 1828-29, argumentava que “(...) o único lugar da terra em que é possível fazer semelhante escolha de fisionomias características, entre as diferentes tribos de negros, é talvez o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro (...). Nesse país, (...) encontrava-se membros de quase todas as tribos da África. Num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo” (Rugendas *apud* Slenes, 2000:212).

Tais considerações parecem representativas da imagem que era forjada sobre o Brasil à época caracterizada pela inegável presença de africanos trazidos na condição de escravos.

Na primeira metade do século XIX, o Brasil era para os viajantes que por aqui passavam ao mesmo tempo um velho conhecido e um grande desconhecido. Era o país da flora exuberante e da enorme fauna; mas também quase um continente misterioso, caracterizado por gentes de hábitos estranhos; ‘exótico’ com seus indígenas, africanos, mosquitos, serpentes e uma natureza em tudo singular, mas, paradoxalmente, o mais ‘civilizado’, com a presença de uma monarquia Bourbon e Bragança (Schwarcz, 2008).

Este foi o cenário no qual se depararam cientistas diversos, cronistas, artistas acadêmicos e tantos outros estrangeiros categorizados como ‘viajantes’⁶⁷, que se deixaram contaminar pela paisagem local ao mesmo tempo em que a alteravam, através de seus registros em pinturas ou textos escritos⁶⁸.

Concentrando-se, geralmente, em enunciar variedades e peculiaridades da vida dos povos visitados, tais registros reconhecidos como ‘obras pitorescas’ no século XIX estavam notoriamente comprometidos com o tema da nacionalidade, revelando como ‘a paisagem’ do lugar observado – envolvendo coisas e pessoas – carregava o suposto da diferença e,

partiu definitivamente para a Europa. Por motivos financeiros cedeu sua coleção de desenhos e aquarelas ao Rei Ludwig I, da Baviera (cf. dados disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas).

⁶⁷ Não abordarei aqui as diversas redes de relações políticas que eram estabelecidas entre os viajantes e entre estes e as autoridades da Corte Real. Para uma análise a respeito da rede de relações que resultou na vinda de artistas franceses ao Brasil, ver o primoroso estudo de Lília Schwarcz, **O Sol do Brasil**, e sobre a política de viajantes britânicos vindos ao Brasil ver de Luciana de Lima Martins, **O Rio de Janeiro dos Viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**.

⁶⁸ Quanto a suas origens nacionais, os viajantes britânicos e franceses corresponderam, juntos, a cerca de 70% dos autores, seguidos pelos alemães, em maior número dentro dos 30% restantes. (cf. Sela, 2006:5).

com ele, a própria noção de identidade⁶⁹. Como observa a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2008),

“A despeito das oscilações próprias a cada país, o que se sabe é que essa tradição se vinculou ao ideal romântico, mais evidente no começo do século XIX, de que cada nação carregaria uma unidade cultural. Nesse sentido, enquanto o Iluminismo dominante no século XVIII enfatizava o universalismo e a racionalidade, o romantismo, por oposição destacava a subjetividade, o particular e a força da cultura para a formação nacional”.

(Schwarcz, 2008:127).

É assim que os olhares de alguns viajantes europeus que passaram pelo Brasil oitocentista se mostram interessantes e dão sentido a este capítulo. Eles não poderiam ficar de fora desta segunda parte da tese que problematiza a temática da nacionalidade, uma vez que se trata de imagens e relatos escritos que testemunham um enredo imaginativo em formação à época, onde no registro das paisagens de lugares, coisas e pessoas, vislumbravam-se as “paisagens das idéias” (Martins, 2001) em operação à época, com implicações políticas a serem consideradas.

Como nos mostra Ana Maria de Moraes Belluzzo (1994), esses artistas-viajantes do século XIX comportavam-se como analistas meticolosos, observadores de particularidades do mundo, ocupando-se do que era imediatamente inteligível, elaborando cena a cena “com o firme propósito de revelar ao público europeu aspectos de terras ‘culturalmente distantes’ tidas como inusitadas e desconhecidas, descrevendo e expondo particularidades étnicas, sociais e políticas de outros povos” (Belluzzo, 1994:11-12).

A chave para compreender a noção de ‘pitoresco’, como bem assevera a historiadora Eneida Sela (2006), é a idéia de que certo ‘olhar europeu’ selecionou

⁶⁹ De acordo com Valéria Alves Esteves Lima (2003), a trajetória do termo *pitoresco* parece ter se iniciado no século XVII, momento em que os italianos lhe atribuem um de seus mais corriqueiros significados: ‘o que é próprio da pintura ou dos pintores’, ‘o que se presta à representação pictória’. No século seguinte, o termo assumiria a qualidade de um valor estético, sentido para o qual muito contribuíram as reflexões inglesas sobre a natureza e a pintura de paisagem e as obras que procuraram teorizar este movimento. No âmbito da literatura de viagem, o final do século XVIII vê surgirem as primeiras obras daquele que iria se constituir, nas primeiras décadas do século XIX, um importante sub-gênero deste ramo literário: as viagens pitorescas (Lima, 2003:212). No século XIX, viam-se em voga os livros de ‘viagens pitorescas’, sempre escritos na primeira pessoa, sugerindo a experiência pessoal de seu autor, podiam incluir desenhos e as explicações dos mesmos, havendo um verdadeiro fascínio em descrever os nativos e a maravilha da natureza. Neste sentido, o ‘pitoresco’ não correspondia apenas a composições iconográficas, mas também textos escritos que igualmente compunham cenas ou tipos, que criavam tópicos, inclusive em diálogo com um conjunto iconográfico conhecido.

elementos e situações específicas (tópicas) para marcar um mundo não europeu, colonial e escravista. “Neste sentido, estes registros não deixam de ser etnográficos, operando no interior de determinada gama de escolhas que procuram caracterizar emblematicamente (...) uma civilização diversa em sua organização e costumes sociais (...)” (Sela, 2006:131-132).

A Corte carioca de inícios do século XIX parecia mesmo ser o lugar mais convidativo para a apreciação dos viajantes europeus que aqui chegavam, tanto por suas belezas naturais quanto por aspectos sócio-políticos, marcados pela presença da Família Real no Brasil, chegada em 1808, e a maciça presença de africanos – a maior das Américas – provenientes do tráfico de escravos⁷⁰.

Africanos que cantam e que dançam

A chegada de africanos no Porto do Rio de Janeiro parece ter sido tema recorrente nos registros de inúmeros viajantes na primeira metade do século XIX. O médico francês José Francisco Xavier Sigaud⁷¹, por exemplo, ao aportar no Rio de Janeiro, em 1828, relatava suas impressões ao ver desembarcar um carregamento de negros escorbúticos que na tentativa de permanecerem em pé, em “poucos minutos (...) expiravam sem convulsões”. E, naquele mesmo ano e lugar, o naturalista francês Victor Jacquemont⁷², avistava como

⁷⁰ Diversos trabalhos de historiadores privilegiaram como recorte temporal a primeira metade do século XIX, especialmente o intervalo compreendido entre 1808 e 1850, datas que marcam, respectivamente, a vinda da Família Real ao Brasil – em decorrência das Guerras Napoleônicas – e o fim do tráfico externo de escravos. Tal intervalo temporal é entendido como aquele de maior efervescência da vida escrava urbana na Corte carioca. A historiadora Mary Karasch, em seu **A vida dos escravos no Rio de Janeiro, 1808-1850**, justifica a escolha deste recorte temporal por ser aquele em que a escravidão esteve em seu auge, visto que “nem antes de 1808, nem depois de 1850, os escravos dominaram de tal forma a vida na cidade” (Karasch, 2000:28). O historiador Carlos Eugênio Líbano Soares (1998), também viu neste período, território fértil para ‘ler’ a história da capoeira em seu **A Capoeira Escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850**, tendo a mesma escolha a historiadora Eneida Maria Mercadante Sela (2006), ao se debruçar sobre a produção de viajantes europeus no Brasil. Ao se depararem com a maior população escrava africana, sobretudo na primeira metade do século XIX, os estrangeiros visitantes da Corte carioca tinham, evidentemente, seus olhares orientados por determinadas teorias científicas e estéticas européias sobre a diversidade humana, em vigência à época, edificando e legitimando hierarquias ontológicas para os povos, tendo como alvo principal a inferiorização dos africanos.

⁷¹ José Francisco Xavier Sigaud, nasceu em Marselha, França, em 1796 e morreu no Rio de Janeiro, Brasil, em 1856. Formado pela Faculdade de Medicina de Estrasburgo, chegou ao Brasil em 1825 tornando-se bastante conhecido pela atividade editorial, sendo um dos pioneiros no periodismo médico-científico e exercendo sua função de médico. Em 1829, Sigaud participou da fundação da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro (cf. MARQUES, Rita de Cassia et alli. *Uma História Brasileira da Doença*. Rio de Janeiro, 2006).

⁷² Venceslas Victor Jacquemont (França, 1801 – Índia, 1832), era naturalista e desenvolveu seus principais trabalhos na Índia (cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Venceslas_Victor_Jacquemont, segundo informações

uma das primeiras cenas no cais, uma grande embarcação negreira rente à sua amurada com negros “acorrentados uns aos outros que se apinhavam no convés e pareciam ‘assaz alegres, vendo terra, árvores e quiçá, a esperança de um alívio próximo das suas misérias’” (Rodrigues, 2000:378).

Outro viajante, o estoniano Otto Von Kotzebue⁷³, também na década de 1820, observava com horror a condição dos africanos que acabavam de aportar no Rio de Janeiro, em que se viam homens e mulheres, “de aspecto lastimável, todos nus e acorrentados” e algumas mulheres dando o peito a crianças nascidas “talvez durante a lúgubre viagem, ganho inesperado dos bárbaros especuladores” (ibidem, 379-380).

O europeu, Willian Ellis, citado pela historiadora Mary Karash (2000), fazia interessante e detalhada descrição da chegada de africanos no Porto do Rio de Janeiro quando de sua estada no Brasil, em que observava a diferença de comportamento entre negros que se encontravam a bordo de um navio negreiro:

“Nossa passagem, porém, pareceu afetá-los pouco. A maior parte desses seres infelizes estava [no convés] quase imóvel, embora não percebêssemos que estavam acorrentados; alguns dirigiram para nós um olhar de aparente indiferença; outros, com seus braços dobrados, pareciam acabrunhados pela tristeza; enquanto muitos, debruçados na amurada, olhavam para as ilhas da baía, as montanhas rochosas e toda a exuberância selvagem da paisagem sorridente (...).”

(Willian Ellis *apud* Mary Karasch, 2000: 73).

Uma vez tendo atravessado o Atlântico, antes de seguirem seus destinos em lugares específicos do Brasil, os africanos recém aportados em terras brasileiras, permaneciam nos mercados e feiras de escravos.

Na segunda metade do século XVIII, mais precisamente entre 1769 e 1779, próximo ao Porto do Rio de Janeiro, foi inaugurado aquele que viria a ser um dos mais famosos mercados de escravos, o *Valongo*, durante a administração do vice-rei Marquês de Lavradio⁷⁴ (Rodrigues, 2000:366). Sobre ele, diversos viajantes deixaram suas impressões,

contidas na obra de Benoît Dayrat (2003). *Les Botanistes et la Flore de France, trois siècles de découvertes*. Publicação científica do Museu Nacional de História Natural: 690 p.).

⁷³ Otto Von Kotzebue nasceu em 1787 e morreu em 1846 na Estônia, tendo feito carreira como navegador na marinha Russa (cf. *Encyclopedia Britannica*, Eleventh Edition)

⁷⁴ O mercado do Valongo teve suas atividades encerradas em 1831 (cf. Rodrigues, 2000).

cada qual priorizando determinados aspectos em sua descrição, influenciados por sua formação e procedência, onde nem todos os olhos viam os mesmos detalhes.

Ali, parecem ter devotado boa parte de suas atenções às danças e cânticos dos africanos recém chegados. O viajante, Gerog Wilhelm Freireyss, em 1814, encontrou pessoalmente centenas de escravos nus, de ambos os sexos e todas as idades, que dançavam em um grande círculo enquanto batiam palmas e gritavam uma canção de apenas três notas. “Um dançarino deixava o círculo e ia para o centro, ‘movendo o corpo em todas as direções’, e quando terminava, outro tomava o seu lugar. Às vezes, essas danças duravam horas, para desgosto dos vizinhos” (Freireyss *apud* Karasch, 2000:80-81).

Situação semelhante era descrita pelo artista francês Jean Baptiste Debret⁷⁵, alguns anos mais tarde, ao observar que aquele mercado era “convertido às vezes em salão de baile por licença do patrão”, em que se podiam ouvir “urros ritmados dos negros girando sobre si próprios e batendo o compasso com as mãos (...)” (Debret, 1975:188).

Entendidos pelos viajantes europeus como sinônimo de ‘euforia’, os cantos e danças executados pelos cativos africanos no Brasil eram vistos, muitas vezes, como incompatíveis à própria condição de seus executores. Johann Moritz Rugendas, por exemplo, indagava-se sobre como mesmo sob rígido e cansativo trabalho os negros escravizados se colocavam a dançar após suas atividades:

“Dir-se-ia que após os trabalhos do dia, os mais barulhentos prazeres produzem sobre o negro o mesmo efeito que o repouso. À noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e dansas; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos, e não conseguimos nos persuadir de que são escravos que temos diante dos olhos. A dansa habitual do negro é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dansa”.

⁷⁵ Jean Baptiste Debret (Paris, França, 1768 - 1848) integrou a Missão Artística Francesa, que veio ao Brasil em 1816. Instalou-se no Rio de Janeiro e, a partir de 1817, tornou-se professor de pintura em seu ateliê. Também realizou a decoração para a coroação de D. João VI, no Rio de Janeiro. De 1823 a 1831, foi professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, atividade que alternou com viagens para várias cidades do país, quando retratou tipos humanos, costumes e paisagens locais. Em 1829, organizou a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Belas Artes, primeira exposição pública de arte no Brasil deixando o país em 1831, quando retornou à Paris. Entre 1834 e 1839, editou, em Paris, o livro *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, em três volumes, ilustrado com aquarelas e gravuras produzidas com base em seus estudos e observações.

(Rugendas, 1940:197).

Uma explicação para a evidente importância de cantos e danças entre aqueles africanos, procedentes do complexo cultural bantu, recém chegados no mercado do Valongo deve ser encontrada no próprio sistema cosmológico do qual compartilhavam em suas regiões de procedência, baseado no complexo de *ventura-desventura* vivido na África Central. Conforme nos diz Robert Slenes, apoiado em Craemer, Vansina e Fox, trata-se da

“... idéia de que o universo é caracterizado em seu estado normal pela harmonia, o bem-estar, a saúde, e que o desequilíbrio, o infortúnio, a doença são causados pela ação malévola de espíritos ou de pessoas (...). Dentro deste paradigma, a realização dos valores e metas culturais mais importantes (ligados aos conceitos de ‘fecundidade’, ‘invulnerabilidade/impunidade’ e de ‘status/prosperidade’) depende da manutenção de um estado de pureza ritual (...) associado especialmente à *dança*, à *música* e ao transe (...)”.

(Slenes, 1992:58, grifos meus).

Neste sentido, então, o canto e a dança expressos por aqueles africanos recém aportados no Rio de Janeiro e aprisionados no Mercado do Valongo, não seria, necessariamente, um indício de que estavam “alegres”, mas expressões particulares comprometidas com o complexo cosmológico trazido por eles do outro lado do Atlântico.

De todo modo, aos olhos dos viajantes europeus que chamaram a atenção para as danças e cânticos negros, a idéia que buscavam representar era mesma a de que os negros que dançavam estavam em estado de “alegria”.

Se, como sabemos as pinturas bem como os textos produzidos pelos viajantes, não correspondem, em absoluto, a dados imediatos da percepção de seus autores, visto que a dimensão sensível inerente a toda e qualquer paisagem depende em muito dos referenciais culturais do observador, isto é, de sua percepção do mundo sensível (cf. Belluzzo, 1994), é de supor que mesmo tendo presenciado momentos de desolação envolvendo cantos e danças, tais viajantes primaram por construir um ambiente festivo. Sobretudo, porque, as obras resultantes de viagens pitorescas não se tratam:

“(...) apenas de uma projeção na tela ou no papel de imagens prefiguradas segundo as convenções de representação – científicas ou artísticas – do observador europeu metropolitano, mas sim de uma constante negociação entre

as imagens que os viajantes carregavam em suas mentes com as paisagens que se lhes apresentavam aos olhos (...)

(Martins, 2001: 165-166).

Assim, interpretados pelo prisma de seus cantos e danças, os africanos no Brasil eram vistos por viajantes europeus, de modo geral, como sendo aqueles que “não se mostram muito infelizes” (Rugendas, 1940:175), ou aqueles que mesmo diante da dor e do sofrimento, através de suas cantorias vivem “umas poucas horas de amarga alegria” (Graham, 1956:171) e que por isso “tanto livres quanto escravos, parecem alegres e felizes no trabalho” (ibidem, 188).

Foi concebendo os cantos e danças de negros no Valongo como sinônimo de alegria e festejos, que muitos vendedores de escravos os obrigavam a dançar diante de possíveis compradores, como nos indica a historiadora Mary Karasch (2000):

“A fim de convencer os compradores de que os escravos não estavam deprimidos, os negociantes davam-lhes estimulantes para evitar a ‘preguiça’ e a depressão. (...) os estimulantes eram cápsico (pimenta usada como estimulante gástrico e intestinal), gengibre e tabaco. Se isso falhasse, então davam-lhes tapas ou socos, ou ameaçavam-nos com um chicote ou vara. Um segundo remédio para a nostalgia era ‘estimular’ os africanos a dançar e cantar a música de suas terras natais. (...) Se alguns escravos se recusassem a tomar parte, então um feitor forçava-os a dançar, porque acreditavam que a falta de movimento estimularia a nostalgia e assim diminuiria seus lucros. Além disso, exigia-se com frequência que os africanos dançassem ‘de maneira alegre’ durante seu exame físico, a fim de convencer os compradores de sua saúde excelente. Se expressassem seus verdadeiros sentimentos ou apatia e depressão, eram açoitados”.

(Karasch, 2000:80).

Assim, cantos e danças com significados plurais trazidos pelos contingentes africanos recém chegados em terras brasileiras ganhavam na visão de seus algozes e observadores o sinônimo exclusivo de ‘euforia’. Ao mesmo tempo, tais práticas eram, certamente, alvo de constantes releituras por parte dos próprios africanos que viam no canto e na dança maneiras de vivência em suas práticas cotidianas em terras brasileiras.

A viajante Maria Graham⁷⁶, em 1822, observava que era comum se ver africanos recém-importados carregando tudo, de sacas de café e sal a pianos, em suas cabeças, e no caso de transportarem móveis e outras cargas pesadas, trabalhavam em grupos, com um deles servindo de líder. Enquanto caminhavam, o capitão dançava e marcava o tempo com um chocalho ou duas peças de ferro e cantava uma canção africana acompanhada em coro pelo grupo. O carregador que trabalhava sozinho tocava muitas vezes marimba⁷⁷, enquanto transportava uma carga na cabeça (Graham *apud* Karasch, 2000:264).

Ao que indicam as fontes produzidas por viajantes, qualquer que fosse o tema, a cantoria dos escravos no trabalho, acompanhada freqüentemente por instrumentos variados, era parte essencial da vida cotidiana. A historiadora Mary Karasch, por exemplo, segundo fontes que pesquisou, nos fala de um grupo de cativos que puxava um imenso tonel de água sobre um carro de quatro rodas e cantava: “*Vem, carga, vem logo para casa!*” (Karasch, 2000:323). O registro examinado pela historiadora é de autoria do viajante Ousley que durante sua estada na Corte carioca na primeira metade do século XIX teria presenciado tal cena. Algo muito semelhante ao que produzira Guillobel nos primeiros anos daquele mesmo século.

⁷⁶ Maria Dundas Graham (Inglaterra, 1785 – 1842) era escritora, pintora e desenhista. Esteve na Índia, de onde resultou seu primeiro livro de viagens, na Itália e na América do Sul. Chegou ao Brasil em setembro de 1821 viajando, em março de 1822, para o Chile. Voltou para o Brasil em março de 1823, desembarcando no Rio de Janeiro. Como governanta da princesa D. Maria da Glória, partiu para a Inglaterra, a fim de preparar material didático para a educação da mesma, mandando imprimir em português os livros didáticos mais famosos. Retornou para o Brasil em agosto de 1824. Partiu definitivamente para a Inglaterra em fins de 1825. Passou por Pernambuco e Rio de Janeiro, deixando o seu relato na obra intitulada *Journal of a Voyage to Brazil, and Residence There, During Part of the Years 1821, 1822, 1823*, publicada em 1824, e traduzida para o português em 1956, sob o título *Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada neste país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823*. Descreveu as cidades, a organização das ruas, a sujeira, a condição do negro escravo, a condição da mulher no que se refere aos costumes, hábitos de alimentação, festas, vestimentas e comércio (cf. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 1994, 3 vol. Ver especialmente o volume II).

⁷⁷ Instrumento de percussão tocado com baquetas (pequenos bastões) ou com as mãos.

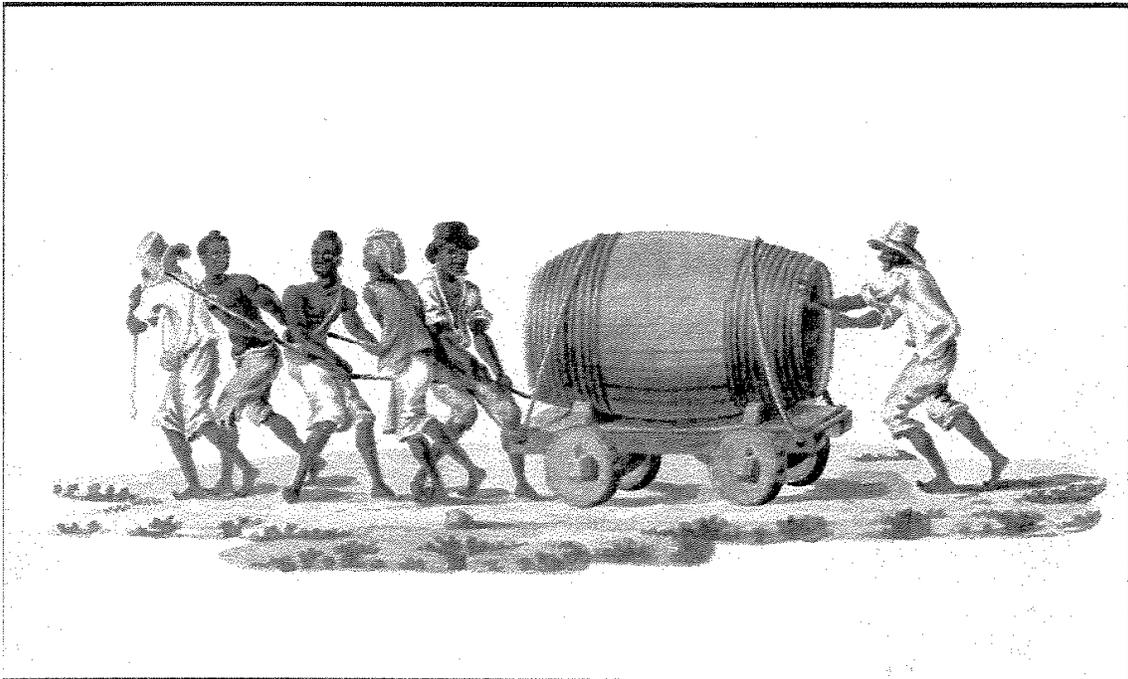


Figura 1: J. C. Guillobel. “Seis Negros transportando um Barril numa Carreta”. 1814. Capturado de: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=2235&cd_idioma=28555, em 15 de outubro de 2009.

Tal cena de negros empurrando pesadas mercadorias sobre carro parece ter sido uma constante na vida escrava da Corte carioca e alvo privilegiado pelos olhares dos viajantes. Tanto que Jean Baptiste Debret tratou de retratar algo semelhante em sua litografia ‘Negros de Carro’.

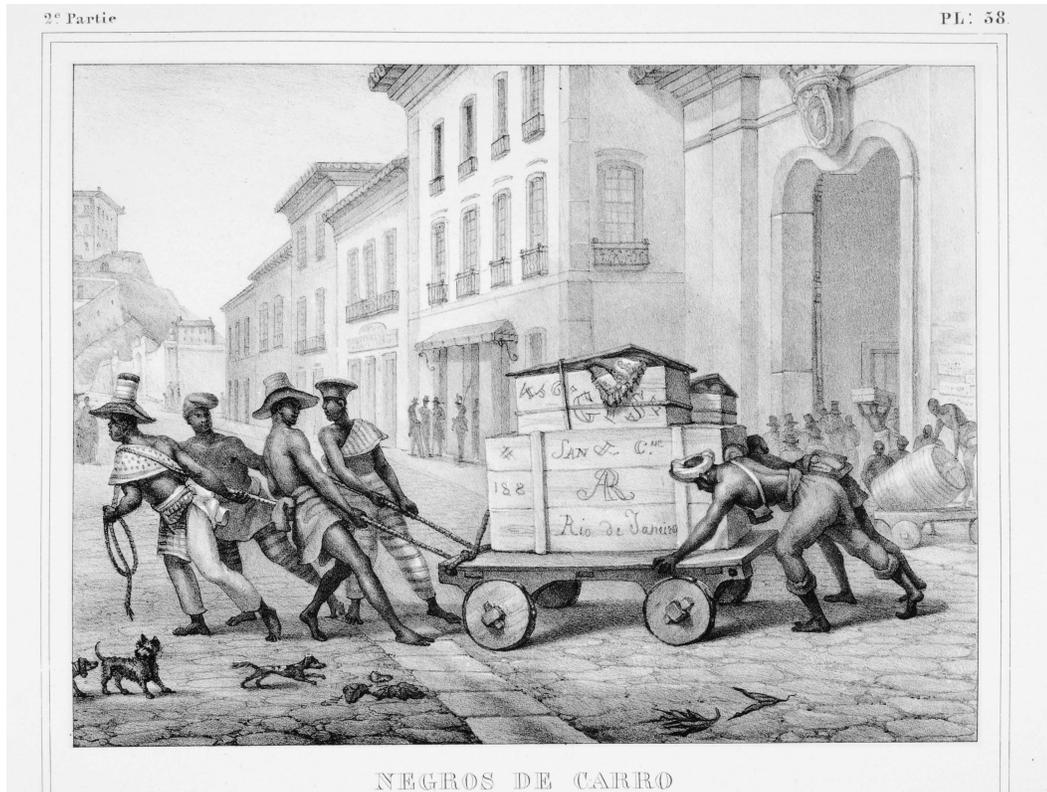


Figura 2: Jean Baptiste Debret – “Negros de Carro”. 1835. Capturado de: www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520081, em 15 de outubro de 2009.

Mas, se as cantorias e danças desempenhadas pelos cativos se faziam presentes nas atividades mais árduas, elas também eram perceptíveis aos olhos de alguns viajantes em momentos de ‘breves intervalos’ do trabalho.

De acordo com descrições de Debret, negras vendedoras de anгу se encontravam nas praças ou em quitandas que também vendiam legumes e frutas, cujas atividades começavam pela manhã “lá pelas seis horas e [terminavam por volta das] dez, continuando de meio dia às duas, hora em que se reuniam em torno delas os operários escravos que não [eram] alimentados por seus senhores” (Debret, 1975:229). Momentos privilegiados para a cantoria e danças dos negros,

“[Era] principalmente nas praças e em torno dos chafarizes, lugares de reunião habitual dos escravos, que muitas vezes um deles inspirado pela saudade da mãe-pátria recorda[va] algum canto. Ao ouvir a voz desse compatriota, os outros, repentinamente entusiasmados, se aglomera[vam] em torno do cantor e acompanha[vam] cada estrofe com um refrão (...). Os mais indiferentes contenta[vam]-se com marcar o compasso por meio de uma batida de mãos de

dois tempos rápidos e um lento. Os instrumentistas, também improvisados, e sempre numerosos, traz[iam] na verdade unicamente cacos de pratos, pedaços de ferro, conchas ou pedras ou mesmo latas, pedaços de madeira, etc. Essa bateria é, como o canto, mais surda do que barulhenta e se executa em perfeito conjunto. Somente os estribilhos são mais forçados. Mas terminada a canção, o encanto desaparece; cada um se separa friamente, pensando no chicote do senhor e na necessidade de terminar o trabalho interrompido por esse ‘intermezzo’ delicioso”.

(ibidem: 252).

Descrições como esta, referindo-se a pequenos intervalos de negros e negras ao ganho durante suas atividades nas ruas da corte do Rio – o que Debret entendeu como sendo um “intermezzo delicioso” – foram registradas não apenas em forma textual, mas também sugerida em pintura.

Observemos, pois, uma pintura de Johann Moritz Rugendas que, assim como seu contemporâneo Debret, se ocupou de registrar os momentos de folga de africanos nas ruas da Corte carioca, em que o canto e a dança se faziam notar.

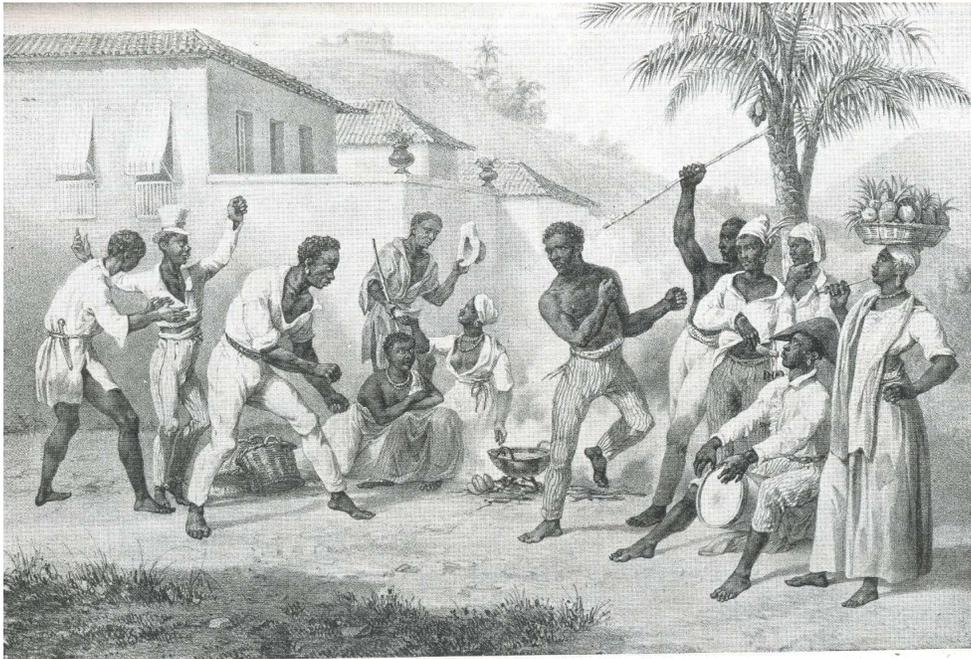


Figura 3: Johann Moritz Rugendas. “Jogar Capoeira”. 1835. Capturado de: <http://www.capoeira-palmares.fr/histor/images/rug418.jpg>, em 15 de outubro de 2009.

Na imagem, intitulada ‘Capoeira’⁷⁸, vêem-se homens a dançar num diálogo corporal ao som de um instrumento de percussão tocado por um dos negros sentado à direita da imagem. O som parecia ser enriquecido com palmas, se mirarmos para o negro que se encontra à esquerda da imagem. E entre os que assistiam, vemos uma negra vendedora de frutas com uma das mãos à cintura e outros negros e negras recostados, sugerindo de fato um intervalo de descanso das atividades impostas. Ao fundo, uma negra sentada, provavelmente em sua hora de descanso e ao lado dela uma vendedora (de angu?) tendo controle sobre a panela que emanava fumaça, servindo comida a um outro escravo.

Neste universo ‘sonoro e dançante’ decodificado pelos viajantes, é como se o conjunto das descrições feitas por eles compusesse um grande enredo, cujas cenas ‘retratadas’ e escritas por uns, se coadunam com as de outros.

A imagem elaborada por Rugendas que busca retratar a ‘capoeira’, assemelha-se em muito à descrição textual realizada por Debret a respeito dos negros em seu “intermezzo delicioso”. E o trecho desta mesma descrição do pintor francês que se refere a negros instrumentistas, improvisados, e sempre numerosos, trazendo “na verdade unicamente cacos de pratos, pedaços de ferro, conchas, pedras ou mesmo latas, [e] pedaços de madeira”, faz lembrar uma das observações feitas pela historiadora Mary Karasch (2000) que – segundo registros deixados por inúmeros viajantes europeus da época – africanos no Brasil, durante o trabalho “usavam os instrumentos da profissão para fazer música” (Karasch, 2000:316). E, ainda, apoiada nas observações do viajante europeu Ewbank, nos informa sobre a “comemoração da colocação dos primeiros caibros do telhado de uma casa, quando ‘artistas negros e brancos lá no alto estavam batendo *con gusto* em vigas, alavancas e pranchas’. Ficaram assim até o dono aparecer e oferecer-lhes ‘uma doação’, depois do que ‘chocalharam com estrépito’ mais música ‘com martelos nas traves’” (ibidem: 316).

⁷⁸ A capoeira, ao que indicam os estudos historiográficos, teve papel marcante na vida escrava da Corte do Rio de Janeiro. Recorrendo a inquéritos policiais, os historiadores desenvolveram verdadeiro trabalho de ‘arqueologia’ sobre as fontes escritas do século XIX, demonstrando o quanto esta prática foi perseguida pelas autoridades civis da época, ao mesmo tempo em que atendia a interesses particulares de determinados membros da elite imperial. Para uma leitura interessada do tema ver os vigorosos trabalhos de Carlos Eugênio Líbano Soares, **A Negregada Instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro** e, do mesmo autor, **A Capoeira Escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850**. E para uma leitura referente à prática da capoeira no período de transição entre o Império e a República, ver os trabalhos de Antônio Liberac Simões Pires, **A Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)** e, do mesmo autor, **Movimentos da Cultura Afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950)**. E, ainda, o trabalho de Maria Ângela Borges Salvadori, **Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)**.

Tais observações parecem nos levar a supor fortemente que ao confeccionar sua prancha de “Negros Serradores”, o próprio Debret estivesse, de fato, intencionado a mostrar negros em cantoria durante o trabalho.

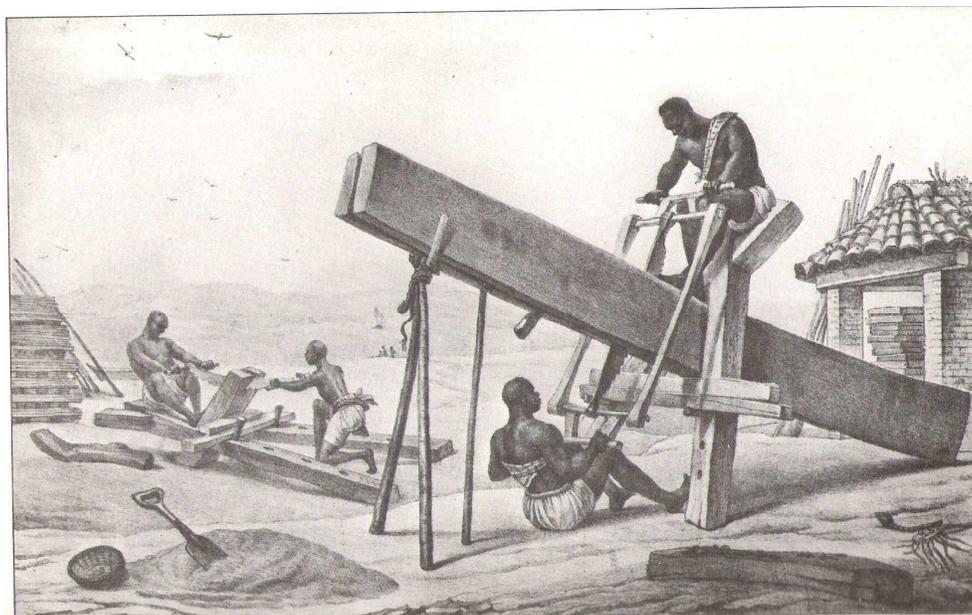


Figura 4: Jean Baptiste Debret – “Negros Serradores”. 1835. Capturado de: www.brasiliana.usp.br/.../624520062?show=full, em 15 de outubro de 2009.

Na imagem, o próprio movimento de serrar, o ‘vai e vem’, parece sugerir certa coreografia, mostrando os negros ao fundo da imagem, como se estivessem serrando a madeira que os separava num movimento sincrônico em diálogo gestual com o companheiro de trabalho. Difícil não pensar que o viajante francês estivesse influenciado pela cantoria de negros ao retratar esta imagem.

Tais registros de viajantes, sem dúvidas, apontam não apenas para a presença, mas, sobretudo, para a importância que ocupava a cantoria entre escravos em suas atividades de trabalho.

A expressão do jongo, emergida no contexto marcado pela atuação de negros bantu desembarcados na região sudeste brasileira, certamente era parte integrante deste complexo. Com tal afirmação, no entanto, não quero sugerir ingenuamente que as fontes mencionadas anteriormente façam referência velada ao jongo. A idéia com a qual compartilho é a de que nesse complexo de práticas e expressões sócio-culturais (re)criadas no seio das

sociabilidades escravas, o jongo devia ocupar papel marcante, sobretudo, se pensarmos que aparece caracterizado em algumas fontes como “cantos de trabalho”⁷⁹.

Mas, se por um lado os referidos registros de viajantes delatam a importância do canto e da dança no cotidiano de africanos em terras brasileiras, por outro, contribuíram para, através desta tópica, produzir imagens acerca do que seria o Brasil e seu ‘povo’.

Discursos acerca de um ‘mundo acreditável’

Os cantos e danças de negros escravos no Brasil parecem ter se tornado uma tópica tão importante na produção dos viajantes europeus oitocentistas que, além das descrições a respeito das cenas de trabalho e de folga, as festividades que se davam nas ruas da cidade também eram observadas e registradas a partir do canto e da dança.

De acordo com a historiadora Mary Karasch (2000), uma das melhores descrições do tamanho e da natureza de grandes grupos de dança negra no Brasil oitocentista, vem do mercador inglês Robertson, que já em 1808 achou que não havia nada igual fora da África. Sigamos as descrições do mercador:

“Em frente avançavam os grupos das várias nações africanas, para o campo de Sant’Ana [no Rio de Janeiro], o teatro de destino da festança e algazarra. Ali estavam os nativos de Moçambique e Quilumana, de Cabinda, Luanda, Benguela e Angola [...]. A densa população do campo de Sant’Ana estava subdividida em círculos amplos, formados cada um por trezentos a quatrocentos negros, homens e mulheres. Dentro desses círculos, os dançarinos moviam-se ao som da música que também estava ali estacionada; e não sei qual a mais admirável, se a energia dos dançarinos, ou a dos músicos. Podiam-se ver as bochechas de um atleta de Angola prontas para arrebentar pelo esforço de produzir *um som hediondo de uma cabaça*, enquanto outro executante dava golpes tão abundantes e pesados no tímpano que somente a natureza impenetrável do couro de um boi poderia resistir-lhes. (...) Oito ou dez figurantes iam e vinham no meio do círculo, de forma a exibir a divina compleição humana em todas as variedades concebíveis de contorções e gesticulações. Logo, dois ou três que estavam no meio da multidão pareciam achar que a animação não era suficiente, e com um grito

⁷⁹ Stein (1990), Sobrinho (1978).

agudo ou uma canção, corriam para dentro do círculo, e entravam na dança. Os músicos tocavam uma música mais alta e mais destoante; os dançarinos, reforçados pelos auxiliares mencionados, ganhavam nova animação; os auxiliares pareciam envoltos em todo *o furor de demônios*; os gritos de aprovação e as palmas redobravam; cada observador participava do espírito sibilino que animava os dançarinos e os músicos; o firmamento ressoava com o *entusiasmo selvagem* das clãs negras [...]”.

(Robertson *apud* Karasch, 2000:327, grifos meus).

As descrições do mercador inglês impressionam no que se referem às informações numéricas; “círculos amplos, formados cada um por trezentos a quatrocentos negros”, remetendo-nos a imagens de um significativo aglomerado de negros dançando e tocando. Contudo, chama a atenção, igualmente, os termos usados pelo autor para se referir ao evento. Nos seus dizeres, tratava-se antes de tudo de uma “algazarra” em que se podiam ver “as bochechas de um (...) Angola prontas para arrebentar pelo esforço de produzir um som hediondo de uma cabaça”, que junto aos demais ali presentes, parecia envolto em “todo o furor de demônios”, que ressoava com “o entusiasmo selvagem [trazido] das clãs negras”. A descrição deste viajante parece exemplar do lugar ocupado pelos africanos no pensamento europeu vigente à época.

As impressões do referido mercador inglês ainda no início do século XIX certamente não eram isoladas. Apenas a guisa de exemplo, citemos as observações de um outro viajante europeu, o francês Charles Ribeyrolles, que muitos anos após ao registro daquele mercador inglês, mais precisamente na década de 1850, exclamava em tom de desprezo e asco que os momentos de danças e cantos de africanos no Brasil se tratavam de “Alegrias grosseiras, volúpias asquerosas, febres libertinas, [onde] tudo é abjeto e triste”. E arrematava seu comentário com a pergunta: “Não será isso um meio de embrutecimento?” (Ribeyrolles, 1980:52).

Vistos em conjunto, pois, estes fragmentos compõem uma tópica que reitera características representadas como inerentes aos africanos, seja do ponto de vista cultural ou natural em que a música e a dança correspondiam a uma das mais incontestáveis e recorrentes expressões de ‘africanismo’ nas percepções dos viajantes. Como bem observa a historiadora Eneida Sela (2006) o lugar diferente e inferior dos africanos na literatura de

viagem ia-se delimitando por meio de uma série de sinais visíveis primeiramente na forma de seus corpos, na anatomia e nas marcas de rostos e, ao lado disso, “em seus atos de divertimento, linguagem, nos instrumentos, melodias e movimentos criados por mentes primitivas, guiadas por instintos peculiares e nada louváveis” (Sela, 2006:194).

Evidentemente que impressões de tal natureza registradas por viajantes europeus em estada no Brasil, provocavam contundente incômodo nas elites dirigentes do país, como mostra o editorial do *Diário do Rio de Janeiro*, em julho de 1852. Nele, pediam-se providências das autoridades policiais com relação ao “ajuntamento de negros e negras que se deleitavam durante muito tempo no seu africano batuque”. Dizia o editorial:

“ATENTADOS CONTRA A MORAL PÚBLICA – De dia em dia se vão descobrindo novos fatos que envergonham uma capital civilizada. Nos dias 21 e 22 do corrente houve numa casa do largo da Carioca e na rua do Cano esquina da rua da Vala ajuntamentos de negros (...). A indecência de uma tal dança, as vozerias de que ela é acompanhada, revoltam a educação menos escrupulosa, e dão nesses ‘soirées pretos’ matéria aos cronistas viajantes para escreverem [mal] sobre o Brasil (...). Esses batuques (...) pretendem continuar; é bom que a polícia intervenha e coloque esses bem-aventurados pares em lugar onde possam bailar sem serem vistos pelas famílias decentes e honestas”.

(Abreu, 1999:285-286).

A preocupação do editorial daquele diário parecia recair, de fato, sobre as interpretações que os viajantes europeus faziam a respeito da presença de africanos e seus ‘costumes’ no Brasil. O dilema parecia residir no fato de uma nação aspirante aos costumes europeus – e preocupada com o atento olhar dos viajantes provenientes daquele continente que aqui chegavam – comportar em seus domínios, referenciais africanos tão evidentes, esboçados, dentre outras coisas, nos “africanos batuques” em que seus dançarinos e músicos se viam animados pelo “*entusiasmo selvagem* das clãs negras”, como dissera o mercador inglês, Robertson.

A preocupação declarada naquele editorial – assim como em tantos outros de igual teor existentes à época – parecia comprometida com um contexto mais amplo. De acordo com o historiador Thomas E. Skidmore (1976):

“Os europeus não hesitavam em expressar-se em termos pouco lisonjeiros à América Latina e ao Brasil, em particular, por causa da sua vasta influência

africana. Os brasileiros liam tais autores, de regra sem nenhum espírito crítico. E ficavam profundamente apreensivos. Caudatários, na sua cultura, imitativos, no pensamento – e cômicos disso – os brasileiros do meado do século XIX (...) aceitavam (...) tacitamente [as doutrinas sociais da Europa]”.

(Skidmore, 1976:13).

A presença africana no país era uma realidade; falar na ‘realidade diversa’ do Brasil – como pretenderam fazer muitos viajantes oitocentistas – era inexoravelmente fazer alusão aos costumes africanos em terras brasileiras. E, se o que produziam sobre o Brasil não apenas repercutia no cenário europeu, mas mobilizava, sobremaneira, a opinião das elites dirigentes do próprio país, parece importante não se perder de vista que em seus registros, influenciaram aquilo que deveria configurar a própria história do país, seu futuro enquanto povo/nação onde a ‘presença africana’ se mostrava evidente e inevitável, ainda que não desejável.

Um bom exemplo da contribuição das obras pitorescas para a formação de uma história que se pretendia ajustável ao Brasil é, sem dúvidas, a obra do francês Jean Baptiste Debret; sua viagem investia-se de uma dupla competência: seus volumes reúnem, ao mesmo tempo, o depoimento de sua experiência como viajante, acompanhado de uma interpretação histórica do país, em que o volume de imagens é surpreendente. Nos dizeres de uma de suas estudiosas, a historiadora Valéria Lima (2003), nenhuma outra obra sobre o Brasil da época recupera, em um mesmo projeto editorial, tantas cenas a respeito do país e de sua população. “Debret faz com que sua obra pareça um inventário da realidade brasileira da época (...)” (Lima, 2003:285-286). De acordo com ela, no cômputo geral das imagens de Debret são privilegiados os negros e suas ‘coisas’, no entanto, em nenhum momento o pintor francês declara que lhes atribuiria um espaço diferenciado na sua obra. Se isto ocorre, e de forma tão inquestionável, deve-se ao lugar evidente desta parcela da população na realidade brasileira da época. É como se na obra pitoresca de Debret, a nascente nação brasileira devesse grande parte deste feito à ‘raça’ negra: “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro” (Debret *apud* Lima, 2003:275), dizia Debret. No Brasil pitoresco que desenhara, era atribuída aos negros a maioria dos costumes, das atitudes, dos hábitos, das atividades de trabalho. Na perspicaz análise de Valéria Lima (2003):

“Há, na representação iconográfica dos negros, uma força física e moral que sobrevive aos comentários, por vezes denegridores, de Debret. Sem deixar que o princípio da hierarquia das raças fundamente seus comentários, o modelo clássico

que emprega para retratá-los eleva-os aos olhos de quem admira suas figuras. (...) Em geral, envolvidos com o trabalho, negros e negras expõem sua vitalidade física a uma presença espiritual que ultrapassam o caráter documental das cenas em que são representados (...) não são apenas os sustentadores da economia do país (...) mas trazem em si a possibilidade do avanço da marcha do progresso (...). avanço [que] dependeria dos benefícios trazidos ao país pela miscigenação entre as diferentes raças que aqui se encontravam, fazendo convergir a força e a resistência física de negros e índios, com a inteligência e habilidades do branco europeu”.

(Lima, 275-277).

Retratando, assim, os negros em seus momentos de trabalho, em suas cantorias e danças, ou mesmo em situações de castigo, o que sobressai da obra pitoresca de Debret, assim como de tantos outros viajantes que passaram pelo Brasil, é a concepção latente de que, inadvertidamente, o futuro da nação estaria marcado pela presença escrava africana.

O artista bávaro Johann Moritz Rugendas, foi outro que, incluído na categoria dos ‘viajantes’ europeus que estiveram pelo Brasil na primeira metade do século XIX, se propôs a retratar a ‘realidade’ do país e seus povos, destacando a presença negra. Herdeiro da tradição romântica alemã, o viajante expressou em sua obra sobre o Brasil uma natureza que funcionaria como cenário para as novas civilizações das Américas (cf. Sela, 2006).

De acordo com o historiador Robert Slenes (1995/96), quando Rugendas começou a elaborar os quadros finais para as gravuras de seu livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, em Paris, em 1826, ele já podia ser considerado um pintor ‘romântico’; não mais queria levantar um ‘espelho’ para o mundo, mas uma ‘lanterna’ que pudesse iluminar o que havia em seu tempo de ‘mais real’ (Slenes, 1995/96: 273). Neste sentido, seu trabalho longe de ser um retrato isento ‘tomado’ no Brasil, consistiu numa tese a respeito da formação da nação brasileira. Sobre tal tese, é Robert Slenes (1995/96) quem nos elucidada. Através de comparações da produção imagética do artista bávaro com a de outros artistas – sobretudo do germânico seiscentista Matthaeus Merian, autor de gravuras com temas bíblicos –, Slenes demonstra o caráter alegórico nas litografias de Rugendas, defendendo com argúcia e perspicácia que o conjunto de textos e imagens produzidos pelo artista significa uma espécie de ‘parábola bíblica’ que visava aproximar o negro do branco ontologicamente, procurando integrá-lo à construção da nação brasileira. Diz-nos Slenes (2000) que embora

Rugendas aceita a idéia da inferioridade do homem negro em relação ao branco, ele admite a possibilidade de que, com o tempo, os dois tipos possam se igualar, visto que a inferioridade não era de ordem biológica, e sim cultural. Para fundamentar esta idéia, no entanto, Rugendas não usa o binômio barbárie-civilização para caracterizar as sociedades africanas, mas o conceito de diferentes estágios de civilização.

“Formado na época do surgimento dos nacionalismos na Europa e convencido de que a África tinha história e civilização, ao contrário do que era idéia corrente na época, Rugendas estava disposto a reconhecer os negros do Brasil, inclusive os escravos e os africanos, como um futuro ‘povo’ digno de respeito”.

(Slenes, 2000:220).

Assim, sensível à desumanidade do sistema escravocrata e reconhecendo a historicidade de povos africanos e, por extensão, que aqueles aportados como escravos em terras brasileiras traziam consigo ‘heranças sócio-culturais’, Rugendas busca enfatizar em sua obra pitoresca, “a capacidade do africano de criar uma nova vida para si no Brasil: de recuperar-se da experiência angustiante da travessia do atlântico para fundar uma família e expressar-se (...)” (Slenes, 1995/96:275), conforme registrada no conjunto iconográfico por ele construído.

Destarte, se, por um lado, é correto afirmar que as narrativas – pictóricas ou escritas – de viajantes que estiveram pelo Brasil ao longo do século XIX privilegiaram a temática referente à presença de africanos no país em seus aspectos culturais, por outro, não é menos verdade afirmar que estas mesmas narrativas por eles produzidas tornaram-se um testemunho fundamental e mesmo um critério de legitimidade para a construção de leituras a respeito da nação; elas acabaram por serem instrumentalizadas como ‘transparência do real’.

Evidentemente que o esforço que se empreendeu neste capítulo não teve a ingênua pretensão de dar conta da riqueza e pluralidade do fenômeno que foi a presença dos inúmeros viajantes que estiveram no Brasil ao longo do século XIX produzindo seus registros. Inúmeros trabalhos, sobretudo, no âmbito da historiografia têm dado conta desta temática com admirável sucesso. O intento aqui proposto foi focalizar na primeira metade do século XIX – momento seminal para a projeção daquilo que deveria ser o Brasil e seu ‘povo’ – como as danças e cantos negros ocuparam lugar de destaque na produção de alguns viajantes do período. Se as opiniões – na maioria das vezes depreciativas –

registradas por viajantes europeus a respeito da presença negra no Brasil abalavam as elites locais, como demonstrado mais acima, paradoxalmente, tinha o poder de indicar que aquela mesma presença não podia ser simplesmente apagada da ‘realidade’ nacional e que, em assim sendo, o germen da futura nação, inexoravelmente, estava marcado por aqueles segmentos.

Capítulo 4

Esboços de Brasilidade: discursos, narrativas nacionais e a construção de um ‘projeto original’

“(…) uma invenção de múltiplos autores, uma formação histórica, uma decretação, uma construção política, um paradoxo cambiante, uma tradução em andamento, um emblema, uma marca registrada, uma negociação não-consensual de identidade contrastante, e assim por diante”.

(James Boon, 1990: ix).

As palavras de James Boon, tornadas epígrafe neste capítulo, parecem expressar com perfeição a perspectiva analítica aqui adotada para o termo ‘brasilidade’. Enquanto construto sócio-político e cultural, sua noção deve ser entendida como um campo de forças em constante movimento, em que vozes – marcadamente dissonantes – se fazem ouvir num discurso que se pretende consensual para a definição da nação.

No entanto, como sabemos, há uma noção de ‘brasilidade’ que se apresenta de forma extremamente elástica, sendo sua simples evocação tomada como chave explicativa para diversos contextos. Numa conversa entre amigos, não, necessariamente, comprometidos com o rigor dos conceitos acadêmicos das ciências sociais, a ‘brasilidade’ pode se traduzir nas ‘coisas do Brasil’ que vão desde a feijoada ao requebro da mulata, passando pelo samba que estaria no ‘sangue’ do brasileiro, especialmente se este denunciar uma afro-descendência e residir num ‘tradicional’ morro carioca; a mesma brasilidade que estaria viva na ginga do corpo do capoeirista ou no andar que denuncia ‘o que é que a baiana tem’. Tais concepções traduziriam, no limite, as particularidades e características próprias dos brasileiros, sua ‘cultura’, entendida como um ‘todo revelador’ das características do povo, aquilo que lhe é próprio.

Esta concepção de cultura, reinante não apenas nas conversas informais, mas também em discursos institucionais e trabalhos acadêmicos, é devedora do legado de um certo culturalismo norte-americano muito em voga nos anos de 1920 e que se fez sentir de maneira avassaladora no pensamento social do Brasil, sobretudo, na década de 1930 com a consagração dos escritos de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933). Simpático às teorias de Franz Boas, para quem a cultura corresponde ao ‘gênio’ de um povo – isto é, o resultado de costumes e de uma história compartilhada –, Gilberto Freyre seguindo a mesma tendência, tentava explicar em seus estudos o que venha ser o ‘brasileiro’ e sua ‘composição cultural’.

Como bem observa a antropóloga Livia Barbosa (2001), o fato de intelectuais e acadêmicos brasileiros adotarem como objeto o Brasil e tentarem apreender nossas especificidades em face de outros universos sociais não é novidade. A preocupação em definir o Brasil como nação e o brasileiro como povo tem sido um tema central ao pensamento intelectual brasileiro desde o início do século XIX, onde mesmo aqueles acadêmicos e intelectuais que iniciaram as suas trajetórias profissionais trabalhando em áreas distantes do tema que envolvia a discussão da nacionalidade “não resistiram ao debate acerca do que somos e de por que o somos” (Barbosa, 2001:44).

Nas últimas décadas, as ciências sociais têm se ocupado do tema de maneira significativa. Diversos trabalhos, alguns já consagrados como clássicos, sob diferentes perspectivas, desenvolveram análises tentando compreender aspectos da nacionalidade brasileira. Peter Fry (1982), por exemplo, escreveu na década de 1970 seu artigo – **Feijoada e soul food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais** – refletindo sobre o significado simbólico da feijoada no Brasil, artigo que a partir de sua publicação foi exaustivamente citado em inúmeros trabalhos acadêmicos que discutem a questão da nacionalidade⁸⁰. O sociólogo Renato Ortiz (1985), também se propôs a pensar a

⁸⁰ Neste artigo, presente no livro **Para Inglês Ver: identidade e política na cultura brasileira**, Peter Fry parte de uma experiência pessoal para analisar a feijoada como símbolo da nacionalidade brasileira. O episódio que teria dado origem a suas reflexões teria ocorrido em julho de 1975, em New York, quando esse antropólogo oferecia um almoço aos seus amigos, escolhendo como prato principal, a feijoada, pela importância que tem no Brasil, quando um dos convidados “um negro do Alabama”, depois de ter olhado cuidadosamente e cheirado a travessa, destruiu todo o suspense, observando que se tratava simplesmente de comida a que estava acostumado desde criança, o que chamou a atenção do anfitrião Peter Fry para o fato de que o que no Brasil se tratava de um prato nacional nos Estados Unidos era apenas *soul food* (Fry, 1982). Ver

nacionalidade buscando “retomar as diferentes maneiras como a identidade nacional e a cultura brasileira foram consideradas” buscando responder a seguinte questão: “Qual o sentido de uma identidade ou de uma memória que se querem nacionais?” (Ortiz, 1985:8).

Da ‘safra’ de estudos desenvolvidos sobre a nacionalidade brasileira no âmbito da antropologia, nos últimos, pelo menos, 30 anos, parece ter sido *Carnavais, Malandros e Heróis*, de Roberto DaMatta (1979), a obra que gerou maior impacto por sua proposta inovadora de olhar para a conformação da sociedade brasileira, propondo interpretá-la através da dialética de seus processos hierárquicos e igualitários. De acordo com Lúvia Barbosa (2001), se, na década de 1930, *Casa Grande & Senzala* representou para os brasileiros uma espécie de passaporte intelectual, no sentido de mostrarmos ao mundo que éramos capazes de construir uma teoria social sobre o Brasil, *Carnavais, Malandros e Heróis* não apenas repetiu esse feito, como o superou sob alguns aspectos, ao demonstrar cabalmente que, sob todos os ângulos, “O Brasil não é um país para principiantes” (Barbosa *et al*, 2001).

Nos trabalhos publicados desde então, a discussão desses caminhos e suas múltiplas veredas têm sido objeto privilegiado de reflexão por parte do autor. ‘A fábula das três raças’, publicada em *Relativizando* (1981), *A casa e a rua* (1985), *Conta de mentiroso* (1993) e *Águias, burros e borboletas* (1999) podem ser apontados como momentos no desenvolvimento de um trabalho de interpretação permanente que o autor vem realizando em sua construção de uma sociologia do dilema brasileiro (Sinder, 2001).

Poderíamos aqui fazer referência a um sem-número de trabalhos que tomaram como preocupação a questão da nacionalidade, tanto anteriores como posteriores às obras citadas acima. No entanto, elas são evocadas com o propósito de servirem enquanto convite ao leitor para adentrarmos na discussão acerca da ‘brasilidade’, que deve ser entendida, antes de tudo, como a produção de discursos sobre a idéia de nação.

Na discussão aqui empreendida, serão privilegiados aqueles *discursos comprometidos com a presença negra no Brasil* – atentando para os lugares e os pontos de vista dos que falam – legitimados e oficializados enquanto *narrativas nacionais*.

também, a auto-crítica que esse autor desenvolve sobre este artigo em “Feijoada e Soul Food 25 anos depois” (Fry, 2001).

Falar de uma expressão sócio-cultural como o jongo, valorizada na contemporaneidade como herança escrava, nos obriga, incondicionalmente, a considerar os discursos e debates produzidos no pensamento social brasileiro, referentes ao lugar dos segmentos negros na construção da nação. Em assim sendo, a discussão acerca da noção de ‘brasilidade’ se mostra muito bem vinda à medida que pode nos auxiliar a entender, afinal, que nação é esta, ou melhor, que discursos são estes, produzidos em nome da nação, que propiciam na contemporaneidade o reconhecimento e patrimonialização de expressões sócio-culturais notadamente de referenciais escravos.

Do espaço da detração: presença negra e o ‘dilema nacional’

Conforme vimos anteriormente, uma gama de representações sinuosas se fez em torno da presença de africanos e seus descendentes no Brasil. Lançando um olhar antropológico sobre os tais ‘batuques’ de negros no século XIX, a partir de referências historiográficas, se pôde perceber, em certa medida, a existência de uma complexa rede de relações marcada por alianças, concessões, permissões e proibições. Ao mesmo tempo em que havia viajantes no Brasil dissertando sobre os ‘costumes’ negros trazidos do outro lado do Atlântico, era possível averiguar a atuação de senhores abrindo não apenas concessões para que seus escravos cantassem e dançassem em suas festas, como também faziam questão da presença de ilustres convidados em suas fazendas para assistirem a tais ‘espetáculos’, que, apesar de considerados ‘bárbaros’, tinham seu tom de exotismo. E, da mesma forma, fiscais municipais e subdelegados de polícia de algumas freguesias compactuavam e até mesmo defendiam a permanência dos batuques, num momento em que já se contava com leis que os proibiam, esboçadas nos discursos de preocupação em relação ao futuro da nação, marcada pela presença de negros e seus ‘costumes’. Especialmente na Corte Imperial, os batuques negros – por chamarem, muitas das vezes, a atenção de forma negativa dos viajantes europeus que escreviam sobre a ‘realidade’ da civilização brasileira – preocupavam, sobremaneira, algumas autoridades locais que já na primeira metade do século XIX viam naqueles africanos e seus descendentes um problema a ser considerado. Progressivamente, uma gama de discursos voltados para o ‘problema negro’ no Brasil se reforçava.

Em meados daquele século, com base no aparato da ciência determinista e positivista, o negro era definido e delimitado, inevitavelmente, em termos raciológicos. O conceito explicativo para as teorias da época que enfocavam ‘o negro’ no Brasil, parecia mesmo ser o conceito de raça⁸¹.

Como bem observa o historiador Thomas Skidmore (1976), o século XIX testemunhou dois movimentos contraditórios no pensamento racial: de um lado, os movimentos abolicionistas triunfaram por todo o mundo do Atlântico Norte e, finalmente, até o Atlântico Sul. No entanto, nesse momento em que a escravidão recuava sob o impacto das mudanças econômicas, pensadores europeus ocupavam-se em sistematizar as teorias das diferenças inatas. O racismo tornava-se, assim, “uma formidável teoria” (Skidmore, 1976:65). Desde que as presunções iniciais tinham rotulado a raça branca como superior em qualidades mentais e sociais, o discurso de uma base científica tornava tais pressupostos, fatos incontestáveis.

A questão que parecia não querer calar nos meados do século XIX, no entanto, dizia respeito diretamente ao futuro da nação: qual seria, afinal, o futuro de um país marcado, predominantemente, pela presença de africanos e seus descendentes em que se viam nas ruas seus ‘batuques’ e outras práticas consideradas ‘bárbaras’? Já que, como bem lembra Lilia Schwarcz (1993), “Os grupos negros (...) eram considerados em seu conjunto – e em nome da ‘imparcialidade da ciencia’ – um impedimento à civilização branca, [e] ‘um dos fatores de nossa inferioridade como povo’” (Schwarcz, 1993:208).

Ainda que a população negra fosse representada como pertencente a um ‘estado inferior’, não lhe era retirada a humanidade. Conforme nos aponta esta mesma antropóloga (1993), era sempre um modelo evolucionista social e monogenista que predominava nos discursos da época; postura que pode ser exemplificada a partir da análise do concurso promovido pelo IHGB⁸² em 1844, que premiaria o melhor projeto sobre ‘Como escrever a

⁸¹ Como bem demonstram diversos estudos, sejam eles de cunho historiográfico (Skidmore, 1976), antropológico (Corrêa, 2001; Schwarcz, 1993; Segura-Ramirez, 2006) ou inseridos na discussão dos assim chamados ‘estudos culturais’ (Appiah, 1997; Gilroy 2000, 2001), o conceito de raça foi um recurso retórico construído laboriosamente e que teve (e ainda tem) suas implicações e efeitos em diversos contextos sociais, sendo empregado para os mais variados fins. Diante disso, me furtarei de empregar o termo entre “aspas”, entendendo que o leitor tem claro para si que quando me refiro a tal termo nesta tese, tenho em mente suas implicações históricas e sociológicas.

⁸² O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi fundado em 1838, à época em que Pedro de Araújo Lima era Regente no Brasil. A história do país, a ser escrita pelos membros do IHGB à época, deveria ressaltar os valores ligados à unidade nacional e à centralização política, colocando a jovem nação brasileira como

história do Brasil’, onde o prêmio coube a Karl Friedrich Philipp Von Martius, naturalista alemão e sócio correspondente do Instituto, cuja tese centrava-se na especificidade da trajetória desse país tropical, composto por três raças mescladas e formadoras:

“Qualquer que se encarregue de escrever a História do Brasil, paiz que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que ahi concorrerão para o desenvolvimento do homem. São esses porém de natureza muito diversa, tendo convergido de um modo muito particular as três raças... (RIHGB, 1844:389-90)”.

(Von Martius *apud* Schwarcz, 1993:112).

Ao negro, especificamente, restava o espaço da detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação: “Não há duvida que o Brasil teria tido”, diz Von Martius, “uma evolução muito diferente sem a introdução dos míseros escravos negros” (Ibidem: 112).

A história do Brasil, assim, consistia na história de suas três raças formadoras, convivendo em ordem e respeitando as hierarquias e os pressupostos referentes a desigualdades biológicas. O projeto de Von Martius apresentado ao IHGB nos anos de 1840, teria sido retomado, em suas linhas gerais, alguns anos mais tarde por aquele que se tornaria um eminente pensador brasileiro: o bacharel em direito, Silvio Romero.

De acordo com o historiador Alberto Schneider (2005), Silvio Romero inaugurou no pensamento social brasileiro uma obra sistemática – *História da Literatura Brasileira*, 1888 – disposta a enxergar o país como uma sociedade e uma cultura inexoravelmente mestiças, onde se admitiam influências não apenas indígenas, mas principalmente africanas, embora devesse prevalecer, no futuro, um país embranquecido e culturalmente ocidentalizado; imagem esta que foi formulada em meio a teorias científicas e eurocêntricas de cunho racial (Schneider, 2005).

Romero encontrava na mestiçagem o resultado da luta pela sobrevivência das espécies, como estabeleciam as teorias deterministas da época. Porém, paradoxalmente, ao invés de condenar a hibridação racial, seguindo os modelos evolucionistas sociais, esse autor encontrava nela a futura ‘viabilidade nacional’. Conforme assevera Lilia Schwarcz

herdeira e continuadora da tarefa ‘civilizadora’ portuguesa (cf. Guimarães, 1995). Atualmente, uma das atividades mais reconhecidas do Instituto é a publicação da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)*, reunindo artigos de seus membros colaboradores.

(1993), “a teoria de Romero mais se aproximava a um ‘arianismo de conveniência’, no qual se sustentava o modelo da seleção, a eleição de uma raça mais forte, sem que, no entanto, se incorresse nos supostos dessa postura que se preocupava em denunciar o caráter letal do cruzamento de raças distintas” (Schwarcz, 1993:153-154). O que significa que, apesar de admitir a mestiçagem, Silvio Romero não se colocava como um defensor da igualdade entre os homens, muito pelo contrário, se mostrava um fiel seguidor do determinismo racial. O triunfo de suas teorias, então, residia no esforço sistemático de conciliar as teorias racistas à realidade social brasileira.

Esse autor publicara sua obra num contexto marcado por transformações sócio-políticas no país; no mesmo ano da publicação de *História da Literatura Brasileira – 1888* –, havia sido abolida a escravidão no Brasil, e, com ela, a emergência (ou, a evidência) de um significativo problema à nação: como levar em frente um projeto civilizador de nação, pautado nos pressupostos evolucionistas europeus, considerando a permanência dos ex-escravos, agora libertos, como parte desta mesma nação?

De fato, se tratava de uma grande questão, pois com o advento da abolição da escravatura, obrigatoriamente, deveriam se alterar os discursos em relação ao *status* da presença negra no Brasil, posto que aquela nova situação pressupunha àqueles uma condição de igualdade, ao menos jurídica.

Conforme demonstra a historiadora Hebe Mattos (1998), no pós-abolição os negros se viram numa complexa situação. Com o fim do cativeiro, as categorias e identidades socioculturais existentes anteriormente – tais como ‘senhores’, ‘escravos’ e ‘homens [nascidos ou tornados] livres’ –, deixaram de existir. Já nos primeiros meses de 1888, desestruturaram-se, por completo e repentinamente, as bases em que se assentavam tais denominações sociais. No entanto,

“Em maior ou menor grau (...) os significados que os ex-senhores emprestavam à liberdade, recém-adquirida pelo liberto, não pressupunham qualquer equiparação imediata com o homem livre pobre, no regime anterior. Não deviam tornar-se nem mesmo cidadãos de segunda classe, como aqueles. Urgia que continuassem apenas libertos”.

(Mattos, 1998:280).

Ou seja, numa sociedade pretensamente liberal – marcada pelos pressupostos republicanos, a partir de 1889 –, que preconizava a igualdade jurídica entre os homens,

havia um esforço paralelo (garantido pelos discursos acadêmicos e ações cotidianas) de manter os negros numa condição civil diferenciada dos demais homens livres. Ou, como diria Lilia Schwarcz (1993), para além da conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania.

A partir de 1889, mais do que um projeto político, era necessário constituir uma nação. Nação essa já condicionada, segundo as teorias da época, pelas características determinantes das raças que a compunham. Portanto, se nesse momento a maior questão não remetia mais diretamente ao problema da libertação dos escravos, tratava-se, antes, de dimensionar quem era e quem compunha essa nova nação, como seus cidadãos (cf. Schwarcz, 1987).

Estas observações parecem abrir caminho para a compreensão acerca das singularidades impressas aos segmentos negros no Brasil. Embora fossem juridicamente reconhecidos como cidadãos brasileiros, com igualdade de direitos e deveres após a Lei Áurea de 1888, perpetuou-se em torno deles a gama de representações que remontava ao período escravocrata, que os colocava na posição de *sujeitos diferenciados*, hierarquicamente inferiores e, ao mesmo tempo, dotados de exotismos. Ou, como nos lembra a antropóloga Mariza Corrêa (2001), tratava-se de transformar os ex-escravos em ‘negros’, isto é, de constituí-los enquanto categorias de análise, ‘objetos de ciência’, deixando entre parênteses a discussão sobre a garantia de sua cidadania. Isto porque, no momento em que os negros escravos tornaram-se libertos, surgia no Brasil a atuação de uma elite profissional que já incorporara na sua retórica tanto os princípios liberais quanto o discurso científico que pregava a inferioridade aos contingentes negros. Essa elite legitimou socialmente a sua preocupação sobre a presença de descendentes de africanos no país, enquadrando-a numa prática que se pretendia científica (cf. Corrêa, 2001).

Assim, a categoria analítica ‘o negro’, com toda sua carga raciológica, implicou numa estigmatização eficaz da população afro-descendente e suas práticas.

Conforme nos mostra Lilia Schwarcz (1987),

“[A] partir [do final] da década de 1880, na seção de notícias, (...) indivíduos (...) de práticas bárbaras (como os sambas e as capoeiras) e de cor negra começavam a ‘desfilar’ cotidianamente pelos jornais, tornando-se esta uma representação (...) dominante”.

(ibidem: 132).

As tais ‘práticas bárbaras’ – como “*os sambas e as capoeiras* (incluindo também a feitiçaria)” –, parecem ter ocupado papel de destaque no processo que inferiorizava os negros no pós-abolição, como se fossem marcas evidentes de que, com elas, aqueles ‘novos cidadãos’ não poderiam, jamais, contribuir para a edificação de uma ‘nação civilizada’.

Ainda de acordo com Schwarcz (1987), se por um lado o samba era entendido e aceito nos editoriais de jornais, ao menos como uma exótica manifestação de negros, em finais do século XIX, de outro, cada vez mais se insistia em como esta prática ‘pouco civilizada’ gerava constantemente incidentes e conflitos graves, sendo por isso mesmo considerada indesejável, ao menos enquanto uma atividade que congregasse somente elementos negros.

“Espancamento – Foi ante-hontem barbaramente espancado um moço que assistia a um *samba de pretos* no largo da Liberdade. Tendo o moço apitado para que o acudissem, um grupo de negros cahiu sobre elle a cacetadas deixando-o prostrado e todo ensangüentado. Dois urbanos accudiram mas não conseguiram effectuar a prisão, porque dois pretos se oppuzeram’ (*Província de São Paulo*, 4 de junho de 1889)”.

(ibidem: 229).

“No dia 13 de maio, o próprio dia da libertação, deu-se um conflicto entre libertos que assistiam a um *samba de pretos* resultando sahirem alguns com a cabeça quebrada e um delles ferido com 3 faccadas....’ (*Província de São Paulo*, 16 de maio de 1889)”.

(ibidem: 230).

Assim, aos africanos e seus descendentes no Brasil, mesmo com a abolição da escravatura, foi reservado o espaço da detração. De um lado, a estigmatização expressa nos editoriais de jornais, nos discursos acadêmicos (fortemente marcados pelo racismo científico) e práticas cotidianas, de outro, sua ausência em instituições oficiais comprometidas com a imagem da nacionalidade, como era o caso dos ‘museus etnográficos’ daqueles fins de século, por exemplo.

Conforme argumenta Thomas Skidmore (1976)

“Igualmente importante para a história do pensamento racial, nenhum [museu da época] devotou qualquer atenção ao africano no Brasil. Os povos ‘primitivos’ estudados por eles eram invariavelmente as remotas tribos índias. O ‘imigrante’ africano e sua progênie afro-americana não despertavam o interesse do pessoal dessas entidades para a pesquisa dos estudos etnográficos a eles atinentes”.

(Skidmore, 1976:74).

Assim, mesmo havendo todo um aparato discursivo sobre os negros no Brasil, não havia se colocado uma preocupação de ordem ‘etnográfica’ sobre suas práticas culturais. Tanto assim, que a passagem – hoje tornada célebre – escrita por Silvio Romero à época, traduz com certa precisão aquele contexto. Escrevia o eminente estudioso:

‘É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das [coisas] africanas [...] nós que temos o material em casa, que temos a África em nossas cozinhas [...] nada havemos produzido nesse sentido! É uma desgraça [...] O negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e malgrado a sua ignorância, um objeto de sciencia. Apressem-se os especialistas, vistos que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçangas... vão morrendo [...] Apressem-se, porém, senão terão que perdê-lo de todo’⁸³.

Caberia, entretanto, no começo da década de 1890, a um médico maranhense, que fez carreira na então prestigiosa Faculdade de Medicina da Bahia, a tarefa de devotar a atenção para os elementos culturais negros no Brasil. Tendo sido o primeiro pesquisador a estudar a influência africana neste país de maneira sistemática, Raimundo Nina Rodrigues tentou uma cuidadosa catalogação das origens etnográficas africanas dos escravos trazidos para essas terras. “Colecionou fotografias e desenhos de objetos de artes brasileiras de origem africana e aprofundou-se também na questão da assimilação dos africanos ao seu novo ambiente (...). Ao mesmo tempo, e à medida que a sua pesquisa etnográfica pioneira

⁸³ Este trecho escrito por Silvio Romero consta em seu artigo “A poesia popular no Brasil”, publicado originalmente em 1879 na *Revista Brasileira*, e reaparece anos mais tarde em seu livro *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, publicado de 1888.

gerava dados baseados em testemunhos orais (...), aplicava a teoria da inferioridade racial diretamente ao seu trabalho de medicina-legal⁸⁴” (ibidem: 75).

Enfatizando a dimensão da ‘neutralidade científica’ em suas análises, como forma de assegurar a respeitabilidade e credulidade de seus trabalhos, Nina Rodrigues não hesitava “em seguir as implicações das suas doutrinas raciais, dizendo (com óbvia satisfação) que seus sentimentos pessoais nada tinham a ver com a teoria científica [que estava a desenvolver], mesmo porque tinha ‘viva simpatia’ pelo negro brasileiro” (ibidem: 75)⁸⁵.

Desta forma, os estudos empreendidos por Nina Rodrigues, voltados a desvendar aquilo que entendia como sendo as ‘particularidades culturais primitivas’ de africanos no Brasil, se traduziam numa possibilidade de, ao final das contas, entender esse ‘outro’ que, inevitavelmente, maculava o(s) projeto(s) idealizado(s) de nação.

Sendo muito lido à época de suas publicações, por todos os que se interessavam seriamente pelo assunto racial e cultura africana no Brasil, Nina Rodrigues ganhara grande notoriedade, galgando o *status* de autoridade sobre o tema (cf. Skidmore, 1976). Foi assim que “...muitos cientistas sociais, médicos de formação [inclusive] (...) afirmaram [anos mais tarde] a filiação direta de suas pesquisas, particularmente sobre a ‘questão racial’, aos estudos de Nina Rodrigues sobre os africanos e seus descendentes” (Corrêa, 2001:9).

No intervalo entre o início do século XX e os anos de 1930, entretanto, o assunto referente aos africanos e sua presença no Brasil, ainda se mostrava bastante insipiente como tema de estudos contando com raras referências como os estudos do jornalista ‘João do Rio’, que publicou um estudo dos costumes religiosos afro-brasileiros no Rio de Janeiro e Manuel Querino, médico baiano que publicou uma série de ensaios sobre costumes afro-brasileiros (Skidmore, 1976:204). Porém, após os anos de 1930, este quadro tenderia a ser significativamente alterado.

⁸⁴ De acordo com Skidmore (1976), pelo fim da década de 1890, Nina Rodrigues já se distinguia em dois campos da ‘ciência’: etnologia afro-brasileira e medicina-legal. Para maiores detalhes a respeito de sua trajetória ver Corrêa (2001).

⁸⁵ Conforme demonstra Mariza Corrêa, “A questão principal que Nina Rodrigues e seus seguidores se colocavam dizia respeito a nossa definição enquanto povo e a deste país como nação. Da criação de critérios de acesso aos direitos da cidadania à construção de imagens ideais do país, seus trabalhos procuravam respostas para esta questão, certamente impregnadas das teorias científicas, e dos interesses políticos, deles e de sua época” (Corrêa, 2001:10).

Se pouco, ou quase nada, fora acrescentado aos estudos realizados por Nina Rodrigues nas décadas de 10 e 20 para a compreensão da importância e da participação do elemento negro na sociedade brasileira, caberia a Arthur Ramos, médico alagoano que, assim como Nina Rodrigues fizera carreira na Bahia, a difícil tarefa de retomar o tema na década de 30, reivindicando, ardorosamente, para Nina Rodrigues, o título de pioneiro desses estudos no Brasil (Oliveira & Lima, 1987:23)⁸⁶. Ramos declarava em 1935:

“Sou de opinião que o methodo mais justo é aquelle que conduz a resultados mais fecundos, que conduz à colheita de dados ricos e à systematização scientifica desses dados. Nina Rodrigues, evolucionista puro, foi fecundíssimo no seu tempo. E hoje apenas temos de ajustar as suas theorias às da nossa época. Uma theoria é uma hypotese de trabalho, apenas, e neste sentido tanto é útil o methodo histórico-cultural, como o psychanalytico ou qualquer outro. O que vale é a fecundidade dos resultados. O que vale são os factos”.

(Ramos, 1935:10).

Arthur Ramos publicou uma série de livros e artigos sobre a cultura afro-brasileira⁸⁷, tendo tomado parte ativa no I Congresso afro-brasileiro realizado, no Recife, em 1934⁸⁸ e no II Congresso afro-brasileiro, realizado em Salvador, em 1937⁸⁹ – reuniões científicas de grande escala que se dedicaram à discussão de teses sobre os mais diversos aspectos da afro-brasilidade: culinária, música, folclore, lingüística, religião, teatro e a história da presença africana, especialmente sob a escravidão [ocorrida no Brasil]” (Skidmore, 1976:209). Além disso, Ramos também teve importante papel na fundação da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, em 1941⁹⁰.

⁸⁶ A década de 30 implicou, na verdade, numa renhida disputa político intelectual em torno da prioridade nos estudos sobre o grupo negro e o resgate da obra de Nina Rodrigues. Arthur Ramos e Gilberto Freyre foram figuras de destaque, os dois principais opositores nessa contenda. Eles tinham vários pontos em comum: compartilhavam o interesse pela Antropologia Aplicada; ambos retomaram a distinção proposta por Boas entre raça e cultura; os dois enunciavam-se como discípulos criados ‘à sombra de Nina Rodrigues’, e reclamavam para si próprios e para seus estados (Bahia e Pernambuco) o resgate da obra de Nina Rodrigues e a preeminência nos estudos sobre o grupo negro (Corrêa 2001 p. 177; 223-229).

⁸⁷ Dentre os quais, **O Negro Brasileiro** (1934) e **O Folclore Negro no Brasil** (1935).

⁸⁸ Organizado por Gilberto Freyre, o I Congresso afro-brasileiro foi capaz de incentivar os estudos a esse respeito e chamar a atenção para a necessidade de maiores pesquisas sobre o assunto (Oliveira & Lima, 1987:24).

⁸⁹ Organizado por Édison Carneiro, o II Congresso afro-brasileiro congregou tanto pesquisadores brasileiros quanto estrangeiros, além de lideranças religiosas locais. Para detalhes acerca dos preparativos e discussões do evento ver Oliveira & Lima (1987:28-29).

⁹⁰ Embora não aprofunde a discussão aqui, se faz importante salientar que este período compreendido entre a virada do século XIX para o XX e, sobretudo, os anos de 1930, marca a formatação das ciências sociais no

Os intelectuais que se empenharam no estudo das relações raciais no Brasil a partir da década de 30, acabaram, assim, por imprimir uma chancela na própria noção de ‘cultura brasileira’, cujas perspectivas estavam alinhadas, sobretudo, à noção de mestiçagem.

Deste modo, o que prevaleceu a partir daquele período, foi uma reavaliação do ‘negro’ como um problema à nação em que as imagens pejorativas de intelectuais como Nina Rodrigues que traçava péssimos prognósticos para essa nação ‘tão misturada’, passaram a ser substituídas por representações mais positivas e acalentadoras, como as que Gilberto Freyre representou ao nível da academia, que passaram a ver na mestiçagem e no elemento negro em nossos sangues um fator distintivo de nossa especificidade enquanto nação (Schwarcz, 1987:255).

Como bem observa o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2002), no caso dos estudos sobre os negros, a formação nos anos de 1930 de uma literatura científica especializada sobre o tema garantiu, juntamente com outros fatores, o estabelecimento de uma linhagem de pesquisadores que teve o seu ponto de origem demarcado com a reedição dos primeiros trabalhos de Nina Rodrigues. Ao mesmo tempo, a geração que patrocinou e apoiou essas reedições e produziu suas próprias investigações promoveu a ruptura com o viés médico que caracterizava os escritos etnográficos daquele autor. “Assim, essa geração procurou demarcar linhas nítidas de distinção entre o ‘negro da medicina’ do final do século XIX e o ‘negro dos estudos antropológicos e etnográficos’ dos anos 30 e 40” (Silva, 2002:107).

Sem dúvidas, a forte influência que passaria a exercer o culturalismo norte-americano em certa parcela da intelectualidade brasileira à época contribuiu, sobremaneira, para tais mudanças de perspectivas. Os pressupostos anti-racistas preconizados pelo antropólogo Franz Boas em sintonia com o culturalismo norte-americano destacava uma série de argumentos de cunho científico para o combate ao ‘mito da inferioridade’ de certas raças. Tais argumentos procuravam enfatizar, basicamente, a proeminência do conceito de *cultura* em detrimento do conceito de *raça* para se compreender a diversidade entre os povos.

Brasil em que ‘o negro’ enquanto categoria analítica é tomado como objeto privilegiado desse campo do conhecimento.

Mesmo sem o abandono absoluto da noção de ‘raça’, foi o conceito de ‘cultura’ que se tornou central na discussão em torno da formação e do papel do Estado e da sociedade brasileira a partir daquele período. Tendo sido bem recebida pelos autores que procuravam uma nova saída para o problema racial no contexto brasileiro, a perspectiva culturalista permitira a autores como Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Roger Bastide e Donald Pierson uma interpretação ‘positiva’ da mestiçagem racial e cultural no Brasil. Isso sem esquecer a nova voga modernista, a qual apostou na idéia da miscigenação numa perspectiva mais afinada com ‘nossa realidade’. “Nesse sentido, a mestiçagem surgia como a saída mais alentada e ‘coadunada’ com as especificidades locais [brasileiras]” (Campos, 2007:35).

Naquele contexto, portanto, o problema referente ao ‘negro’, passava a ser discutido, progressivamente, não necessariamente em termos raciais, e sim culturais, incluído num debate que abarcava a discussão sobre a própria busca da ‘identidade’ da nação brasileira.

Desenhando a Brasilidade: narrativas nacionais e a construção de um projeto ‘original’

A grande questão de apreender a genuinidade da nação brasileira ganhara dimensões mais que consideráveis com os modernistas, já a partir dos anos de 1920. Evidenciando a diversidade cultural – e racial –, necessariamente associada às discussões sobre a formação da nacionalidade brasileira, os modernistas colocaram repetidamente o elemento negro como parte incondicional da formação da nação brasileira. Como bem observa a antropóloga Maria José Campos (2007),

“As obras modernistas, desde o início do movimento, assumiram e refletiram sobre a nossa formação racial, seja por meio das construções literárias ou poéticas, seja por meio de representações gráficas e pictóricas, ainda que muitas delas não pudessem se furtar de uma notória ambigüidade na discussão do problema, mesmo passados quase trinta anos após a proclamação da república”.

(Campos, 2007:25).

A disseminação, entretanto, da concepção de que o País constituiria um exemplo ímpar de irrestrita mestiçagem e convivência harmônica entre as raças, em que o preconceito racial, se não ausente, teria uma fraca expressão, seria atribuída principalmente

ao enorme impacto e repercussão que alcançaria a interpretação sociológica de Gilberto Freyre nos anos 1930, a partir da publicação de seu *Casa Grande & Senzala*, em 1933, que abordava de forma inovadora o papel do negro e a relação entre senhores e escravos na formação da sociedade e da cultura brasileiras. Como observa a socióloga Elide Rugai Bastos (1987), tratou-se:

“... de uma época privilegiada, quando ocorre[u] uma transição nas abordagens sobre a questão racial, na medida em que o debate fundado na sociobiologia ganha[va] nova roupagem, incorporando o discurso culturalista de Franz Boas. Gilberto Freyre, ao discutir os estudos dos autores racistas, formula[va] uma interpretação do Brasil como uma sociedade constituída, na base, por uma democracia racial, resultando da interpenetração de várias etnias e culturas em harmonia. Interpenetração essa conseguida graças a uma organização social desenvolvida no trópico, tendo por base o patriarcalismo, sustentáculo de relações sociais nunca marcadas pelo antagonismo”.

(Rugai Bastos, 1987:140).

O legado boasiano que, em termos gerais, propunha a equivalência da noção de cultura a de ‘gênio’ de um povo, enquanto resultado de costumes e de uma história compartilhada, parece ter sido fundamental para que a obra de Gilberto Freyre semeasse e consolidasse com expressiva aceitação suas teorias acerca da nação brasileira como um ‘projeto original’.

Como bem observa o antropólogo Hermano Vianna (1995), a publicação de *Casa Grande & Senzala* foi recebida de imediato como um grande acontecimento no mundo intelectual dos anos 30. Jorge Amado, o escritor que praticamente inventou o romance ‘mestiço’ brasileiro, assim recorda o evento: “Foi uma explosão, um fato novo, alguma coisa como ainda não possuíamos e houve de imediato uma consciência de que crescêramos e estávamos mais capazes. Quem não viveu aquele tempo não pode realmente imaginar sua beleza. (...) O livro de Gilberto Freyre deslumbrava o país, falava-se dele como nunca se falara antes de outros livros” (Amado *apud* Vianna, 1995:75). De forma igualmente impressionista, parece ter sido o comentário de Monteiro Lobato sobre o livro de Gilberto Freyre: “qual o cometa de Halley, irrompeu nos céus de nossa literatura o Casa Grande & Senzala” (Lobato *apud* Vianna, 1995:75).

Reeditando a temática da mestiçagem, para constituí-la em objeto privilegiado de estudo para se entender a nação, Gilberto Freyre, ao invés de tomá-la a partir de conceitos puramente raciais, lançava mão da noção de cultura, “transformando a negatividade do mestiço em positividade” (Ortiz, 1985:41).

Para Freyre, a idéia da miscigenação deveria servir de exemplo positivo, correspondendo a um país de múltiplas cores, inúmeros perfumes, diversos sabores, resultantes das contribuições de índios, brancos e negros.

A alegria ‘inata’ do brasileiro seria um exemplo da contribuição dos negros, cuja alegria se sobrepunha à tristeza dos índios e portugueses, uma idéia, aliás, que remonta aos registros dos viajantes europeus em estada pelo Brasil no século XIX, conforme vimos.

“Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, nos tanques de bater roupa, nas cozinhas, lavando roupa, enxugando prato, fazendo doce, pilando café, nas cidades carregando sacos de açúcar, pianos, sofás de jacarandá e ioiôs brancos – os negros trabalharam sempre cantando: seus cantos de trabalho (...), os de festa, os de ninar menino pequeno, encheram de alegria africana a vida brasileira”.

(Freyre, 1989:463).

Gilberto Freyre utilizou um método que correspondia à originalidade do seu objeto de estudo, vendo o Brasil como uma criação excepcional dos portugueses que teriam utilizado mecanismos de colonização inusitados como a mestiçagem, possibilitando o surgimento de um sistema cultural baseado num “equilíbrio de antagonismos” entre os elementos negros, brancos e indígenas. Diante da construção de tal objeto de estudo, parecia não poder ser outro o método empregado pelo autor que não a abordagem sobre comidas, plantas, doenças, roupas, remédios, hábitos de higiene, arquitetura, modos de falar, atitudes sexuais, literatura alta e popular, rezas, desenhos, cartas e fotografias dos brasileiros. Usando os ingredientes disponíveis, então, Gilberto Freyre conseguiu elaborar uma receita nova que não tinha uma visão pessimista, mas, ao contrário, uma concepção otimista do povo brasileiro. Nascia, assim, uma nova imagem da nação, que, por uma série de razões, teve um profundo impacto no exterior⁹¹.

⁹¹Vale ressaltar que as obras de Freyre foram editadas em diversos idiomas, como o inglês, o francês, o italiano, o espanhol, o alemão, o polonês e o húngaro. Segundo Omar Ribeiro Thomaz (2001), intelectuais norte-americanos e europeus começaram a olhar para o Brasil e a se interessar por seus pensadores. Buscava-

A obra de Gilberto Freyre muito contribuiu para focalizar a atenção no valor intrínseco do africano como representante de uma alta civilização própria. Esse autor oferecia, assim, àqueles brasileiros que o quisessem interpretar dessa maneira, uma nova *rationale* para a sociedade multirracial, em que as ‘raças’ componentes – européia, africana e índia – podiam ser vistas como *igualmente* valiosas. O valor prático da sua análise não estava, todavia, em promover o igualitarismo racial. A análise servia, principalmente, para reforçar o ideal de branqueamento, mostrando de maneira vívida que a elite (primariamente branca) adquirira preciosos traços culturais do íntimo contato com o africano (e com o índio, em menor escala) (Skidmore, 1976:211). Diante da inevitabilidade de se banir o negro do cenário da nação viu-se na ‘sua cultura’, nos seus ‘traços culturais’, uma saída para a construção da ‘originalidade’ brasileira. Desta forma, o autor de *Casa Grande & Senzala*, “arma o cenário de uma verdadeira história de conversão [em que ganha fôlego] uma nova e superior forma de verdade” (Ricardo Benzaquém de Araújo *apud* Vianna, 1995:78).

Neste contexto, a mestiçagem representaria a possibilidade de superação do sistema de metáforas negativas articuladas em torno dos elementos provenientes da África. “Num sistema em que a mestiçagem é tomada como símbolo de identificação da nacionalidade, o elemento negro perde o caráter de negação fanática, sendo inserido no imaginário nacional por meio de certos mecanismos específicos de aceitação e rejeição” (Campos, 2007:345). Sua participação na edificação da nação passa a ser consentida desde que orientada segundo os parâmetros provenientes de uma ordem cosmológica ou ‘mítica’, que não abriria mão do ordenamento hierárquico baseado em analogias com a pureza e a ‘virtude’ do branco. Neste sentido, a ‘raça negra’ é colocada como parte componente do sistema, ainda que na escala social seja tomada como elemento mais distante, assumindo a posição do ‘Outro’.

Não podemos nos esquecer que se, por um lado, o ‘elemento negro’ foi incluído na composição da brasilidade, por outro, o advento da escravidão não foi banido do imaginário nacional. Como bem observa a antropóloga Maria Olívia Gomes da Cunha (2007), a instituição da escravidão ocupou, desde as primeiras décadas do século XX, um lugar de

se compreender um padrão diferenciado de relações raciais e, ao que tudo indicava, o Brasil poderia fornecer um bom modelo. Além de constituir um campo privilegiado de observação e análise, uma tradição de pensamento nativa se propunha a interpretar as nossas particularidades, como foi o caso das obras de Gilberto Freyre (Thomaz, 2001:11).

destaque na historiografia e na tradição ensaística e sociológica brasileira. Mediante a veiculação de textos, iconografia, artefatos e documentos, não só se produziram análises sobre as suas vicissitudes sociais e políticas, como também interpretações sobre a nação. “Nos clássicos da literatura histórica e sociológica brasileira a escravidão é a instituição não só que dá inteligibilidade à nação, mas que a inventa de forma singular” (Gomes da Cunha & Gomes, 2007:11-12).

Contudo, referir-se à escravidão naquele contexto em que se buscava forjar uma imagem da nação incluindo o negro, se revelava um recurso espinhoso, posto que ao mesmo tempo em que se pretendia dignificar elementos culturais dos segmentos negros, se estava a falar de indivíduos que, inevitavelmente, eram resultado daquela experiência, quase sempre vistos através das lentes da desqualificação social (Gomes da Cunha, 1999).

Por isso, nos discursos oficiais, sobretudo, a partir dos anos de 1930, o que se buscava evidenciar não era o lado vergonhoso daquele regime de trabalho, tido como o avesso da ‘civilização’ e do ‘liberalismo’ político e econômico; tratava-se de resgatar aquilo que, a partir da experiência da escravidão, a nação ganhara em termos culturais como aspectos lingüísticos, culinários, sonoros e visuais. Processava-se, portanto, um trabalho de re-significação da experiência escrava no Brasil, pautado na recordação de certos aspectos e no esquecimento de outros⁹².

O próprio advento da abolição da escravidão era cuidadosamente representado. Como demonstra Lilia Schwarcz (2007), havia todo um trabalho de construir qual abolição deveria aparecer e permanecer no imaginário do cenário nacional.

“Na égide do discurso oficial, a libertação era entendida de forma unívoca, sendo apagadas as nuances e ambigüidades: era uma dádiva de um lado só. Nada de prever ressarcimentos, ou de falar em merecimento ou sacrifício. Como um fardo branco, uma meta ‘quase humanitária’, essa ‘abolição à brasileira’ fazia-se como representação: escondendo a violência e inflacionando a tutela e o caráter tranquilo das libertações”.

(Schwarcz, 2007:39).

⁹² Com isso não quero afirmar que somente a partir do referido período se desenvolveu uma preocupação em modular as representações sobre a experiência escrava no país. Como se sabe, sobretudo a partir do século XIX, a escravidão no Brasil passou a ser tema de intensos debates e preocupações, ganhando diferentes versões interpretativas a depender dos interesses e perspectivas em jogo.

Exemplo interessante a esse respeito foram as solenidades realizadas em comemoração ao cinquentenário da Abolição promovidas pelo Estado brasileiro, em 1938. Os festejos, cuja programação fora encomendada pelo ministro Gustavo Capanema ao médico Artur Ramos, incluía seminários, lançamento de livros “e um curioso chá servido por netas da princesa Isabel no Palácio do Catete a ex-escravos mantidos pelo Asilo São Luís” (Gomes da Cunha, 1999:257-258). Se as comemorações eram referentes ao cinquentenário da abolição no Brasil, certamente, não deixavam de sugerir como a experiência escrava deveria ser lembrada: marcada pelas contribuições culturais negras no país e a benevolência das elites nacionais, simbolizada no tal chá servido por netas da princesa Isabel a ex-escravos. Em suma, “Os festejos oficiais da Abolição [em 1938] sugeriam um novo olhar sobre o passado e a memória do que foi juridicamente extinto – a escravidão” (Gomes da Cunha, 1999:258).

A articulação do processo que promove o esquecimento de determinados aspectos e a lembrança de outros, parece, de fato, uma questão relevante quando se está discutindo questões referentes a narrativas nacionais. De acordo com Homi Bhabha (2003), é, notadamente, ‘o esquecer’ que constitui o começo da narrativa de uma nação, o momento no qual a vontade nacional se articula:

“É através da sintaxe do esquecer – ou do ser obrigado a esquecer – que a identificação problemática de um povo nacional se torna visível (...). Ser obrigado a esquecer – na construção do presente nacional – não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que *desempenha* a totalização problemática da vontade nacional (...). Ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas (...) de identificação cultural”.

(Bhabha, 2003:226-227).

Na visão de Antônio Cândido (1984), o movimento político ocorrido em 1930⁹³ foi o responsável por desencadear novos rumos ao destino da nação brasileira, inclusive no

⁹³ Ocorrido em outubro, o movimento de 1930, chamado á época de ‘Revolução’, é caracterizado pela derrubada das velhas oligarquias paulistas do cenário político brasileiro e a emergência de novas forças políticas que, até então, se viam fora dos centros decisórios de poder, dentre os quais, setores de uma nascente burguesia industrial e tenentistas, representados por Getúlio Vargas que, a partir dali, passava a assumir a presidência do país.

âmbito das políticas culturais, aglutinando elementos antes dispersos e que naquele momento ganhavam nova configuração; uma espécie de ‘unificação cultural’ daquilo que estava se dando em nível regional até então.

O movimento político de 1930 teria, assim, proporcionado condições de realização, difusão e normalização de aspirações geradas na década anterior com o pensamento modernista, garantido por uma pequena elite intelectual que vinha pensando o Brasil em termos de arte, cultura e passado; uma oportunidade de conferir àquelas posições estéticas modernistas um caráter prático e efetivo. O que antes era troca de correspondências, saraus, eventos e escritos, pôde, então, passar a ser intervenção em nível oficial. Tratava-se da presença de um Estado forte e centralizado que podia intervir na formação de um sentimento nacional e de uma idéia de Brasil através de uma política cultural efetiva e extremamente bem sucedida que haveria de se implantar no Brasil em nível Federal (Rubino, 1991:46-57)⁹⁴.

Neste contexto, para além do esquecimento da escravidão, em seu viés perverso – e simultânea lembrança daquilo que teria ficado como ‘saldo positivo’ daquele sistema à nação, isto é, as ‘contribuições culturais dos africanos’ –, a mestiçagem se colocava como igualmente importante no processo de constituição da ‘brasilidade’. De acordo com Lilia Schwarcz (1998), a partir dos anos 30, diversos intelectuais ligados ao poder público passaram a pensar em políticas culturais que viriam ao encontro de uma ‘autêntica identidade brasileira’. Mais precisamente, no período do Estado Novo (1937-1945), assiste-se à implantação de projetos oficiais no intuito de “reconhecer na mestiçagem a verdadeira nacionalidade” (Schwarcz, 1998:193).

O empreendimento estado-novista assumiu a tarefa de formular uma solução síntese para o problema racial, configurando-se num momento estratégico para a construção do ‘mito’ da democracia racial brasileira. É, portanto, no Estado Novo, “que o imaginário em torno da democracia racial brasileira tornou-se mais complexa e se sedimentou [embora não

⁹⁴ A Constituição de 1934, por exemplo, dedicou seu capítulo II à Educação e à Cultura, e seu artigo 148 dispunha que: “Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual” (*apud* Rubino, 1991:61). Tal artigo constitucional parecia traduzir bem o empenho do Estado em reconhecer, ou melhor, construir seu acervo patrimonial.

tenha se restringido ao período] (...), uma vez que este imaginário repercutiu por sua sofisticação e popularidade, na recepção em períodos posteriores” (Campos, 2007:18).

O mito das três raças tornara-se, então, plausível e podia se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao ser (re) elaborada pôde difundir-se socialmente (Ortiz, 1985:41).

Ou, nas palavras de Roberto DaMatta (1983):

“Pode-se, pois, dizer que a ‘fábula das três raças’ se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura. Essa fábula hoje tem a força e o estatuto de uma ideologia dominante: um sistema totalizado de idéias que interpenetra a maioria dos domínios explicativos da cultura. Durante muitos anos [o mito das três raças] forneceu e ainda hoje fornece, (...) as bases de um projeto político e social para o brasileiro (através da tese do ‘branqueamento’ como alvo a ser buscado); permite ao homem comum, ao sábio e ao ideólogo conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados com o sexo e os atributos ‘raciais’ complementares; e, finalmente, é essa fábula que possibilita visualizar nossa sociedade como algo singular – especificidade que nos é presenteada pelo encontro harmonioso das três ‘raças’”.

(DaMatta, 1983:69-70).

A teoria da mestiçagem, tal como consolidada na década de 30, condicionou a compreensão sobre a identidade brasileira sob um viés bem particular, qual seja, o de entendê-la enquanto *unidade na diversidade*, isto é, admitir as variedades culturais, garantidas pela diversidade étnica, como formadoras da unidade nacional. Neste sentido, a ‘cultura brasileira’ é apresentada como composta por uma infinidade de expressões sócio-culturais, entendidas como caracteristicamente brasileiras, mas que guardariam peculiaridades étnicas.

Este conjunto de discursos e concepções, do qual a idéia da mestiçagem se apresentava como elemento central, encontrou respaldo nas próprias transformações sociais e políticas emergentes naquele período. No discurso de síntese da construção da ‘nação’ brasileira, forjada a partir dali, o culto à nação, oscilava entre duas imagens: de um lado, o desejo de se tornar uma sociedade ‘civilizada’, e, portanto, voltada para o progresso, para o

branqueamento da sua população, para as tradições luso-brasileiras, mas, principalmente, dirigida para a construção de uma unidade que pudesse promover sua integração interna; e de outro, a exaltação das diferenças étnico-culturais do país, daquilo que o singulariza, da incorporação dos elementos étnicos e sincréticos, do anônimo e espontâneo, em resumo, das expressões vindas ‘do povo’, consideradas de caráter tradicional e popular (Simão, 2005:15-16).

A partir dos anos de 1930, quando se define uma noção de ‘brasilidade’ em que a mestiçagem é concebida como aquilo que o Brasil teria de mais significativo e original, as expressões sócio-culturais marcadamente de negros passam a figurar o cenário nacional como parte integrante de seu acervo cultural. A capoeira, que tanto ocupou os autos criminais no século XIX (ver Pires, 1996, 2001; Salvadori, 1990; Soares, 1994, 1998), foi convertida em esporte oficial, e o candomblé, também alvo de perseguição e repressão, passou à condição de religião legalmente reconhecida (Campos, 2007:336). Também os famosos ‘batusques’ tão em evidência nos meios citadinos do século XIX, perseguidos e temidos por parte das elites políticas e intelectuais do país, ganharam uma nova conformação a partir deste novo contexto, passando “a ser louvados como o ‘samba da minha terra’ que ‘quando se canta todo mundo bole’” (Sousa Reis, 1997:114).

Evidentemente que não se tratou de uma mudança automática, nem tampouco, sem conflitos. É certo que houve um exercício para conformar tais expressões sócio-culturais aos moldes idealizados pelo Estado. Como afirma Peter Fry (1982) “quando se convertem símbolos de ‘fronteiras’ étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’ e ‘domesticado’” (Fry, 1982:53)⁹⁵.

⁹⁵ No caso brasileiro, pelo menos duas expressões sócio-culturais marcadamente negras foram bastante evidenciadas pelo Estado: o samba e a capoeira. Ambas as expressões duramente perseguidas e até incluídas nos códigos de leis criminais, passaram a ser liberadas e discriminadas a partir dos anos de 1930 no governo de Getúlio Vargas. Tanto o samba quanto a capoeira contaram com uma mudança de discursos e de olhares passando de prática de ‘malandros’ e ‘marginais’, para prática de ‘cidadãos de bem’. Ao abordar tal temática para reflexão, a grande maioria dos autores se volta à atuação do Estado, nos decretos e atos públicos que legitimaram tais expressões como ‘nacionais’. Entretanto, pelo menos dois trabalhos podem ser apontados como inovadores nesta discussão ao considerarem não apenas a atuação do Estado diante de tais práticas, mas também a atuação dos próprios praticantes que desenharam maneiras particulares de converter suas práticas em consonância com os discursos oficiais. A antropóloga Letícia Vidor Sousa Reis (1997), demonstra no caso da capoeira que, se houve, de um lado, um jeito branco e oficial de converter a capoeira em esporte nacional, houve, de outro, um jeito negro e popular de ler tal conversão, esboçado na Bahia dos anos 30, nas figuras de destacados Mestres de Capoeira como *Mestre Pastinha* e *Mestre Bimba*. Já o antropólogo Hermano Vianna

O historiador Daryle Williams (2001), classifica o primeiro período da Era Vargas⁹⁶, isto é, o período compreendido entre 1930 e 1945, como o momento em que, de fato, se desenvolveu um esforço por parte do Estado brasileiro em forjar o que deveria configurar a ‘cultura brasileira’; uma verdadeira ‘guerra cultural’, segundo o autor, envolvendo burocratas, artistas, intelectuais, críticos e demais cidadãos voltados para o controle de um cobiçado senso de ‘brasilidade’. Neste sentido, Williams (2001) propõe entender a noção de ‘brasilidade’ sob a metáfora de um ‘campo de batalhas’; um processo marcado por disputas, negociações e dissenso.

De acordo com tal autor, articuladamente, as políticas culturais desenvolvidas sob a Era Vargas receberam sem maiores rodeios as expressões dinâmicas do modernismo que veio a se tornar a marca da brasilidade no século XX, lado a lado com elementos estéticos conservadores de tradicionalismo e academicismo do passado colonial e imperial, criando o mosaico de uma ‘moderna cultura brasileira’, em que se incluía, por exemplo, a ostentação da cidade de Ouro Preto (tombada em 1933), obras do modernista Cândido Portinari e aquarelas do pintor francês oitocentista Jean Baptiste Debret.

O autor conclui sua análise com o argumento de que as ‘guerras culturais’ da Era Vargas – para além dos conflitos e disputas que a marcavam – foram poderosas o suficiente para influenciar o imaginário nacional e internacional sobre a definição de ‘brasilidade’, prolongando-se para muito além da queda do Estado Novo em 1945.

Durante a Era Vargas, legitimou-se a idéia de patrimônio nacional. No contexto daquele ‘campo de batalhas’, desenhava-se a idéia de valorização de elementos em ‘pedra e cal’, como bem atesta a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, em 1937, sob a égide do qual diversos monumentos foram tombados como atestadores da ‘história nacional’. Porém, de um outro lado, mesmo sem serem referidas nos termos de políticas patrimoniais, as assim chamadas expressões ‘populares’ tinham seu

(1995), para analisar a emergência do samba como símbolo nacional, busca nos sambistas cariocas da década de 1920, suas atuações no processo de projeção desta expressão sócio-cultural.

⁹⁶ Getúlio Vargas assume a presidência do país em 1930, de maneira provisória, na condição de ‘delegado’ da assim chamada ‘Revolução’ de outubro de 1930. Em 1934, tendo vencido a disputa eleitoral pela vaga da presidência da República, Getúlio Vargas reafirma sua posição de governante republicano no país, cujo mandato deveria se estender até 1938. Em 1937, porém, Getúlio Vargas aplica o golpe de Estado assumindo uma postura ditatorial, iniciando no país um período que ficou conhecido como Estado Novo, que durou até outubro de 1945. Destarte, Getúlio Vargas se manteve no governo do país por 15 anos ininterruptos, período referido como a primeira Era Vargas. Em 1951, Getúlio Vargas retornaria ao poder através de eleições diretas, permanecendo até o ano de 1954, quando comete suicídio, configurando a segunda Era Vargas (1951-1954).

lugar de importância na construção daquele cenário que procurava ‘traduzir’ e chancelar a ‘nação’ brasileira.

Num dos eventos realizados pelo Estado Novo, em 1939, por exemplo, constava na programação apresentações de reconhecidos artistas da época, dentre os quais, Francisco Alves, Carmen Miranda, Patrício Teixeira, Almirante, e Donga, “... além de um *espetáculo folclórico com jongo, cateretê, pastoril*, ‘terminando com uma apresentação das principais escolas de samba cariocas’” (Vianna, 1995:126, grifos meus), o que bem denota o interesse oficial explícito pelas expressões tidas como ‘populares’.

Reconhecer as ‘coisas do povo’ para reconhecer a própria nação tornara-se, naquele contexto, um suposto imperativo para muitos intelectuais, dentre os quais, Mário de Andrade, que despontava como personalidade paradigmática: músico de formação, jornalista, crítico de arte, escritor, pesquisador, fotógrafo, viajante e poeta, sua figura se apresentava como ‘personalidade multifacetada’. De sua fase vanguardista dos anos 20, ele se lançava na década seguinte para o estudo das ‘manifestações da cultura popular’. Ao seu lado, diversos outros intelectuais estavam tomados por um sentimento de renovação, tanto nas artes quanto nas letras, buscando no ‘popular’ o contato com novas experiências, totalmente diversas, fato que os motivavam a percorrer o território em busca de referências que supostamente representariam uma totalidade nacional.

No projeto de conhecer o Brasil, que se inscrevia primariamente no modernismo da década de 1920 e, posteriormente, na década de 1930, estava, de fato, imbricada a idéia de ‘missão’, através da coleta e registro das manifestações ‘autênticas’ da nação.

Como argumenta a antropóloga Lucieni Simão (2005), “Era a idéia de brasilidade que os moviam para novas descobertas estéticas” (Simão, 2005:14). Experiência que acabou por delinear uma concepção própria de patrimônio brasileiro, entendida como resíduo do passado, mas que também guardava uma certa sincronia: o folclore vivo, as tradições populares, o saber fazer. Nos dizeres de Joel Birman (2009), não se pretendia com isso apenas conhecer o que era o passado significativo da brasilidade, mas também os seus confins e bordas esquecidos no presente, situados que estavam no vasto território continental brasileiro. “Mário de Andrade pretendia inscrever a memória do passado no presente vivo da brasilidade, para conferir então o sentido da tradição tanto ao passado quanto ao presente” (Birman, 2009: 204).

Aproximando-se de uma vertente mais antropológica, adaptando ao seu modo pressupostos de um certo culturalismo marcadamente boasiano, Mário de Andrade tornava múltiplo e abrangente o conceito de patrimônio artístico⁹⁷. “O que ele denominava ‘artístico’ poderia ser denominado cultural, no sentido exato da apropriação de uma antropologia culturalista, próximo também ao que Gilberto Freyre preconizava, sobretudo em seu *Casa Grande & Senzala*” (Rubino, 1991:68;76).

Atuando como chefe do recém criado Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo entre 1935 e 1938, Mário de Andrade pôde instaurar uma intervenção direta do poder público na área cultural. Em linhas gerais, buscou consolidar uma atuação centrada nas ‘coisas folclóricas’, tendo por objetivo resgatar ‘costumes tradicionais do povo’, desenvolvendo trabalhos sistemáticos de registro fotográfico de ‘manifestações da cultura popular’ e da vida cotidiana de homens e mulheres.

Além de seus escritos sobre a literatura, a música e as artes plásticas, com efeito, devem-se destacar também as suas crônicas publicadas em jornais, nas quais a experiência social brasileira do dia-a-dia era não apenas devidamente registrada, mas também delineada com comentários sempre instigantes, perpassadas por pontuações sobre o que ocorria na nossa cotidianidade. Assim, com os poucos fragmentos dispersos de que dispunha, Mário de Andrade realizava um esforço hercúleo para constituir uma ‘cartografia’ da memória brasileira. Na leitura pretendeu realizar do imaginário brasileiro, transformando a nossa memória fragmentária e dispersa num arquivo propriamente dito, o que estava inequivocamente em pauta era o desejo de esculpir os fundamentos da ‘tradição’ brasileira. “Seria a brasilidade como tradição, enfim, a problemática fundamental da ampla pesquisa empreendida por Mário de Andrade.” (Birman, 2009:197).

Como dito anteriormente, embora valorizadas como expressões ‘genuínas’ da ‘brasilidade’, as práticas culturais classificadas como populares não contaram naqueles anos de 1930 com políticas públicas voltadas a seu reconhecimento patrimonial. Se Mário de Andrade foi um fervoroso defensor da pesquisa e registro de tais práticas, caberia a uma

⁹⁷ Naquele contexto, a antropologia parecia figurar um aporte importante de referencial teórico e metodológico para Mário de Andrade na sua missão de desvendar as ‘tradições populares’. Ele havia fundado a Sociedade de Etnografia e Folclore, onde trabalhou junto ao casal Lévi-Strauss. Especialmente, Dina Lévi-Strauss, teve marcante participação nas atividades propostas por Mário. Ela havia sido convidada para transmitir técnicas da pesquisa de campo, bem como recomendava a leitura de antropólogos como Boas, Tylor, Malinowski e Frazer, onde “o próprio Mário elaborava enquête folclórico-etnográficas com temas como tabus alimentares ou cura de terçol com anel” (Rubino, 1991:75).

parcela específica da intelectualidade brasileira, a tarefa de levar seus propósitos adiante: os folcloristas.

Na condição de produtores de narrativas nacionais, mediadores simbólicos, tais profissionais confeccionaram, primordialmente, uma ligação entre o *local* e o *universal*, entre, aquilo que entendiam como sendo o ‘popular’ e o campo do ‘nacional’.

Encampando talvez como nenhuma outra classe intelectual o discurso da perda e a necessidade da catalogação e preservação das ‘tradições populares’ para a salvação da nação, os folcloristas – sobretudo, a partir da década de 1940, como veremos a seguir – assumindo o papel de intérpretes da nacionalidade, se colocaram na condição de verdadeiros descobridores de ‘tesouros’ nacionais, isto é, expressões culturais mantidas pelo ‘povo’ e que estariam, portanto, localizadas nos domínios recônditos da nação.

Se, os negros durante o século XIX, ao menos até 1888, no Brasil, não figuravam os museus, enquanto parte integrante da história e cultura brasileiras, devido à forma como eram precipuamente representados, em seu espaço de detração, no século XX, especialmente a partir da terceira década, eles passam a compor verdadeiras ‘peças vivas’ nas narrativas nacionais, através de suas expressões sócio-culturais entendidas como importantes elementos caracterizadores da ‘brasilidade’.

Constituindo discursivamente um projeto de construção nacional baseado na prática de identificação, registro e preservação da ‘cultura do povo’, em que se incluía, evidentemente, uma série de expressões entendidas como ‘de negros’, os folcloristas voltaram seus olhares para o ‘jongo’, entendendo-o como um dos inúmeros elementos caracterizadores da nação brasileira.

Veremos, pois, no capítulo que se segue, como tais profissionais pensaram e delimitaram esta expressão sócio-cultural na interlocução com os próprios sujeitos praticantes e como, ao procederem assim, acabaram por elegê-la como parte integrante da ‘cultura nacional’.

PARTE III

No ‘fundo’ do tempo e do espaço: o jongo no espetáculo da ‘brasilidade’

A expressão do jongo aparece marcadamente inserida no nível das narrativas nacionais, isto é, entendida como elemento destacado da ‘cultura brasileira’, em pelo menos dois contextos. De um lado, isto se dá através do trabalho empreendido por folcloristas de meados do século XX que, envolvidos no assim chamado ‘movimento folclórico brasileiro’, elegeram tal expressão sócio-cultural como um de seus temas de registro, atuando especificamente, em pequenas cidades do Estado de S. Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Na condição de ‘intérpretes da nacionalidade’, legitimaram o jongo como expressão sócio-cultural portadora de especificidades no contexto das narrativas nacionais, através da missão que lhes cabia – a de identificar *provas de brasilidade*, isto é, identificar aquilo que a nação conteria de mais ‘genuíno’ – e do discurso que encampavam – preconizando o cuidado e preservação com as ‘coisas do povo’, tradutoras de *nossa identidade* nacional.

De outro, a expressão do jongo aparece situada ao lado do ritmo nacional por excelência, o samba. Tendo sido prática corrente em diversos morros cariocas, lugares entendidos como reduto de ‘tradições’ e, especialmente, ‘o berço do samba’, o jongo, através de uma série de ações e discursos, foi tomado e entendido como elemento revestido de ‘tradicionalidade’, aclamado ‘pai’ do samba no imaginário nacional.

Veremos que em ambos os casos, a expressão do jongo é apresentada – e representada – a partir de noções de ‘tempo’ e ‘espaço’ específicas, onde os recônditos lugares do país – as cidades interioranas ou os morros cariocas –, e um ‘passado’ que não é

mensurado cronologicamente, mas idealizado como estando próximo ao ‘momento originário’ do jongo, conferem a carga de ‘tradição’ a esta expressão, tomada como elemento componente daquilo que caracterizaria a ‘cultura *autenticamente* brasileira’.

Capítulo 5

Folcloristas e a tradução da ‘brasilidade’: a ‘descoberta’ do jongo

“O Jongo é uma dança afro-brasileira e, particularmente, segundo os nossos informantes, de origem angolosa. Temos notícia de sua incidência na zona cultural, que compreende os estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e S. Paulo. Em nosso Estado [S. Paulo], é dançado na região norte e litoral sul; entretanto, tende a desaparecer mais depressa do que se julga. Sua decadência é real e processa-se com acentuada rapidez”.

(Rossini Tavares de Lima, 1954:99).

Folcloristas como tradutores das ‘tradições populares’

“Registrem fielmente, sem enfeitar, sem interpolar, sem modificar” (Almeida, 1971:12). Esta era a recomendação expressa de um dos mais eminentes folcloristas brasileiros de meados do século XX, Renato Almeida. Sua recomendação não era fortuita, ela estava atrelada à própria justificação do trabalho folclorístico: registrar com fidelidade as ‘coisas do povo’, pois elas, no limite, revelariam a própria essência da nação brasileira. Definitivamente, para os folcloristas, ‘brasilidade’ se colocava como sinônimo de autenticidade – aquilo que seria próprio da nação e que estaria disseminado nas coisas do ‘povo’ –, cuja missão de identificação, registro e apelo de preservação ficaria a cargo destes mesmos profissionais.

“Registrar antes que desapareçam as manifestações populares”, parece sempre ter sido o apelo ditado pelos estudos de folclore. Os discursos acerca da ‘morte’ iminente de

determinadas expressões sócio-culturais e os de que é preciso documentá-las antes que se percam totalmente da memória do *povo* sempre estiveram presentes nos trabalhos folclorísticos.

Tal como é narrado seu ‘mito de origem’, o termo folk-lore teria aparecido pela primeira vez na imprensa em 1846, cunhado por Ambrose Merton – pseudônimo de William John Thoms (1803-1885) – em uma carta endereçada à revista *The Atheneum*, de Londres, onde os vocábulos da língua inglesa *folk* e *lore* foram unidos com a intenção de significar um campo de estudos do ‘saber tradicional de um povo’. Este termo passou a ser utilizado então para fazer referência às ‘tradições’, ‘costumes’ e ‘superstições’ das classes populares. Na mesma carta, Thoms afirmava que muito de interessante já havia se perdido, mas que ainda era possível salvar muita coisa, se houvesse ‘um esforço a tempo’.

Apesar de surgido no ano de 1846, foi somente em 1878 que o termo folk-lore⁹⁸ passou a ganhar legitimidade por conta da fundação, naquele mesmo ano, da *Sociedade de Folclore*, em Londres⁹⁹ (Ortiz, 1992).

Particularmente, no caso brasileiro, os rumos para a institucionalização dos estudos de folclore se deram a partir da assinatura, em 1946, da convenção internacional que criou a UNESCO, em que se definia que cada um dos seus países membros deveria igualmente criar “Comissões Nacionais ou Organismos Nacionais de cooperação para atuarem com capacidade consultiva (...) junto à Conferência Geral funcionando como agentes de ligação em todos os assuntos que a eles se referirem” (cf. Boletim do IBECC, 1 (1):13 *apud* Vilhena, 1997:94). O Brasil, atendendo a tal exigência, instituiu, por decreto-lei de 13 de julho de 1946, junto ao Ministério das Relações Exteriores, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, o IBECC (Vilhena, 1997).

⁹⁸ No Brasil, após a reforma ortográfica de 1934, que eliminou a letra k, a palavra perdeu também o hífen e tornou-se ‘folclore’.

⁹⁹ De acordo com Renato Ortiz (1992), o neologismo inglês, folk-lore, não é apenas uma inovação terminológica – ele encobre uma disposição que redefine o estudo das tradições populares. E tal mudança pode ser focalizada na *Folklore Society*, criada na Inglaterra do século XIX. Os ingleses fundaram a primeira associação de folclore cuja ambição era transformá-lo em uma nova ciência. “A *Folklore Society* agrupava um conjunto de intelectuais e, através de publicações, palestras, congressos, pretendia organizar e divulgar o estudo da cultura popular de forma sistemática e dinâmica. O tom nostálgico é revelador; trata-se de lutar contra o tempo. O esforço colecionador identifica-se à idéia de salvação; a missão é congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico” (Ortiz 1992:28).

Composto por intelectuais brasileiros de renome e pelas instituições educacionais, científicas e culturais, caberia ao IBECC intermediar o contato com a UNESCO. Na medida em que esse órgão começou a organizar-se, formaram-se nos seus primeiros meses de existência, várias comissões dedicadas a diversos temas e áreas de conhecimento, dentre as quais, a Comissão Nacional de Folclore – CNFL.

Já em sua primeira reunião, a referida Comissão propunha-se um ambicioso plano de trabalho envolvendo diversas iniciativas para dinamizar o folclorismo brasileiro. No entanto, à medida que os debates avançaram, as pretensões foram ficando mais modestas. “Sem recursos financeiros, a CNFL pôde contar apenas com a dedicação dos folcloristas que nela se integraram sem nenhuma remuneração” (ibidem: 97).

Contudo, uma medida por ela adotada garantiria um fôlego maior às suas atuações: a criação de subcomissões estaduais, dando-lhes plena autonomia, para que pudessem contribuir com o programa dos estudos folclorísticos em âmbito nacional. Desde então, as subcomissões foram se espalhando pelo Brasil, tendo sido criadas (mesmo que muitas delas não tenham funcionado continuamente) em todos os estados brasileiros¹⁰⁰. Uma vez escolhido o seu secretário-geral, as Comissões Estaduais gozavam de uma grande autonomia, subordinando-se à CNFL apenas nas questões de caráter doutrinário e, sediadas nas capitais de estado, “essas comissões deveriam contar ainda com correspondentes do interior, formando um grande *network* de folcloristas, coordenados pela CNFL e cuja extensão cobria boa parte do território nacional” (ibidem: 97).

Agindo assim, tais intelectuais organizados em torno da CNFL expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas, principalmente, adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares, posto que o folclorismo propunha, acima de tudo, *uma solução de identificação com a ‘nação’ através do ‘povo’*, em que eles, folcloristas, desempenhariam um papel de articulação decisivo.

¹⁰⁰ As comissões estaduais também padeciam da ausência de recursos financeiros que mantiveram a Comissão Nacional dependente do trabalho voluntário dos seus membros. As autoridades estaduais financiavam por vezes semanas e congressos, atraídos pela dimensão de espetáculo desses eventos. O mesmo, porém, não ocorria com a atividade cotidiana de pesquisa que se esperava das comissões estaduais e que tinham grandes dificuldades de implementar (Vilhena, 1997:100).

No entender do antropólogo Luis Rodolfo Vilhena (1997) a atuação daqueles profissionais pode ser entendida como um “movimento folclórico” no Brasil, que esteve em plena atuação pelo menos entre os anos de 1947 e 1964¹⁰¹.

Naquele contexto, os folcloristas se empenharam enormemente para a institucionalização de sua disciplina, enquanto campo legítimo do conhecimento. Acreditava-se, desde os pioneiros do “movimento folclórico”, que a institucionalização dos estudos de folclore no país seria capaz de fornecer, além de recursos de ordem financeira, a introdução desta área do conhecimento nos círculos acadêmico-universitários, o que, de fato, não ocorreu (Vilhena, 1997).

Muito embora folclore, sociologia e antropologia fossem naquele período, interlocutores próximos, evidenciava-se entre tais disciplinas um processo de construção de “seus respectivos campos de ação (...) vislumbrado num jogo de atribuições e auto-definições” (Cavalcanti & Vilhena, 1990:75), marcadamente tenso.

Na disputa por espaços institucionais, folcloristas brasileiros, em seus esforços no sentido de legitimarem sua produção e definirem espaços em que pudessem atuar, tiveram de enfrentar os questionamentos dos cientistas sociais relativos à sua cientificidade e ao caráter do conhecimento que produziram, quanto às questões de método e objeto; cobrança que não foi somente externa, mas correspondeu a parâmetros que os próprios folcloristas colocaram para si e tentaram satisfazer, de modo a buscar o caráter científico da produção (Rapchan, 2000)¹⁰².

O diálogo, mormente tenso, que marcou a formação dos campos disciplinares supracitados, parece, em certa medida, explicar a ausência da prática do jongo – assim como de tantas outras expressões sócio-culturais entendidas como pertencentes à, assim

¹⁰¹ Respectivamente, o ano que marca o início de atuação da CNFL e o ano do Golpe Militar de 1964 que propicia a interrupção dos projetos alentados pelo ‘movimento’ no país.

¹⁰² Sobre o debate envolvendo Ciências Sociais e Folclore no âmbito brasileiro consultar a obra de Florestan Fernandes, **O Folclore em Questão** que permite nos situar no debate empreendido por este sociólogo com os estudos de folclore, e para uma visão mais ampla a respeito da atuação dos folcloristas no empenho de delimitarem e legitimarem o folclore como campo do conhecimento no Brasil, ver o primoroso trabalho do antropólogo Luís Rodolfo Vilhena, **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. A tensão envolvendo cientistas sociais e o campo do folclore pode ser bem exemplificada em artigo escrito por Edison Carneiro – “A sociologia e as ambições’ do folclore”, em comunicação feita à CNFL. [Documentos da CNFL/IBECC, n. 429] –, no qual Florestan Fernandes, Roger Bastide e seus discípulos são criticados por, em seus trabalhos, demonstrarem um constante “desprezo pelo labor do folclorista e a segurança de que só a sociologia pode[ria] entender os fenômenos folclóricos em sua plenitude” (Carneiro *apud* Cavalcanti & Vilhena, 1990:81).

chamada, ‘cultura popular’ – como tema de pesquisas desenvolvidas no âmbito das ciências sociais no Brasil. Tomadas no debate como objeto por excelência do campo folclórico, as expressões sócio-culturais identificadas como populares não vingaram como objeto privilegiado de investigação na tradição das produções sociológicas e/ou antropológicas quando de sua formação enquanto campos disciplinares.

Evidentemente que não irei aqui discorrer em pormenores sobre as vicissitudes da atuação dos primeiros folcloristas por dois motivos fundamentais: primeiramente, porque o propósito deste segmento do texto não é tratar única e exclusivamente da atuação dos folcloristas e sim, nos servirmos de aspectos da atuação desses profissionais para entendermos o lugar propiciado à expressão do jongo nas narrativas nacionais e, secundamente, porque tal discussão já foi laboriosamente trabalhada por outros autores¹⁰³.

Cabe, entretanto, salientar que o diálogo com as ciências sociais que se estabelecia nas faculdades de filosofia tornou-se tenso na década de 1950. A forma pela qual se articulou o projeto de constituição dessas ciências como um saber legítimo e científico acabou implicando concretamente na recusa do folclore como um tema relevante e, mais especificamente, na crítica aos estudos de folclore como uma disciplina científica que justificasse a criação dessa cátedra. Embora as ciências sociais universitárias estivessem se consolidando no mesmo momento em que se desenvolvia o movimento folclórico, “ao longo desse processo suas relações terminaram por não serem tão cordiais” (Vilhena, 1997:111).

Os percalços enfrentados pelos folcloristas em diversos aspectos – fossem eles institucionais ou aqueles referentes à legitimidade científica de seu ofício – fizeram com que seus estudos passassem a ser, freqüentemente, vistos como parte de uma disciplina ‘menor’ ou como um recorte temático inadequado, praticados fora das instituições universitárias por ‘diletantes’(ibidem: 22), sendo as críticas mais freqüentes, vindas especialmente de cientistas sociais, referentes à própria forma com que abordam o ‘objeto’ estudado.

¹⁰³ Dentre os quais, o já citado **Projeto e Missão**, do antropólogo Luís Rodolfo Vilhena (1997) e **Negros e Africanos em Minas Gerais: construções e narrativas folclóricas**, da antropóloga Eliane Sebeika Rapchan (2000).

O sociólogo Renato Ortiz (1992), por exemplo, ao se colocar a tarefa de analisar ‘sociologicamente’ o folclore europeu, em seu *Românticos e Folcloristas*, tece severas críticas aos estudos de folclore iniciando o livro com a observação de que:

“Qualquer estudioso que tenha lido os livros dos folcloristas, partilha do mal-estar que se esconde por trás da disparidade dos dados compilados; eles dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram”.

(Ortiz, 1992:7).

Por essas e outras questões, toda essa tradição intelectual passou a ser alvo de acusações. Seguiram-se numerosas análises voltadas a condenar as obras inspiradas pela perspectiva folclorística, mostrando que aquilo que se apresentava como um ‘resgate’ nada mais era que o ‘seqüestro’ do discurso do ‘Outro’, isto é, que o projeto que se apresentava como de defesa do popular era, na verdade, autoritário. Notadamente, os estudos de folclore passaram a ser vistos como um paradigma do conhecimento não acadêmico, cujo objeto estaria marcado por um romantismo, comprometido a um colecionismo descontrolado e a uma postura meramente empiricista.

“A própria naturalidade com que os artigos de ciências sociais das últimas décadas se referem aos estudos de folclore, referindo-se a eles não como um campo de estudos em que se pode encontrar trabalhos com diferentes filiações teóricas e méritos intelectuais variáveis, mas como uma fase do desenvolvimento dos estudos sobre a cultura popular, hoje já superada – cuja principal característica seria a sua tendência a descontextualizar os fatos que analisa –, é um indício da postura sob a qual os estudos de folclore se tornaram alvo”.

(Vilhena, 1997: 22).

A despeito de todas as críticas (notadamente pertinentes) endereçadas aos estudos de folclore, o que nos interessa no presente estudo é a possibilidade de uma análise antropológica a partir do material produzido no âmbito daquela área do conhecimento. Em outras palavras, o material folclorístico referente á expressão do jongo não poderia ficar de fora das análises empreendidas nesta tese; analisado holisticamente, ele revela aspectos importantes da constituição e projeção desta expressão sócio-cultural em diálogo com a própria idéia de ‘cultura nacional’. Se, se tratava de um ‘campo de batalha’ iniciado na era Vargas para a construção, ou legitimação, da brasilidade, conforme adverte Williams

(2001), é importante refletir sobre o próprio lugar dos folcloristas naquele cenário. Evidentemente, eles não estavam sozinhos e nem fazendo seus trabalhos ingenuamente. Parece, então, haver uma questão maior que merece ser considerada: os folcloristas, inseridos no ‘campo de batalhas’ para definir a ‘brasilidade’, colocavam para si a tarefa de, em última instância, traduzir a ‘tônica’ nacional através de seu objeto de estudo, privilegiado como a tradução das ‘coisas do povo’. Neste contexto, foram eles, os folcloristas, que propiciaram em grande medida, ou melhor, encamparam a tarefa de ‘descobrir’ o jongo num processo pautado pelo discurso retórico da ‘perda’ e num diálogo dinâmico com os próprios praticantes, mobilizando-os, para juntos, folcloristas e jongueiros, conferir notoriedade a esta prática, elegendo-a como tema da nacionalidade já nos idos anos de 1940.

Interessa, a partir da análise do material folclorístico atinente ao jongo, portanto, compreender as formas através das quais esta expressão sócio-cultural aparece projetada por aqueles folcloristas, as formas com que tais profissionais a concebiam, bem como a atuação dos próprios jongueiros à época, esboçada a partir do olhar daqueles que os registravam. Pois, como bem sugere Vilhena (1997), a relação empreendida entre os folcloristas e os sujeitos observados não se configurava sempre de baixo para cima, como supõem as expressões mais ingênuas da autenticidade folclórica, nem necessariamente de cima para baixo, como denunciam os críticos dos estudos de cultura popular. Nesse sentido, a hipótese é a de que há uma *relativa circularidade* entre sujeitos pesquisados e pesquisadores, ou seja, “um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional” (ibidem: 29).

Adentremos, pois, no conteúdo produzido pelos folcloristas a respeito da expressão do jongo, observando seus pressupostos, perspectivas e modos de atuação em relação a tal expressão sócio-cultural.

A ‘descoberta’ do jongo nos registros folclóricos

Ao desenvolver uma leitura interessada sobre parte da produção de folcloristas da região sudeste do Brasil, constata-se que, embora não tenham dedicado trabalhos inteiros ao jongo, as ‘breves notas’ que publicaram sobre o assunto em revistas e partes de livros, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, têm muito a nos dizer¹⁰⁴.

O olhar voltado à produção folclórica referente ao jongo tem o intuito de entender a importância da atuação daqueles profissionais para a representatividade que tal expressão sócio-cultural passou a ter. No âmbito das narrativas nacionais foram eles, os folcloristas, quem registraram e colocaram em evidência a prática do jongo, elegendo-a como um dos inúmeros ‘tesouros’ que o Brasil seria capaz de comportar em sua ‘riqueza e diversidade culturais’.

Obedecendo à máxima folclórica, os estudos produzidos por folcloristas à época, concebiam a existência de um jongo ‘mais fortificado e essencial’ em tempos anteriores, apontando que o registravam naquele presente etnográfico como uma expressão a ‘caminho do fim’. É como se, na visão daqueles profissionais que começaram a registrar a expressão do jongo na década de 1940, houvesse um jongo ‘mais puro’, ‘mais autêntico’ e ‘mais vivaz’ antes daquele período; daí a justificativa do ofício que empreenderam, registrando o que ainda era possível diante da inevitabilidade da descaracterização e conseqüente perda propiciada pelo ‘tempo histórico corrosivo’.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que aqueles profissionais discursavam sobre a ação de ‘descaracterização’ do ‘tempo histórico’ sobre as ‘manifestações populares’, apregoando a elas um processo de ‘morte’, compartilhavam a noção de que ainda havia muito o que registrar do cenário popular. Oneyda Alvarenga¹⁰⁵ em finais da década de

¹⁰⁴ Assim sendo, se faz importante notar que quando fizer referência aos ‘folcloristas’, estarei me referindo, especificamente, aos folcloristas circunscritos no período apontado acima como aqueles pioneiros a encampar um projeto comprometido com a construção da nação, que o antropólogo Luis Rodolfo Vilhena (1997) chamou de *Movimento Folclórico Brasileiro*.

¹⁰⁵ Oneyda Alvarenga teve sua atuação destacada desde os finais da década de 1930, quando ao lado de Mário de Andrade, na condição de diretora da Discoteca Pública Municipal de SP, órgão ligado à Divisão de Expansão Cultural, chefiada por Mario de Andrade, se empenhou em organizar grande acervo musical através de melodias e depoimentos colhidos em diversas partes do Brasil, com destaque às regiões Norte e Nordeste, através da Missão de Pesquisas Folclóricas. Através de gravações, filmagens, fotografias e descrições do maior número possível de manifestações populares, executadas por diversos profissionais, Oneyda Alvarenga

1940, por exemplo, classificava o “folclore musical brasileiro [como sendo] ainda um cipoal bravo” [Alvarenga, 1947 (1982:9)], no sentido de que precisava ser desbravado a partir de mais estudos; postura semelhante fora adotada por Rossini Tavares de Lima ao argumentar em meados da década de 1950 que o folclore no Brasil devia ser mais estudado, principalmente em SP, cujo mérito até aquele momento coubera apenas a Mário de Andrade (Tavares de Lima, 1954).

No bojo de tal discurso, a expressão do jongo era incluída enquanto tema carente de estudos. Sendo referida inicialmente a partir de definições bastante genéricas, processualmente, iam-se reclamando mais informações sobre ela.

Em sua *História da Música Brasileira*, publicada ainda em 1942, o eminente folclorista Renato Almeida referia-se à prática do jongo como uma variedade de samba, com dançarinos se exibindo no centro da roda, individualmente, “numa coreografia complicada de passos, contorções violentas e sapateado, com acompanhamento de instrumentos de percussão, sendo o canto, de estrofe e coro, sustentado pelos tambores” (Almeida *apud* Ribeiro, 1984:17).

Naquela mesma década, Oneyda Alvarenga [1947 (1982)] fazia suas observações sobre o jongo a partir de uma melodia com a qual havia se deparado, no acervo que organizava. Atribuindo a Luciano Gallet a “única descrição precisa de que se disp[unha] sobre esta dança” [Alvarenga, 1947 (1982:162)], a autora argumentava que,

“Musicalmente, quase nada se pode informar ainda sobre o Jongo, pois a única melodia registrada em livro é uma colhida por Luciano Gallet no Estado do Rio. [e que] Nos arquivos da Discoteca Pública Municipal [de São Paulo] existe uma melodia, registrada como de Jongo. Entretanto, pelo texto e pela melodia parece tratar-se de uma legítima Cana-Verde¹⁰⁶” [Alvarenga, 1947 (1982: 163)].

Assim como Oneyda Alvarenga, todos os folcloristas que se interessaram pela expressão do jongo, elegeram a fonte de Luciano Gallet como o primeiro registro sobre o tema.

Compositor, regente e folclorista, Luciano Gallet foi um reconhecido pesquisador da ‘música popular’ na primeira metade do século XX, cuja ambição maior era a “construção de uma

“sistematizou boa parte das informações em publicações feitas pelo departamento de Cultura e organizou o Fichário Folclórico da Discoteca” (Toni, 1986:7).

¹⁰⁶ A cana-verde, não foi muito abordada pelos folcloristas, sendo descrita genericamente como uma ‘manifestação do meio rural’ em que se desenvolve desafios e cantorias à moda de viola.

‘música brasileira’” (cf. Abreu & Mattos, 2007:81). A recuperação de uma doença o teria levado a passar um tempo numa fazenda no interior do Estado do Rio, em 1927, onde “recolheu ‘cantos e danças dos negros’, assim como (...) parlendas e modismos fluminenses” (ibidem: 82); ali, Gallet teria presenciado e registrado uma sessão de negros dançando o jongo. Os dados que recolhera foram incluídos no livro *Estudos de folclore*, publicado em 1934, após sua morte, por iniciativa de sua viúva, D. Luiza, num trabalho conjunto com Mário de Andrade, cujo objetivo era o de “preservar duma possível dispersão os escritos que o folclorista deixou sobre o populário musical” (ibidem: 82).

Evidentemente que antes mesmo da data do registro feito por Gallet, a prática do jongo já havia sido abordada em notícias de jornais, conforme visto no Capítulo 2 desta tese. Entretanto, esse tipo de fonte não se mostrava necessariamente interessante aos folcloristas. Interessavam-lhes as descrições realizadas *in loco*, comprometidas com os próprios pressupostos folclorísticos em que o registro detalhado ganhava lugar destacado. Destarte, tal estudo de Gallet foi citado numa seqüência ininterrupta por todos os folcloristas que se aventuraram a escrever sobre o jongo como tema de estudos.

Entretanto, mesmo vendo no registro daquele compositor uma fonte pioneira a ser considerada sobre o tema, os folcloristas não pouparam esforços para enxergar o tema do jongo em datas mais remotas, através da leitura de diários de viajantes.

O folclorista Rossini Tavares de Lima (1956), baseando-se numa crônica de J. Fagundes, produzida em 1906 e publicada em 1956, sob o título “Um cinquentenário de 1906”, em *A Gazeta*, desenvolveu o esforço de enxergar ali a prática do jongo, mesmo sem que o tal cronista tivesse nomeado a prática que observara. Escreve Tavares de Lima:

“Na viagem de ida e volta durante a estadia na fazenda da serra, os alunos do Seminário se divertiam a entoar canções tradicionais e também a dançar o jongo, que, na opinião de J. Fagundes, pouco avisado das coisas do nosso folclore afro-brasileiro, era uma expressão seminarista. Mas, ao descrever a dança, ele não faz outra coisa senão pintar o jongo, expressão folclórica dos nossos negros, como ainda hoje pode ser visto em sua região cultural¹⁰⁷. Escreve o cronista que eles formavam um círculo, ficando um estudante ao centro. A seguir, cantavam e batiam palmas, enquanto o do centro tinha o direito de se fazer substituir por um dos da roda e assim sucessivamente. Para identificar a mencionada dança ao

¹⁰⁷ Como veremos nas páginas que se seguirão, a tal “região cultural” delimitada ao jongo nos estudos folclorísticos é a região sudeste brasileira, com destaque para os estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

jongo dos negros, faltariam apenas o tambu e o candongueiro, instrumentos que, como era natural e compreensível, não possuíam os moços do Seminário”.

(Tavares de Lima, 1956).

Curiosamente, Tavares de Lima, a partir da tal crônica, entendia como sendo a dança do jongo aquela desenvolvida por estudantes seminaristas, como que sugerindo que esta expressão cultural já estivesse popularizada o suficiente a ponto de ser cultuada como ritmo de diversão por grupos tão diversos como um grupo de seminaristas no início do século XX. Entretanto, observava ali a falta dos instrumentos tidos como de excelência da dança – o tambu e candongueiro –, evidência, entretanto, que não o impediu de qualificar a dança como sendo o jongo, argumentando ser “natural e compreensível” que tais “moços do Seminário” não possuísem tais instrumentos.

A folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], autora do estudo mais completo entre os folcloristas sobre o jongo, seguindo os passos de Tavares de Lima (1956) e recuando ainda mais no tempo, buscava nas descrições de um viajante alemão em estada no Brasil, inspiração para afirmar a presença do jongo entre negros de uma aldeia do século XIX, sendo sua principal motivação a descrição feita pelo viajante acerca do instrumento tocado – uma espécie de tambor feito de um tronco de árvore escavado, que se afina para baixo, sobre o qual há uma pele esticada. Escreve a folclorista que: “Do começo do século XIX, temos uma descrição de dança observada por [Joahann Emmanuel] Pohl, em 1817, no roteiro Rio de Janeiro (RJ)-Juiz de Fora (MG), que (...) julgo poder identificar ao jongo, pela forma do canto e pelo instrumental” (Ribeiro, 1984:16).

O esforço empreendido por tais folcloristas em atribuir a existência da prática do jongo em documentos que não mencionam seu nome parece bastante revelador: mostra-nos que aqueles folcloristas de meados do século XX estavam bem convencidos de que a expressão do jongo correspondia a uma de nossas ‘raízes brasileiras’ e, portanto, poderia tanto estar presente numa aldeia de negros no começo do século XIX, como nas ‘brincadeiras’ de seminaristas do início do século XX.

O empenho daqueles profissionais em atestarem a ‘antiguidade’ do jongo se deve, ao mesmo tempo, ao comprometimento que tinham em qualificá-lo como expressão de um distante passado, apresentado em seu estado mais ‘puro’, como numa aldeia de negros do início do século XIX no circuito Rio de Janeiro- Juiz de Fora, ou, talvez não tão mais em seu estado de ‘pureza’, mas espontâneo o suficiente para ser dançado entre jovens

seminaristas em São Paulo, no início do século XX, podendo-se, então, atestar, toda sua autenticidade enquanto algo ‘genuinamente brasileiro’.

Nos registros *in loco* que desenvolviam, os folcloristas cuidavam de estabelecer sempre o discurso diferenciador entre aquilo que se apresentava como o jongo ‘mais autêntico’ e o jongo em situação de ‘descaracterização’. O folclorista Renato Pacheco, por exemplo, ao observar um evento de jongo em finais da década de 1940, no Estado do Espírito Santo relatava que:

“Aqui mesmo já assistimos a dança do jongo. Foi em Paul, no Cais das Barcas. Era 3 de outubro, domingo, dia dedicado à devoção de Santa Terezinha. Enquanto o padre Barros discursava sobre a salvação das almas, o povo longe da Igreja dançava e sambava ao som de cuícas, tambores e ‘casacas’ De um em um todos entravam na roda para dançar, cantando: ‘*Ai minha Nossa Senhora, quem nunca viu que venha ver agora*’ (bis)”.

(Pacheco, 1948).

Segundo o autor, tratava-se, “evidentemente de um jongo deturpado pela cidade”.

“Mas agora Miguel Rodrigues Faria manda-me uma ‘Comunicação’ de um *perfeito jongo* (...) dançado no sul do estado, em Guaçuí, em duas festas. (...) Alguns ‘pontos’, que me vieram da mesma fonte, vão a seguir. ‘Sete lotes de burros’, mas a cangalha é uma só’ – desafio lançado aos demais exprimindo que dos presentes nenhum quis tomar a frente. ‘Não mexe com todo preto que, que mangambaba (marimbondo) está aí mesmo’ – que não provoquem, o cantador está presente. ‘Toco de embaraúna, desanimou pica-pau’ – refere-se a um jongueiro vencido. ‘Não cavaca murundo, que tatu está aí mesmo’ – que não provoquem – (cavacar murundo, cavar a terra). (...) Ironizando com um grande proprietário de terras, (...), ‘Tanto pau no mato, só embaúba e coroné....’ E com estes uma infinidade de ‘pontos’ todos mostrando o espírito simples e alegre de nossa gente do interior”.

(ibidem, grifos meus).

Interessante nos atermos à concepção do folclorista de que a prática do jongo na cidade (no cais das Barcas, região portuária, portanto) era deturpado e que o jongo ‘perfeito’, isto é, dotado de ‘autenticidade’, sem ‘intervenções descaracterizadoras’ estava em Guaçuí, lugar, presumidamente, de características rurais.

Tão interessante quanto, é perceber na produção deste mesmo folclorista a concepção subjacente ao pensamento folclorístico referente ao ‘poder corrosivo’ do tempo histórico. Referindo-se sobre a prática do jongo no mesmo lugar que referira como o espaço do ‘jongo perfeito’, anos mais tarde, mais precisamente em 1966, este folclorista capixaba observava um jongo que segundo sua concepção apesar de persistir, estava em situação de descaracterização iminente. A apresentação descrita pelo autor aconteceu na noite de 1º de outubro na Praça da Estação pela ocasião dos festejos do dia da cidade de Guaçuí. Pedro Celestino Jerônimo, de 67 anos, era o mestre jongueiro e foi quem comandou a roda, da qual participaram exclusivamente os membros de sua família, inclusive, meninos de 11, 12 anos tocando instrumentos – excelentes instrumentistas, segundo o autor. Renato Pacheco menciona a existência de outros jongs nas redondezas: o de Antônio Mendes Jerônimo, 65 anos, no município de Alegre; o de Zacarias Emiliano da Silva, “todos ameaçados ao desaparecimento” (Pacheco, 1966).

Preocupados em registrar as práticas culturais em sua ‘essência’, os folcloristas primavam por definir, diferenciar e comparar as diversas expressões sócio-culturais com as quais se deparavam, registrando-as, principalmente, em termos de região geográfica, instrumentais e movimentos corporais.

Evidentemente que o próprio olhar desses profissionais encarregados de descobrir a ‘essência da nação’ através das práticas populares, era um olhar ‘disciplinado’ – no sentido de estar orientado por pressupostos teórico-metodológicos pertinentes ao campo do folclore. Como bem observam Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala (1987), tratava-se de:

“... documentar o maior número possível de manifestações, com suas diversas versões e variantes, indicar como se distribuem geograficamente e compará-las com as de outras regiões e países. A partir dessa comparação, buscam-se suas origens no tempo e no espaço, estabelecendo hipóteses a respeito de sua difusão, isto é, como teriam sido transplantadas de um local para o outro e, através deste ato, quais as modificações sofridas. O trabalho se resume à busca de origens e ao chamado *método comparativo*”.

(Ayala & Ayala, 1987:16, grifos no original).

Pelo método comparativo, os folcloristas que se debruçaram sobre a expressão do jongo, trataram logo de defini-la em termos de região geográfica, sendo a região sudeste aquela identificada por eles. Oneyda Alvarenga [1947 (1982)], por exemplo, foi enfática ao

afirmar que “O Jongo é conhecido pelo menos nos Estados do Rio, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais”.

O folclorista Alceu Maynard Araújo, num tom romanticamente apelativo, buscando enfatizar algo semelhante à afirmação de Oneyda Alvarenga [1947 (1982)], escreveu:

“... na *região cafeeira* e na franja paulista, fluminense e capixaba da *região da ubá*, a dança do jongo é sem dúvida a mais rica herança da cultura negra presente em nosso folclore. O jongo arraigou-se nas *terras por onde andou o café*. Surgiu pela baixada fluminense, subiu a Mantiqueira e persiste no ‘vale do sol’ e dos formadores do Rio Paraíba do Sul: Paraibuna e Paraitinga. Entrou também pela zona da Mata mineira”.

(Araújo, 1967:201, grifos no original).

Se os folcloristas consagraram a expressão do jongo como própria da região sudeste brasileira, as cidades do interior paulista foram aquelas que mais serviram de cenário para seus registros. Ainda que a ‘versão de origem’ dos estudos sobre o jongo no campo do folclore remontasse a um registro realizado na *zona fluminense* – aquele realizado por Luciano Gallet em meados da década de 1920 –, São Paulo, ou melhor, suas cidades interioranas, se mostraram alvo privilegiado de observação. Tal fato parece ter se devido à marcante atuação da Comissão Paulista de Folclore que nos idos de 1940 e 1950 realizou um sem-número de notas sobre o jongo em seu Estado de atuação.

Municípios como os de Cunha-SP, São Luis do Paraitinga-SP, Taubaté-SP, Aparecida-SP, dentre outros, configuravam interessantes cenários da prática do jongo descrito pelos folcloristas. Embora se tratasse de registros regionais, não assumiam o papel de regionalistas. Os folcloristas que exaltavam a presença da prática do jongo em tais cidades empreendiam o esforço de ver no *regional*, a expressão do *nacional*, tanto que, procuravam estabelecer comparações em termos de movimentos corporais, instrumentos e melodias em relação a registros em outros Estados.

Naquele cenário interiorano paulista, tomado pela perspectiva da ‘autenticidade’, o tema do jongo chegou a ser mencionado nos, assim chamados, “Estudos de Comunidade”.

Preocupado com questões concernentes à ‘tradição’ e ‘mudança’ em pequenas cidades do interior, o cientista social Emílio Willems, que passou pelo município de Cunha-SP, em meados da década de 1940, registrou a prática do jongo.

Embora não tenha encampado o *movimento folclórico brasileiro*, Willems, como muitos estudiosos da época, entre os anos 40 e 50, realizou ‘estudos de comunidade’, cujas análises eram guiadas por certa dicotomia entre o ‘rural’ e o ‘urbano’, a ‘tradição’ (entendida como permanência) e a ‘modernidade’ (concebida como mudança que descaracterizaria os laços originais da ‘tradição’)¹⁰⁸.

Com o propósito de entender os processos de mudança no município de Cunha-SP, Emílio Willems se deparou com práticas culturais entendidas por ele como folclóricas¹⁰⁹.

“Estivemos em Cunha nos meses de janeiro, março, junho, julho e novembro de 1945. Percorremos 300 quilômetros, aproximadamente, da região rural servindo-nos exclusivamente de animais de montaria. Conhecemos assim uma grande parte do extenso município e de alguns municípios vizinhos (...). Quanto aos métodos ou técnicas aplicados para obter as informações necessárias à confecção deste trabalho, outros não puderam ser postos em prática senão a ‘observação participante’ e a ‘entrevista’. Inúmeras vezes essas duas ‘técnicas’ confundiram-se numa só que pela cordial e espontânea hospitalidade do povo, se transformava então em participação vivida da nossa parte. É preciso confessar que o contacto íntimo e demorado com o povo de Cunha, suas praxes, crenças e seus costumes, seus moçambiques, *jongos* e modinhas de violeiro, suas danças e festas, está entre as impressões mais profundas da nossa vida, impressão esta, cujos aspectos emocionais, um trabalho científico só muito imperfeitamente pode expressar”.

(Willems, 1948:6, grifo meu).

Numa Folia do Divino, descrita por Willems naquele município em 1945, a prática do jongo aparecia como elemento da festa:

“Na véspera da festa, às 16 horas da tarde, já havia muita gente em torno da capela. A pilha de lenha para a fogueira já estava arrumada e nas barracas ou

¹⁰⁸ Os principais autores dos estudos de comunidade nessa época no Brasil foram antropólogos norte-americanos como Marvin Harris, Charles Wagley e o próprio Emílio Willems. Para uma abordagem sobre os estudos de comunidade, ver WAGLEY (1954) e DURHAM (2004).

¹⁰⁹ Importante observar que o olhar atento de Willems às expressões sócio-culturais no município de Cunha, em especial à prática do jongo, estava comprometido com pressupostos vindos dos estudos de folclore. Em sua equipe, Alceu Maynard Araújo, eminente folclorista brasileiro, junto a Florestan Fernandes, que, como sabemos, teve seus primeiros trabalhos comprometidos com o tema do folclore, atuaram como “assistentes de pesquisa e companheiros de viagem” (Willems, 1948:6). Embora publicada somente em 1948, a pesquisa desenvolvida por Willems em Cunha foi realizada em 1945, cujos dados encontrados em campo e as discussões estabelecidas por aquela equipe de pesquisa a respeito do material colhido, influenciariam Alceu Maynard Araújo a desenvolver suas pesquisas sobre as ‘manifestações folclóricas’ naquelas imediações, especificamente nos municípios de Taubaté, Cunha e São Luis do Paraitinga, iniciadas em 1947.

ramadas vendiam-se café, quitutes, frutas, bebidas e doces. Às 17:30 deu-se a cerimônia de levantamento do mastro com a bandeira do Santo (...) Após o levantamento do mastro, serviu-se um jantar a todos os presentes, numa grande mesa armada ao lado direito da casa da festa. Havia fartura de arroz, feijão, carne e farinha de mandioca (...) Pelas 22 horas iniciou-se o jongo, junto à grande fogueira cujas chamas começaram a crepitar pouco antes. Como em outras ocasiões, os principais jogueiros são indivíduos de cor (...) O instrumental consiste em um ‘casal’ de tambús ou tambores africanos. O grande é chamado candongueiro (ou Pai João, Pai Toco), o pequeno angoma (ou Joana) (...) Além dos tambús há uma cuíca grande e um ‘guaiá’ (anguaia) que é uma espécie de chocalho”.

(Willems, 1948: 144-145).

Descrita como parte integrante da Folia do Divino, uma das festas mais marcantes naquele contexto, a expressão do jongo aparecia como “um dos elementos mais constantes e atraentes de qualquer festa de certa importância” naquele lugar.

“Nem todos os dias destacados no calendário de dias santificados significam festas propriamente ditas. Alguns comemoram-se pela paralisação do trabalho e convocação dos vizinhos para uma novena. Em outros ainda há uma espécie de quermesse, com leilão de prendas previamente angariadas, distribuição de comida pelo festeiro, Moçambique, dança de São Gonçalo ou um jongo que ‘vara a noite’. Às vezes, realiza-se um baile em que danças tradicionais como a xiba, a cana verde, a canôa, se alternam com danças ‘modernas’. A acumulação desses elementos depende da importância atribuída à festa. Na festa de São João, em 1945, duas companhias de Moçambique dançavam quando, ao mesmo tempo, se iniciava o jongo num ponto mais distante da praça. Ao lado dessas danças houve leilão de prendas, queima de fogos e, mais tarde, baile no clube de Cunha. Se a festa se realiza em homenagem a algum santo, o povo da roça evita os bailes puramente profanos, não porém o jongo que parece ser um dos elementos mais constantes e atraentes de qualquer festa de certa importância”.

(Willems, 1948:138).

Assim, o jongo ganha destaque nas descrições de Willems como expressão local reconhecida e parte do cotidiano e calendário festivo dos moradores. Descrições, no entanto, comprometidas com a idéia de tradição, daquilo que em sua forma tradicional,

praticado pelo povo – e “indivíduos de cor”, principalmente –, corria o risco de se perder sob a ameaça da modernização.

Sob o discurso retórico da perda, o jongo, a partir dos anos quarenta, passava a ganhar cada vez mais notoriedade. Abordado ao lado de outras expressões sócio-culturais por autores como Rubem Braga (1940), por expoentes do movimento folclórico brasileiro, como Renato Almeida (1942), Rossini Tavares de Lima (1946), Antônio Franceschini & Araújo (1948), Alceu Maynard Araújo (1949) e Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], ou então nos estudos de comunidade como é o caso do estudo de Emílio Willems (1948), o jongo se consagrava como tema de ‘manifestação folclórica’, tendo como chancela o aspecto de ser notadamente uma “dança de negros”.

Alceu Maynard Araújo (1967), afirmava ser o jongo “sem dúvida a mais rica herança da cultura negra presente em nosso folclore” (Araújo, 1967:201), assim como o próprio Willems insistia no fato de o jongo ser eminentemente de negros, posto que “Os que se destacam na cantoria e dança são quase todos indivíduos de cor: pretos e mulatos escuros” (Willems, 1948:145).

Tais colocações refletem o consenso estabelecido entre folcloristas e profissionais afins que se interessaram pela expressão do jongo, classificada, unanimemente, por eles como *contribuição negra* no Brasil.

O cronista Rubem Braga, no ano de 1940, publicava suas notas a respeito de uma observação *in loco* que realizara sobre a prática do jongo, no litoral do estado do Espírito Santo. Defendendo-se de possíveis acusações de serem superficiais aquelas suas ‘notas’, asseverava que apenas estava a transcrever umas observações que realizou, configurando-se o texto numa “rápida reportagem, e não um estudo, ou coisa parecida” (Braga, 1940:77).

Escreveu:

“O último jongo que assisti (...) foi na noite do dia da festa das canôas (...) no jongo quase não intervinham maratinhas [apelido dado aos pescadores locais classificados pelo autor como ‘não-negros’], e sim pretos, moradores dos arredores (...). Direi que no jongo em questão havia um branco ou dois, mas sem graça. Quem mais brilhava era o preto Benedito Calunga pela maneira muito pessoal e demoníaca de pular e dansar com desespero, às vezes, em pé, às vezes de cócoras. Uma dansa realmente bela, cheia de aflição e, como já disse, desespero, mas cheia também de molecagem”.

(Braga, 1940:79).

Percebamos as diferenciações étnicas destacadas por Rubem Braga no contexto que observou, em que o jongo aparece qualificado como uma prática dos pretos “moradores dos arredores”, em que os ‘maratimbas’ não se intrometiam, apesar da presença de um ou dois “brancos sem graça”.

Tais observações se mostram importantes não apenas por revelarem a prática do jongo como predominantemente “de pretos”, mas, especialmente, por revelar a própria concepção do cronista que, inexoravelmente, ligava a prática do jongo aos ‘pretos’, adjetivando como ‘sem graça’ a participação de alguns ‘brancos’ na dança.

Evidentemente, que a classificação da prática do jongo como expressão eminentemente ‘negra’, não era algo unidirecional, isto é, ditada exclusivamente pelos folcloristas. Suas impressões pareciam sempre estar em constante diálogo com aquilo que pensavam e discursavam os próprios sujeitos pesquisados, no caso, os jongueiros.

Sobre isso, vejamos o que revela Rossini Tavares de Lima, quando de uma descrição que realizou de um jongo dançado na “tradicional Festa de São Benedito”, em abril de 1957, no interior paulista:

“Para os próprios participantes da dança, o jongo é de procedência angolosa. Aliás um cantador de Taubaté [vizinho ao município de Aparecida], antes do início do ‘ponto’ (...), recitava:

‘Quando eu veio de Angola, titola
Eu era piquinininho, assim, piquininim
Mas eu veio folgano o jongo”’.

(Tavares de Lima, 1957).

Isto é revelador de que, se os folcloristas viam o jongo como ‘herança africana’, isto se devia a um processo de construção conjunta que envolvia não apenas o senso de valoração daqueles profissionais, mas a auto-atribuição dos próprios jongueiros.

O folclorista Alceu Maynard Araújo (1967), que publicou dados de uma roda de jongo em São Luis do Paraitinga-SP, colhidos em finais dos anos de 1940, nos apresenta um relato que se mostra ainda mais detalhado e revelador sobre a questão em apreço. Sigamos:

“Noutro jongo em São Luis [do Paraitinga-SP], conseguimos gravar em fita magnética esta reza feita antes da dança, por Joaquim Honório dos Santos [um jongueiro que parecia ter se destacado diante dos olhos do folclorista]:

‘Caxinguelê comeciu coroanda, macama não sabe como reza zumba mucaiuma angoma. Tengo, tengo aruanda macama não sabe como reza meia-noite em ponto, caminha no campo de mana Rosa, Gisu cum meia hora de vorta. Não mi chama de pançurudu tecupica ta no campo, não me chame de maguerine, manguerine mais num é de fome, não me chama de cambreta que nega que angoma que me indireita, não me chama de perna torto é cipó que ta no mato, tuda parte que eu chego saravá pau por pau, depois debaxo de tudo pau, saravá pau que sacudia e no fim saravo toco por toco e saravo fôia que caiu’”.

(Araújo, 1967:223).

E, na mesma página em que trazia transcrita tal reza, apresentava em nota de rodapé que:

“Em 1948, gravamos esta reza: ‘Primeiramente saravá Guananzamba, Guananzamba do céu, abaxo de Guanazanzamba, saravá santo por santo, abaxo de santo por santo, saravá santo cruzêro, abaxo de santo cruzêro, saravá santo que me troxe, debaxo de santo que me troxe, saravo galo por galo, pequeno, por pequeno que seja, saravo dono das casa, saravo festêro, saravo tudo em geralmente’”.

(ibidem: 223).

Tais transcrições revelam a presença de palavras do complexo lingüístico bantu no âmbito da prática do jongo. Palavras que, certamente, eram gerenciadas por aqueles jongueiros para atender diversos fins, dentre os quais, aqueles ligados a questões rituais, em que se vêem os dizeres “Guananzamba do céu, abaxo de Guanazanzamba, saravá santo por santo, abaxo de santo por santo, saravá santo cruzêro, abaxo de santo cruzêro, saravá santo que me troxe”. Ao que tudo demonstra, se tratavam de rezas voltadas à saudação dos elementos componentes do jongo: “tuda parte que eu chego saravá pau por pau, depois debaxo de tudo pau, saravá pau que sacudia e no fim saravo toco por toco e saravo fôia que caiu”, ou então, “saravo galo por galo, pequeno, por pequeno que seja, saravo dono das casa, saravo festêro, saravo tudo em geralmente”.

Levando-se em conta que a estrutura ritual do jongo corresponde a desafios lançados entre os jongueiros através de palavras metafóricas, é compreensível que os

dizeres transcritos acima pelo folclorista, sejam de difícil entendimento para aqueles não iniciados com os códigos do ritual. No entanto, há mais: parecem sugerir fortemente que para muito além de representarem palavras estanques e cristalizadas pelo tempo, ao serem pronunciadas por aqueles jongueiros, tais palavras correspondiam a um processo dinâmico comprometido tanto com questões rituais quanto com o contexto sócio-político vivido por eles em que a interlocução que estabeleciam com os folcloristas era fator relevante.

Se de um lado, viam-se folcloristas interessados em saber das ‘origens’ do jongo, ao responderem tais perguntas, os próprios jongueiros selecionavam aquilo que poderia fazer sentido na relação estabelecida, elegendo elementos da memória social capazes de dar um sentido explicativo a eles próprios e a seus interlocutores, pretensos ‘tradutores’ da ‘brasilidade. Era assim, que a narrativa de uma ascendência africana no jongo parecia ganhar sentido nos registros folclorísticos. Como fazia questão de salientar o folclorista Alceu Maynard Araújo (1949), numa de suas investidas a campo, conferindo ‘estatuto de verdade’ às palavras de um de seus ‘informantes’: “Um dos mais velhos jongueiros de Cunha, narrou-nos que seu pai era africano, sabia o Jongo e que o dançava em Angola” (Araújo, 1949:45).

“Às 21,30 horas, chega o responsável pela dança, que é o Sr. Augusto Rita. Esta é a alcunha de Justino José dos Santos, negro de 67 anos de idade, valeiro de profissão, e que *se diz filho de pai africano* (...) No meio de seu canto há palavras africanas que não consigo apanhar” (Araújo, 1949:46-47, grifos meus). E prossegue, são “... palavras que presumo serem de origem africana: ‘angoma’, nome que dão ao atabaque grande, e, às vezes, à própria dança do Jongo; ‘candongueiro’ ao atabaque pequeno; ‘tambu’, nome comum e mais usual do atabaque; ‘Guanazamba’ é Deus do céu; ‘Zamba’ é Deus, e ‘malunga’ irmão”.

(Araújo, 1949:50, grifos meus).

Evidentemente que a declaração do jongueiro que se dizia “filho de pai africano” não era sem propósito. As declarações feitas pelos jongueiros aos folcloristas que os pesquisavam, estavam, por certo, comprometidas com as situações concretamente vivenciadas por eles, em que declarar-se filho de africano ou acionar expressões orais do complexo cultural bantu encontravam significância nas relações por eles estabelecidas.

De todo modo, junto a tal processo, os folcloristas pareciam colocar para si a missão de reforçar a presença de uma ‘África cultural’ dispersa no Brasil.

O folclorista Renato Almeida, por exemplo, afirmava nos idos anos cinquenta, que nos elementos do jongo havia,

“... resíduos do modelo fixado por escravos de Angola, [que] permitem classificar a dança como semi-religiosa, pelo sem número de motivos fetichistas perceptíveis nos textos e nos ‘trabalhos’ que fazem, nas orações fortes ou nos amuletos que carregam, com intuito propiciatório ou defensivo. [onde] Os dançadores mais velhos são negros soturnos [e] misteriosos (...)”.

(Almeida, 1971:130-131).

E a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)], vendo no jongo uma espécie de sobrevivência cultural dos negros trazidos de Angola, escrevia:

“A roda [de jongo] se forma normalmente com homens e mulheres. Um par sai dançando, logo seguido de outros, até que todo mundo tem par, e dança. Mas, mesmo sem par, sozinho, e são os negros, as pretas velhas com suas saias rodadas, negrinhas espevitadas que já rebolam com malícia, mulheres levando à ilharga os filhos que não têm com quem deixar, moleques e molecas que ainda não sabem tirar ponto mas enchem o terreiro com seus passos e saracoteios, incorporando-se à angoma, para que o jongo continue nos pés, nas ancas, nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil”.

(Ribeiro, 1984:12).

Vê-se por tais citações que, definitivamente, o jongo era entendido por aqueles profissionais, como herança africana, especificamente angolana, que se disseminou no Brasil, propiciado por “velhos (...) negros soturnos” (Almeida, 1971) e manifestado “nas bocas e nas almas dos filhos dos africanos que vieram perpetuar-se nas terras do Brasil”.

No entanto, se a prática do jongo era entendida pelos folcloristas como ‘herança africana’ no país, isto equivalia a dizer que era também fruto da escravidão. Assim, em suas descrições, aqueles profissionais primavam por imprimir a marca da escravidão aonde viam o jongo.

Alceu Maynard Araújo descrevendo um jongo que assistira no município de Cunha-SP, no dia 20 de janeiro de 1945, realizado na praça próxima do Clube Cunhense, classificava o local como “tradicional para a dança do jongo desde os tempos da escravidão” (Araújo, 1950), e Maria de Lourdes Borges Ribeiro, relatando a presença do jongo no aniversário do município de São José do Barreiro-SP, afirmava que o “velho

jongo do tempo dos escravos” ainda estava lá: “Às 23 horas teve início a roda, realizada em um dos cantos da Praça 15 de Novembro, terminando às 6 da manhã. Quem tocava o candongueiro era Moisés, um negro quase centenário” (Ribeiro, 1959). Em sua nota, a folclorista mencionava ainda a presença maciça de negros trabalhadores e ex-trabalhadores de fazendas próximas.

A mesma folclorista nos apresenta uma noção bastante precisa de como a idéia de ‘herança africana’ estava atrelada à idéia de ‘cultura popular’ na produção folclorística e como servia aos interesses da ‘brasilidade’. Nos dizeres de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1968):

“A cultura tem o seu conjunto de bens maiores, pertencentes aos eruditos e a sua réplica de magia, de costumes, mitos, superstições, crenças, danças e cantos, artes e artesanatos e literatura oral entre a gente do povo e que constitui a sua sabedoria, sabedoria denominada Folclore desde o século passado [XIX] e representa (...) o corpus da cultura popular. A cultura angolense (...) se inclui no segundo modelo, transmitida oralmente através dos séculos e das gerações, e concorre, validamente para a formação ‘do patrimônio comum da humanidade’. Sua força integra a cultura brasileira e se projeta em plano muito alto, marcando com seus ritmos e timbres a música mais representativa de nosso país”.

(Ribeiro, 1968:172).

Interessante que com tais considerações, Ribeiro (1968) esboça bem a concepção de folclore entendido como patrimônio de um povo. Em seu entender, se o folclore é um “patrimônio comum da humanidade”, a ‘brasilidade’ encontra sua força notadamente, pela contribuição da ‘cultura angolense’.

Esta argumentação da autora nos leva à consideração de que, se a expressão do jongo era entendida pelos folcloristas como ‘herança africana’, era igualmente, ‘brasileira’, isto é, compunha o cenário da ‘brasilidade’. Embora atribuindo supremacia aos ‘pretos’, ‘filhos de africanos que vieram se perpetuar no Brasil’, os folcloristas elegiam o jongo como sendo, antes de tudo, ‘brasileiro’. Aliás, esta era a razão de seus trabalhos: registrar aquilo que cheirava à ‘brasilidade’, e o jongo parece somente ter entrado no rol das ‘coisas do povo’ registradas por tais profissionais porque assim era concebido por eles.

Renato Almeida chega a usar o adjetivo “dança afro-brasileira” para designar a expressão do jongo, observando que seus componentes “Era gente do povo, nos trajés

habituais, muitos de pé no chão, e só um ou outro rapaz melhor vestido. *Caboclos em geral*. Mais homens que mulheres” (Almeida, 1961). A designação ‘caboclos’ atribuída pelo autor aos participantes do jongo denota bem o lugar desta expressão sócio-cultural como algo próprio das ‘coisas e gentes’ do Brasil.

Ainda sobre isto, sigamos o que argumenta Maria de Lourdes Borges Ribeiro [1960 (1984)]:

“O jongo, antigamente dança de escravos, passou depois a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros (...)”.

(Ribeiro, 1984:12).

Na passagem, a folclorista confina a ‘origem’ do jongo à experiência escrava para atribuir sua permanência não só aos ‘pretos’, mas a “brancos, mulatos, caboclos e bugres”, isto é, um povo suficientemente ‘misturado’, o ‘povo’ brasileiro, caracterizado por “gente humilde, muito pé no chão”. A equação folclorística parecia, então, consagrar o jongo como um elemento decididamente capaz de expressar a ‘brasilidade’ tão almejada pelos profissionais do folclore: visto como contribuição negro-africana, enredando elementos étnicos outros (como bugres, caboclos e brancos) e praticado precipuamente por ‘gente humilde’. Era a própria idéia de brasilidade que se forjava naquele momento, a essência da nação objetivada ‘no povo’, povo este compreendido como um cadinho de negros, brancos, índios e seus derivados: caboclos, mulatos e bugres.

As observações *in loco* que empreenderam, apesar de consistirem, muitas vezes, em impressões de apenas uma noite, rendiam detalhadas descrições. Através delas é possível termos certa noção a respeito da dinâmica que envolvia a prática do jongo, as relações entre os diversos atores sociais, o esboço de suas intenções e representações.

As descrições realizadas por Alceu Maynard Araújo, em finais dos anos de 1940 a respeito de uma noite de jongo no município de Cunha-SP, são bom exemplo da forma minuciosa com que os folcloristas tratavam os dados que observavam. Escrevia o folclorista ambientando o leitor ao cenário no qual se dava o evento de jongo:

“Fizeram uma fogueira, e nas cinzas assavam algumas batatas doces. Uma velha sobre uma mesa improvisada, tinha uma chaleira de ‘quentão’, e vendia-o à razão

de Cr\$ 0,50 a xícara média. Sobre um fogão improvisado com pedras toscas, numa lata de querosene, cheia d'água ferviam umas raízes de gengibre, preparo para o 'quentão'. Ao redor alguns negros e caboclos comiam batata doce assada, mandioca cozida, e bebericavam o 'quentão' dando estalidos com os lábios grossos, revelando imenso prazer. Prazenteiramente ofereciam, aos que se aproximavam aquela bebida. Ali estavam mais ou menos umas 30 ou 40 pessoas. Eram pretos, brancos moradores da roça e da cidade, alguns já de idade, outros moços, algumas mulheres e alguns 'zinhos' – nome que dão ao menino quando pequeno. (...) no jongo muitos meninos entram dançando, não cantam 'ponto', e não são hostilizados pelos adultos (...)"

(Araújo, 1949:46).

A descrição realizada pelo autor é, de fato, minuciosa. Tanto o número aproximado de pessoas era descrito, quanto os detalhes mais sutis como os estalidos de alguns negros com seus lábios grossos a saborearem o quentão preparado por 'uma velha' em um "fogão improvisado com pedras toscas, numa lata de querosene".

Os movimentos da dança realizada naquela ocasião também eram descritos com requinte de detalhes:

"Dançam em redor dos instrumentos, sendo o 'tambu' e o 'candongueiro' colocados no solo, sentam-se sobre eles com as pernas abertas, e o cuiqueiro senta-se sobre um caixão. É uma dança de roda que se movimenta em sentido contrário ao dos ponteiros de um relógio. Os passos são deslisamentos para a frente com o pé esquerdo e direito, alternadamente. Ao finalizar cada deslissamento, há um pequeno pulinho ao aproximar o pé que está atrasado. De vez em quando os dançantes dão um giro com o corpo, principalmente aqueles que estão na frente das poucas mulheres que estão dançando. Estando na frente, vira e defronta-se com a mulher, e ambos mudam os passos ora para a frente ora para atrás, duas vezes e depois giram. O homem ao girar fica novamente com as costas para a mulher. Também esta às vezes, dá meia volta, defronta-se com o homem, que está atrás. Com este, ela dá um passinho para a frente ao lado direito, balanceia para trás, depois balanceia para a esquerda, gira e dá-lhe novamente as costas".

(ibidem: 53).

Observando ao que tudo indica, desde os preparativos iniciais do evento, aquele mesmo folclorista relata a chegada dos instrumentos que garantiriam aquela noite de jongo em que “Mais ou menos distante da fogueira uns 15 metros, Augusto Rita [um jongueiro] coloca[va] no chão um atabaque grande. Um menino, seu neto, traz[ia] uma cabaça cheia de água e uma ‘cuíca’ [ao passo que] Outro preto trouxe[ra] um atabaque menor e um caixão de querosene [e] Um velho manquejante (...) um ‘guaiá’” (ibidem: 47).

Augusto Rita parece ter sido aquele que mais chamara a atenção do folclorista naquela sua investida a campo, tanto que de todos os personagens descritos, ele é o único a ser nomeado. Através desse personagem, Araújo apresenta ao leitor peculiaridades do ritual:

“Logo que Augusto Rita coloca o atabaque no solo, antes de sentar-se sobre ele, tira o chapéu, ajoelha-se, faz o sinal da cruz. Dá uns toques no atabaque (ou tambú). O tocador do atabaque pequeno responde. Augusto Rita deixa o atabaque, outro tocador toma o seu lugar, então apóia a mão esquerda sobre o instrumento, segura o chapéu com a mão direita, e olhando para o céu levanta o braço direito, e no meio de um silêncio absoluto, com uma voz pausada, grita estentóricamente:

‘Viva as alma,/ Vivão São Binidito/ Viva o Santo Cruzeiro/ Viva São José/ Viva nosso padroeiro/ Viva as autoridade/ Viva o povo de Cunha/ Viva a padroeira’”.

(ibidem: 47).

A riqueza de detalhes fornecida na descrição do folclorista é, de fato, sedutora: ele nos fala de palavras, gestos saudações entre os jongueiros. Mas, para além de detalhes do evento, sua descrição parece ser útil por evocar uma outra questão. Vejamos.

Se aquele evento de jongo não havia sido provocado por estímulo do folclorista, interessado em colher dados para sua pesquisa, certamente sua presença no ambiente era notada. Afinal, quem poderiam ser “*as autoridade*” anunciadas no ‘viva’ do jongueiro Augusto Rita? Definitivamente, aquele evento não correspondia a uma iniciativa ‘espontânea’ como queriam fazer supor os próprios folcloristas, e sim, estava marcado por questões que definiam a própria relação entre aqueles jongueiros e quem estava ali para assisti-los.

Um estudo revelador neste sentido, desenvolvido em meados da década de quarenta é o da socióloga Lavínia Raymond (1945). Informa-nos a autora que em São Luís do

Paraitinga, o jongo estava incluído na programação da Festa do Divino Espírito Santo do município, onde a presença de visitantes pesquisadores da USP marcou o evento no ano de 1944, ficando a relevância e visibilidade de suas presenças, registrada num dos pontos cantados de jongo naquela noite, cujos dizeres eram os seguintes: “Nossa mesa hoje cedo/ Tinha peixe e tinha arroz/ Seu dotô vai pra São Paulo, oi/ Vai contar como é que foi” (Ponto cantado na noite do dia 28 de maio de 1944, no âmbito das programações da festa do Divino cf. Raymond *apud* Abreu & Mattos, 2007:89).

De acordo com as interpretações oferecidas pela socióloga, ‘seu dotô’ era um professor da Escola Livre de Sociologia e Política que ali se encontrava presente.

Os dizeres do ponto transcrito por Raymond entoado naquela Festa do Divino, denuncia a atuação e intenção daqueles jongueiros diante da presença dos pesquisadores. O jongueiro que cantou que o “Seu dotô vai pra São Paulo, oi [e]/ Vai contar como é que foi”, parecia ter claro para si que o jongo ali praticado por eles seria comentado, isto é, projetado, por um ‘doutor’, na capital.

O que sobressai de tais observações é o fato de que os jongueiros, ao lado dos folcloristas e na interlocução com estes, eram grandes articuladores da projeção da expressão sócio-cultural que praticavam.

Interessante observar, ainda, que em diversos casos, eram os próprios folcloristas os promotores do evento que tomariam nota. O folclorista Renato Almeida, ao descrever uma roda de jongo, diz-nos que consistia, na verdade, em uma “noite de folclore”, organizada por idealizadores da “Semana Monteiro Lobato”, em Taubaté, incluindo a presença do folclorista Rossini Tavares de Lima que dispôs os equipamentos necessários (refletores e fios elétricos) para gravar e filmar a dança (Almeida, 1953).

As ‘notas’ realizadas por folcloristas deixam entrever que diversos eventos gozavam de grande prestígio entre eles, em que a presença deste ou daquele folclorista era assunto digno de nota. Rossini Tavares de Lima em 1957, ao assistir a um jongo na cidade de Aparecida-SP no acontecimento de uma “tradicional festa de São Benedito”, informava sobre a esperada presença da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, da Comissão Paulista de Folclore, narrando que para aquele dia estava programada a apresentação de várias ‘manifestações folclóricas’ como o jongo, a congada e o moçambique. Tais eventos pareciam configurar antes de tudo um momento de atestação das coisas ‘autênticas do povo’. Referindo àquela “tradicional festa de São Benedito”, no município de Aparecida-SP, Tavares de Lima

advertia que tal acontecimento era uma boa “oportunidade para que os nossos músicos e, especialmente, certos compositores que andam por aí a compor ‘jongos’, sem a menor noção do que seja esse complexo rítmico-melódico, possam se aproximar, conhecer e se inspirar num verdadeiro jongo” (Tavares de Lima, 1957).

Vejamos a foto que se segue apresentada num dos estudos do folclorista Rossini Tavares de Lima (1954):

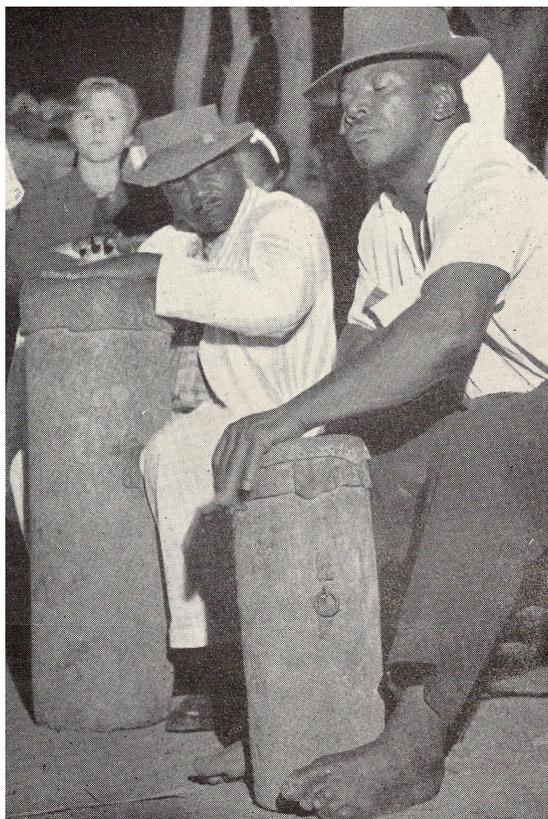


Foto 20: “Tambú e Candongueiro de Jongo (Pindamonhangaba)”. In: Tavares de Lima (1954), p. 147.

Constante da parte “Documentário Fotográfico do Instrumental”, do livro *Folclore de S. Paulo – melodia e ritmo*, de autoria do próprio folclorista, tal foto aparece com o propósito de ilustrar ao leitor a forma dos instrumentos tocados no jongo; o tambu e o candongueiro. Entretanto, mais que isso, o folclorista através da imagem, nos permite olhar para além dos instrumentos e aludir sobre as próprias relações sociais estabelecidas naquele contexto, em que pese à própria presença daquele pesquisador e de sua equipe.

Na foto, se encontram dois jongueiros compenetrados frente aos seus tambores. Registrada em um jongo de Pindamonhangaba-SP, provavelmente entre o final da década de 1940 e início da de 1950, vê-se que a situação se dava à noite.

Observando os negros tocadores naquele jongo, chama atenção, a forma com que o jongueiro que está mais ao fundo da imagem se mostra vestido. Enquanto seu companheiro ao lado se apresenta vestindo calças compridas, camisa e chapéu, além de apresentar seus pés descalços, aquele ao fundo se apresenta vestido com um terno branco acompanhado de uma camisa xadrez, chapéu e sapatos, revelando certo esmero de sua parte para com sua imagem naquele evento que contava, muito provavelmente, com um número expressivo de expectadores dentre os quais, o próprio folclorista e sua equipe que ali estava para registrar o evento.

Provavelmente, o folclorista registrara tal imagem momentos antes daqueles jongueiros iniciarem um ponto de jongo, posto estarem com os lábios fechados, sugerindo a ausência de fala no momento exato em que a fotografia foi tirada e, enquanto o jongueiro mais ao fundo sugere uma tímida batida no tambu como quem está a aquecê-lo para iniciar um ponto, seu companheiro ao lado mostra as mãos sobre o instrumento.

No entanto, o que mais parece intrigar na foto é a imagem da mulher em pé, ao fundo, como quem estava ali para assistir ao ritual. Ela mira o autor da foto no momento em que a imagem é registrada, revelando os ‘bastidores’ daquele evento marcado por relações que iam além de simples ‘manifestação ‘espontânea’ do povo; de um lado, o folclorista e sua equipe, ávidos por registrar aquela expressão que julgavam autêntica, espontânea e do *povo* e, de outro, os jongueiros, certamente, fazendo suas leituras específicas dos discursos e demandas daqueles vindos ‘de fora’.

Alceu Maynard Araújo (1967), em uma de suas investidas entre jongueiros de Taubaté-SP nos finais da década de quarenta, escrevia: “Inquiridos porque tocavam, se havia tão poucas pessoas ali para dançar (...), responderam: ‘o jongo é para já, tamo bateno é pra isquentá, é prô pessoar ouvi o sinar, eles foro convidado, mais iscuitando o tambu e o cunvite do candonguêro, ninguém arresisti, vem mermo...” (Araújo, 1967:205).

As palavras do jongueiro se mostram reveladoras à medida que demonstram que pessoas da vizinhança eram convidadas a irem assistir a dança de jongo, o que denota seu aspecto espetacular naquele contexto. E ainda, parece importante notar a engenhosidade de

sua resposta à questão colocada pelo folclorista: o tal jongueiro elege os instrumentos de percussão, o tambu e o candongueiro, como atrativos para que as pessoas se aproximem da dança, tida como ‘irresistível’. No diálogo com o folclorista, portanto, o jongueiro exerce seu papel de singularizar sua prática.

Sobre esta mesma roda de jongo, nos informa o folclorista que, horas mais tarde “Formou-se um grande círculo, [com] mais de 200 pessoas em volta comprimindo-se para olhar os jongueiros que dançavam animadamente no centro” (Araújo, 1967:205). Onde:

“Os tocadores fica[va]m parados, não dança[va]m e nem se movimenta[va]m. [E] Ao lado atrás do círculo de assistentes, (...) há[via] uma fogueira, onde, de vez em quando, [os jongueiros iam] (...) esquentar o couro do tambú e candongueiro para melhorar o som. Derrama[va]m (pinga) aguardente sobre o couro para tirá-lhe a ‘rouquidão’. Esfrega[va]m ‘a branquinha’ nas mãos para afirmar a batida e não doer... e ‘um bom gole para limpar a voz’”.

(Araújo, 1967:206).

Tais passagens revelam a grande notoriedade conferida ao jongo naquele contexto proporcionada por razões as mais diversas, como o lirismo dos versos cantados no ritual, os movimentos corporais executados pelos jongueiros e os ritmos contagiantes dos instrumentos, que eram capazes de despertar a apreciação e aguçar olhares de pessoas moradoras nas proximidades em que se deviam considerar também relações de parentesco e de vizinhança com os jongueiros, garantindo o público assistente.

Através do que foi exposto e analisado até aqui, parece ter ficado claro que a expressão do jongo foi tornada tema valioso nas mãos de folcloristas, situando-a no plano das narrativas nacionais, ao considerá-la elemento substantivo da ‘cultura brasileira’. Sob a chancela daqueles profissionais que arrogavam para si a missão de traduzir aspectos da ‘brasilidade’, entendida neste caso como o conjunto das ‘manifestações genuínas’ do povo, a expressão do jongo se colocava, de uma vez por todas, no ‘espetáculo da brasilidade’. Tanto assim que, num mapeamento realizado por Rossini Tavares de Lima, em 1950, o jongo aparecia incluído no quadro das principais “danças e folguedos” do Estado de São Paulo.

Referindo-se à missão encampada pelos folcloristas em reconhecer os recantos populares do estado e, por conseqüência, tornar mais conhecida a ‘cultura nacional’ através de sua diversidade, Tavares de Lima escrevia:

“Também usamos, em 1950, o questionário para a verificação das principais danças e folguedos do passado e da atualidade, no Estado de São Paulo. E com a resposta de oitenta e sete municípios, pudemos constatar a existência das seguintes danças e folguedos, no território paulista: cateretê ou catira, cana-verde, congada, dança de São Gonçalo, cururu, Moçambique, samba de bumbo, fandango, samba de lenço ou samba-lenço, dança de Santa Cruz, *jongo*, batuque ou tambú, caiapó”.

(Tavares de Lima, 2003:77, grifo meu).

No entanto, apesar de contar com diversas notas explicativas através de registros feitos pelos folcloristas citados acima, especialmente na década de quarenta, a expressão do jongo, até então, não havia contado com trabalhos que a tivessem tomado como tema exclusivo de pesquisa. Mesmo já sendo, consensualmente, identificada dentre as ‘danças’ mais importantes da região sudeste, nenhum profissional ligado aos estudos de folclore ou áreas aproximadas (como a sociologia ou a antropologia) havia se dedicado a estudá-la de maneira mais prolongada. Mesmo os mais renomados folcloristas do sudeste brasileiro, como Renato Almeida, Alceu Maynard Araújo e Rossini Tavares de Lima, se serviam dos dados que coletaram sobre o jongo nos finais da década de quarenta e os repetiam em diversas publicações ao longo da década de cinquenta, nada acrescentando às observações que haviam feito anteriormente.

A tarefa de desenvolver um estudo prolongado sobre esta expressão sócio-cultural ficaria a cargo de uma folclorista, conhecida no círculo folclorístico por pertencer à Comissão Nacional de Folclore do IBICC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, desde sua criação, e por sua premiação, em 1953, no Concurso Mário de Andrade, patrocinado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, por seu trabalho *Um Grupo de Moçambique de Aparecida*. A folclorista era Maria de Lourdes Borges Ribeiro que, em 1960, fora agraciada pela segunda vez com aquele mesmo prêmio – Mário de Andrade – por um estudo que havia acabado de concluir, intitulado, *O Jongo*.

Reclamando a inexistência de estudos desenvolvidos sobre tal expressão cultural – afora aqueles que não passavam “de impressão de apenas uma noite” (Ribeiro, 1984:15) – a folclorista desenvolveu um longo estudo durante a década de 1950, pesquisando “o jongo ativamente, não só assistindo às suas apresentações, em diversos terreiros, como ainda

procedendo a inquéritos com jongueiros, em longas conversas, através das quais lhes ia captando a confiança e vencendo resistências a uma franqueza maior” (Ribeiro, 1984:9).

Recuperando como fonte de dados os trabalhos de todos aqueles intelectuais que mencionaram a expressão do jongo antes dela, Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984) alia-os às suas observações de campo delimitando aquilo que deveria ser a área geográfica do jongo, seus aspectos coreográficos e instrumentais. Como novidade em relação aos estudos anteriores, a folclorista incorporava ao seu estudo, relatos de jongueiros e espectadores sobre os casos de desafios de palavras ocorridos durante os pontos cantados e, conseqüentemente, os casos de magia e enfeitiçamento decorrentes de tais desafios.

Apresentando uma bibliografia generosa, composta predominantemente por folcloristas, Maria de Lourdes Borges Ribeiro buscou inspiração teórica, também nos estudos de Arthur Ramos, sobretudo, em seu trabalho *O Folclore Negro do Brasil*, publicado em 1935.

Ramos (1935) que concebia o folclore como uma especificidade da antropologia cultural, definiu-o como “methodo demopsychologico de analyse do inconsciente das massas” o que inclui “o elemento africano, no Brasil” (Ramos, 1935:276). Valendo-se de Luciano Gallet, Ramos chega neste seu estudo a mencionar o jongo, fato que, muito provavelmente tenha colaborado para despertar o interesse daquela folclorista em sua obra

110

Neste seu trabalho, a folclorista chama para si o mérito de ter penetrado “um pouco a alma dos jongueiros”, tendo “anotado, através dos anos, um mundo de observações, de confidências, de esclarecimentos, de informações e curiosidades” (Ribeiro, 1984:23).

Segundo ela própria, tal mérito se deve ao fato de ter atentado para os versos cantados pelos jongueiros, em prolongada convivência com eles. Uma vez que:

“Podemos notar em quase todos os estudos sobre o jongo, que fazem referências apenas à coreografia e á música. O texto foi relegado a segundo plano, aliás, a interpretação do texto. Gallet (...) chega a afirmar: ‘No jongo a letra do canto não tem importância’. É que tomaram notas, escreveram versos e melodias, registraram passos, mas a alma do cantador, o seu comportamento na dança, a

¹¹⁰ Sobre a forma pela qual Arthur Ramos (1935) define o conceito de folclore, consultar as páginas 12, 31 e 275 de seu livro; sobre as projeções que fez sobre o que se tornaria o ‘folclore negro’ no Brasil, ver pp. 37 e sobre as referências feitas sobre o jongo ver o intervalo entre as páginas 137-140.

inteligência que aflora em seus versos, a sutileza da linguagem com seu enigmático requinte simbólico e lírico, o sabor dos termos, a razão de ser da dança, tudo, enfim, que é a própria essência do jongo, escapa à análise de uma noite de fogueira e tambus. Só quem tem vivido com jongueiros é capaz de ouvir e de entender o jongo...”.

(ibidem: 23).

De fato, a autora se colocou a tarefa de explorar o conteúdo dos pontos, bem como os comentários dos jongueiros acerca do que cantavam. Foi assim, através dos dados colhidos em campo que ela estabeleceu critérios e padrões para conceituar o que deveria ser ‘o jongo’.

No âmbito dos pontos cantados, através dos depoimentos de jongueiros ouvidos por ela, classificou-os em duas categorias fundamentais: os pontos de *visaria* – com a finalidade de louvação, saudação, para alegrar a dança ou para dela se despedirem – e os de *demanda* (ou goromenta, ou grumenta) – que seriam aqueles usados pelos jongueiros em ocasiões de desafios entre eles, podendo ocasionar brigas e atos de magia.

Seu trabalho, pretensamente elaborado para responder, em certa medida, à questão sobre ‘o que venha a ser o jongo no Brasil’, parece não apenas ter gozado de grande prestígio entre seus pares folcloristas – tendo em vista a premiação ganha por ela – como entrou para a posteridade como uma espécie de manual para os pesquisadores que se aventuraram a falar do jongo em momento posterior. Em obras que trazem breves definições das danças brasileiras em geral, onde se inclui o jongo, seu trabalho aparece como citação obrigatória.

Para os pesquisadores que se aventuraram a abordar o jongo de forma mais detida em suas pesquisas, como foi o caso de Marília Trindade Barboza da Silva e Arthur L. de Oliveira Filho, no livro *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*¹¹¹, publicado em 1981, e Edir Gandra em seu *O Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, desenvolvido em meados dos anos oitenta, mas publicado somente em 1995, a obra de Ribeiro (1984) representou a principal fonte de informações sobre a dança, seu instrumental e região geográfica.

¹¹¹ Embora não trate especificamente da prática do jongo e sim da biografia do sambista Silas de Oliveira, o livro dedica especial atenção àquela prática mantida no Morro da Serrinha e vivida pelo personagem central do livro.

No caso das teses e dissertações que tomaram a expressão do jongo como tema de pesquisa, em maior ou menor intensidade, dialogam com o trabalho de Ribeiro (1984), ou, ao menos o citam como a principal fonte bibliográfica sobre o assunto. Isto, sem contar as inúmeras notas e comentários explicativos disponibilizados atualmente na Internet por ‘curiosos’ que se aventuram a falar sobre o assunto tendo como referência principal esta obra da folclorista.

Destarte, ao tomarem a expressão do jongo para conhecê-la e identificá-la no cenário da ‘brasilidade’, aqueles folcloristas de meados do século XX, através de seus registros contribuíram para definir parâmetros e classificações, cujas considerações que produziram se fazem ecoar hodiernamente, quando são usados e consultados como ‘fiéis imagens’ do ‘jongo de outrora’.

Capítulo 6

Ecos que surgem dos Morros: o ‘pai’ do samba pede passagem

“Voltei pro morro
Quero ver o meu cachorro
Meu cachorro vira-lata, minha cuíca, meu
ganzá
Voltei pro morro
Adonde está o meu moreno
Chamem ele pro sereno
Porque se eu não me esbaldar eu morro

Voltei pro morro
Adonde estão minhas chinelas
Eu quero sambar com elas
Vendo as luzes da cidade
Voltei, voltei, voltei
Ai se eu não mato esta saudade eu morro
Voltei pro morro, voltei

Voltando ao berço do samba
Em outras terras cantei
Pela luz que me alumia eu juro
Que sem a nossa melodia e a cadência dos
pandeiros
Quantas vezes eu chorei, chorei
E eu também senti saudade
Quando este morro deixei
E é por isso que eu voltei, voltei”

(Voltei pro morro, Vicente Paiva e Luiz Peixoto).

O samba que figura a epígrafe deste capítulo, imortalizado na voz de Carmem Miranda, que o gravou no ano de 1940, nos traz imagens sugestivas de um morro onde reina a felicidade, com um “cachorro vira-lata”, uma “cuíca” e, de quebra, um “ganzá”; “o berço do samba”, para onde a personagem retorna, ao lado de seu “moreno”, para se esbaldar com suas chinelas na “cadência dos pandeiros”.

Esta era a imagem forjada sobre os morros cariocas num período em que o samba passava a ser articulado como o ritmo nacional por excelência. A idéia embutida nesta relação que equacionava ‘morro e samba’ era a de que tal ritmo musical teria suas ‘origens’ naqueles espaços em que a figura do ‘bom malandro’ ganhava destaque.

Entretanto, diversos estudos sobre o samba demonstram que a construção deste ritmo musical e, conseqüentemente, sua elevação à categoria de ritmo nacional, se tratou de um processo bastante complexo.

Como bem chegou a observar Mário de Andrade (1950), nas primeiras décadas do século XX, o termo ‘samba’ era atribuído pelos praticantes para designar tanto o acontecimento em que ocorriam as danças – “ontem o samba esteve melhor” –, quanto para designar cada melodia dançada no evento – “agora sou eu que tiro o samba” –, assim como para designar o coletivo de praticantes para dançar – “a qualquer momento (...) [chega] à Pirapora [SP] o samba de Sorocaba [SP]” (Andrade, 1950:255).

O antropólogo Hermano Vianna (1995), procurando desvendar o “mistério do samba”, isto é, como tal ritmo ganhou o estatuto de símbolo nacional, aponta a cidade do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX – a então Capital do país – como espaço propício para a emergência de um ritmo musical que se propunha definidor da identidade nacional, especialmente porque, aquela “... cidade ocupou durante muito tempo (...) um lugar absolutamente central no simbolismo da unidade nacional brasileira” (Vianna, 1995:13-14). Partindo disso, o autor busca mapear as relações entre os primeiros sambistas cariocas e outros grupos sociais, mostrando como foram pavimentados os caminhos que levaram à definição do samba como a música brasileira por excelência.

Nas considerações daquele antropólogo, se tratavam de relações marcadas, por grupos bastante distintos na sociedade brasileira da época, em que, de um lado, havia

representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de ‘boas famílias brancas’ e de outro lado, músicos negros ou ‘mestiços’, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro.

Assim, a invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu grupos sociais diversos, e não um ritmo que se transformou em música nacional através dos esforços de um único grupo social ou ‘étnico’, atuando dentro de um território específico (como o ‘morro’, por exemplo). Diversos atores sociais – negros, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, poetas, dentre outros – participaram, com maior ou menor intensidade na construção do samba como gênero definidor da ‘brasilidade’ (cf. Vianna, 1995).

Destarte, os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos, onde um determinado grupo podia estar interessado na construção da ‘nacionalidade’ brasileira, ao passo que outro, em sua própria sobrevivência enquanto profissional no mundo da música e assim por diante. “Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre renegociáveis”. Assim, “ao lado da repressão [ao samba], outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade” (ibidem: 152).

Neste sentido, nunca existiu um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformado em música nacional. “O samba, como estilo musical, (...) [foi] sendo criado concomitantemente à sua nacionalização” (ibidem: 151).

No entanto, ainda que tenha sido este o processo, a emergência do samba nunca perdeu sua ‘fama’ de estar atrelada aos morros. Neste sentido,

“O samba de morro, recém-inventado, passa[va] a ser considerado o ritmo mais puro, não-contaminado por influências alienígenas, e que precisa[ria] ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a ‘alma’ brasileira. Para tanto, [era] necessário o mito de sua ‘descoberta’, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes”.

(ibidem: 153).

É como se houvesse um ‘Brasil autêntico’ pronto a ser revelado nos morros e outros recônditos lugares, considerados redutos de ‘tradições’.

Os morros cariocas, sem dúvida figuraram cenário importante nesta concepção que admite determinados espaços como definidores de ‘tradições culturais’ em seu estado ‘original’, de ‘pureza’ e ‘autenticidade’, em que a expressão do samba seria uma delas, tal como bem expressava na década de 1940, a composição “Voltei pro morro”.

Em diversos estudos, os morros cariocas foram descritos como espaços de ‘autenticidade’, em que seus moradores, majoritariamente negros, teriam migrado das zonas rurais para aqueles redutos, levando consigo ‘heranças culturais’ guardadas desde muito.

Na discussão empreendida neste capítulo, o morro da Serrinha – localizado no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro – será o lugar que nos interessará mais de perto, por razões que logo serão explicitadas. Por isso, vejamos como ele aparece descrito num livro publicado na década de 1980, que trata da biografia do sambista Silas de Oliveira²³³:

“O Morro da Serrinha, fundado por volta de 1900, era mais um pedaço de Mata Atlântica da cidade do Rio de Janeiro aos pés da grande fazenda de Madureira, e foi sendo povoado por pessoas com laços de parentesco e amizade, que eram descendentes de escravos ou migrantes da área rural.

A população desses bairros, normalmente formada pelo excesso do contingente das zonas rurais, procurava aquela zona para se estabelecer, em virtude do baixo custo dos aluguéis. Formavam uma única massa de baixo poder aquisitivo, o que no Brasil significa ser ela quase toda negra ou descendente de negro, de ex-escravo africano. Surge daí essa tendência a se desenvolver entre essa gente e nesses locais (a ‘roça’) um tipo de manifestação cultural bem diversa da dos núcleos urbanizados (‘a cidade’), um tipo de manifestação cultural bem mais relacionada com as *verdadeiras origens desse mestiço povo brasileiro*”.

(Silva & Oliveira Filho, 1981:29, grifos meus).

²³³ Tal obra compreende certo estilo de ensaio biográfico, que dominou a produção na área da música popular durante a década de 1980, que buscava equacionar o espaço social do artista biografado à validade estética de seu produto artístico (cf. Caldeira, 2007). No caso de biografias de sambistas, o espaço aonde nasceram e cresceram, geralmente os morros cariocas, era altamente privilegiado como cenário responsável pela produção do artista.

Como se pode perceber, em tal perspectiva, os morros seriam, no limite, espaços que guardariam as “verdadeiras origens” do “povo brasileiro”. Desta forma, as expressões sócio-culturais inseridas na sociabilidade dos moradores, revestidas de um discurso de ‘tradicionalidade’, configurariam as “verdadeiras origens do povo brasileiro”.

A prática do jongo, ao que revelam depoimentos de moradores locais, era uma expressão sócio-cultural recorrente na vida social dos morros cariocas.

Agenor de Oliveira, o imortalizado sambista Cartola, em depoimento no final da década de 1970²³⁴, falava de suas memórias a respeito de jongueiros e festas de jongo ocorridas entre um e outro lugar, nos morros cariocas. Lembrava

“... da Maria Coador, que dançava jongo na Mangueira. Negra enorme, o ‘despertador do morro’, acordava todo mundo às quatro da madrugada, quando ia cantando para a fábrica em companhia do marido, cujas calças sempre remendadas deram origem à alcunha, Coador”.

(ibidem: 34-35).

Outros depoimentos de moradores dos morros cariocas trazem à tona nomes e lugares por onde o jongo era praticado.

“D. Maria Rezadeira (...) menciona, entre os jongueiros da Mangueira, o seu Benardino e seu Manuel de Araújo. No Salgueiro, D. Maria (...) se lembra do nome de D. Conceição. Sinval Silva (...) [fala] (...) [do] grande jongueiro do Salgueiro (...) o Castorino. Toda a gente que dançava jongo no Rio de Janeiro freqüentava a casa do Castorino, um negro velho, espécie de papa do jongo. Aniceto do Império começou a dançar jongo ‘na casa do falecido Castorino’ (...). Seu Napoleão, pai de Natal [da Portela], dava jongo em casa. Compareciam Manuel Bambambã, Manuel Pesado, seu Vieira, Gabriel, a turma toda da região, que por sua vez retribuía organizando também rodas de jongo nas suas residências. Elói Antero Dias, pai-de-santo famoso, primeiro Cidadão-Samba em 1936, dançava jongo. Como dançavam jongo seu Alfredo Costa, também pai-de-santo, também Cidadão-Samba em 1939 e fundador da Escola

²³⁴ Concedido aos autores do livro **Silas de Oliveira: do jongo ao samba enredo**, em 11 de out. de 1979 e gravado em fita cassete, cf. nota n. 15, p. 40.

de Samba Prazer da Serrinha [que anos depois daria surgimento à atual Império Serrano], e sua esposa Araci Costa, D. Iaiá, Rainha do Samba em 1937. Os irmãos de D. Iaiá, João Teodorico e Delfino, o compositor sem par do Prazer da Serrinha, eram jongueiros exímios. Jongueiro exímio era ainda José Espinguela, famoso pai-de-santo, organizador do primeiro concurso entre escolas de samba e fundador da Estação Primeira da Mangueira. Madalena Rica e Madalena Pobre, Mãe Tereza, progenitora de mestre Fuleiro, falecida aos 119 anos de idade em 1979 foram grandes dançadoras de jongo. Com Mãe Tereza, aprenderam o jongo (...), D. Ivone Lara [e] inúmeros jongueiros de Madureira, Oswaldo Cruz e da Serrinha”.

(ibidem: 34-35).

Especificamente, no morro da Serrinha, relatos orais lembram nomes como os de “Tia Maria da Grota (1920) [que] Desde pequena, assistia aos jongs e macumbas na Serrinha, embora [se declare] católica praticante” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2001).

“Dona Marta (1886-1963). Marta Ferreira da Silva, (...) [nascida] no estado do Rio de Janeiro no dia 26 de julho de 1886 e falec[ida] no dia 28 de abril de 1963, em Madureira. Mãe-de-santo conceituada na Serrinha, em sua casa, o Terreiro d’Ogum, na rua Itaúba 298, havia jongo no dia de Sant’Ana, seu aniversário” (ibidem).

“Seu Nascimento (1901-1953). José Nascimento Filho, empregado da Resistência do Cais do Porto, nasceu em Três Rios no dia 19 de março de 1903, dia de São José. (...) dava o jongo a cada aniversário seu, quando acorriam à sua casa famosos jongueiros do antigo Distrito Federal [Rio de Janeiro] e do interior do estado do Rio” (ibidem).

Como vemos, tais dados sugerem fortemente que a expressão do jongo era recorrente na vida dos moradores daquele morro, onde vários eram os jongueiros que davam jongs em suas casas, em determinadas datas, há décadas atrás.

No entanto, o que servirá como questão para nossa análise neste capítulo, são as concepções produzidas acerca da existência dessa prática nos morros cariocas. Isto é, como

as concepções de *origem e tradição* atribuídas aos morros, proporcionaram ao jongo ser tomado e entendido como elemento revestido de ‘tradicionalidade’, ao ponto, inclusive, de ser aclamado como o ‘pai’ do samba no imaginário nacional.

Colocado como elemento ‘tradicional’ dos morros, sua ‘origem’ é contada a partir do ‘meio rural’ em que, com a migração de seus praticantes, teria permanecido ‘resguardado’ nos recônditos morros cariocas.

“Fora daqui [do morro], no Estado do Rio, em Minas, São Paulo, no Espírito Santo, dançava-se o jongo apenas na zona rural, nas fazendas, muito afastadas umas das outras. O excedente de mão de obra rural, gerado pelas crises do açúcar e do café, vinha se concentrar na periferia da nossa cidade. E para cá trouxeram o jongo, dançado já agora compactamente, nas nossas áreas urbanóides”.

(Silva & Oliveira Filho, 1981:34).

Tal afirmação, ao conferir uma ‘origem rural’ á prática do jongo, busca afirmar sua ‘pureza’. Por outro lado, sua migração para as áreas ‘urbanóides’, onde o morro seria o limite, representaria a ameaça da perda de sua ‘originalidade’, em decorrência de uma possível ‘descaracterização’, que ainda não havia ocorrido graças à resistência nesses meios voltada a manter a expressão do jongo ‘viva’, em sua ‘essência’, frente ao inevitável processo de urbanização e conseqüente ‘desconfiguração’.

É assim, por exemplo, que na obra que traça a biografia do sambista Silas de Oliveira, publicada no início dos anos de 1980, a expressão do jongo aparece como a mais importante, dentre as “verdadeiras origens” guardadas pela Serrinha-RJ: “...aquele morro cristalizava riquezas culturais que já se encontravam em extinção em vários outros redutos cariocas. [sendo] O jongo, a mais importante” (ibidem: 33).

Ou, nos dizeres de uma outra pesquisadora do jongo, Dionne Chaves Boy (2006),

“... devido ao estreito contato com a vida urbana, aos novos modismos e à morte dos jongueiros idosos, o jongo foi aos poucos desaparecendo dos morros cariocas. No entanto, a Serrinha, localizada na periferia, isolada da parte central da cidade, como se fosse uma "roça" afastada, pôde preservar diversos patrimônios imateriais da cultura brasileira”.

(Boy, 2006: 46-47).

Nesta mesma linha de argumentação, ao falar do samba, Aldir Blanc *et al* (2004), advoga em favor da ‘tradicionalidade’ da Serrinha por seu isolamento no morro, o que teria lhe permitido guardar “manhas e segredos de quilombo”:

“O Império [Serrano, Escola de Samba do morro da Serrinha] divide com a Portela a primazia do samba em Madureira, capital da música nos subúrbios da Central. Mas ao contrário desta, que mora no asfalto e se entrega sedutora à cidade como um todo – e ao país e ao mundo – o Império vive encarapitado no morro, o da Serrinha, tem manhas e segredos de quilombo”.

(Blanc et al, 2004:19-20).

Neste cenário, o jongo da Serrinha aparece como um destes segredos, entendido pelo mesmo autor como:

“... uma das origens rural e africana do samba, sendo celebrado até hoje em espetáculos, realimentando o samba moderno. Quando se fala em Império Serrano como uma espécie de quilombo do samba não se trata de mera abstração. A escola nasceu, em 1947, com os atuais nomes, cores e jeito de ser (...). Sintomaticamente, a reunião de fundação foi na casa de Eulália de Oliveira, negra vinda de Minas (Além Paraíba), de origem rural e que tinha o jongo no coração. Essa casa ainda existe, é um marco da Serrinha. Quem ouve a viola caipira do samba ‘Todo menino é um rei’ (do imperiano Zé Luiz e do baiano Nelson Rufino), na introdução da gravação do igualmente imperiano Roberto Ribeiro, não está, como se vê, delirando. A origem do samba do Império vem do mundo rural”.

(ibidem: 19-20).

Ao classificar a Serrinha como “quilombo do samba”, Aldir Blanc *et al* (2004) busca referência na própria fundação da instituição que seria a representação máxima do samba daquele lugar, a Escola de Samba Império Serrano, que teria se dado na casa de Eulália de Oliveira, uma mineira que trouxera “o jongo no coração”. O jongo transplantado da zona mineira diretamente para o morro da Serrinha seria, no entender daquele escritor, “uma das origens, rural e africana, do samba”.

É como se a expressão do jongo estivesse confinada nos recônditos espaços das fazendas e, através da migração de jongueiros, tivesse ganhado os morros cariocas, convivendo com o samba, ou mesmo dando-lhe ‘origem’ na condição de ‘pai’.

É a partir deste argumento que classifica o jongo como envolvido à “origem do samba” – entendido como o ritmo nacional, por excelência – que devemos nos ater.

Se os morros cariocas passaram a ser representados como “o berço do samba”, bem como reduto de ‘tradições’ que revelariam as “verdadeiras origens” do “povo brasileiro”, onde a prática do jongo se vê incluída, parece interessante recuperar parte deste processo, buscando entender os meandros que legitimaram o jongo como o ‘pai’ do samba neste cenário.

Para tanto, buscaremos referenciais na atuação de uma família em especial do morro da Serrinha, a família Monteiro, que se servindo de tal cenário, paulatinamente tratou de projetar a expressão do jongo ao grande público em apresentações na forma de *shows*.

O casal Pedro Monteiro e Maria Joana que morava num sobrado na Ladeira da Balaiada, 124, na Serrinha, teve dois filhos, Eva Emily e Darcy Monteiro, e eram famosos pelos festejos que costumavam oferecer, “com música, festas, (...), danças, religiosidade e, sobretudo, jongo. Nesta mesma rua ficavam as casas da família Oliveira, sede do Império Serrano, e do compositor Silas de Oliveira” (Boy, 2006:57).

O interesse nesta família recai, especialmente, sobre dois de seus membros: Dona Maria Joana – que ao longo do tempo ficou conhecida como Vovó Maria Joana Rezadeira – e seu filho, Darcy Monteiro – posteriormente conhecido como Mestre Darcy –, que juntos encamparam a tarefa de projetar a expressão do jongo, sob a justificativa de não deixá-la ‘morrer’.

Dona Maria Joana – que também era parteira – devido suas atividades religiosas de umbanda na Serrinha, tinha sua casa muito freqüentada, onde era grande o número de pessoas que batiam à sua porta em busca de orações para livrá-los de doenças e outros males (cf. Gandra, 1995).

Seu filho, Darcy Monteiro, nascido em 1932, destacava-se nas atividades da Serrinha onde, aos 15 anos, quando da criação da Escola de Samba Império Serrano, em 1947, introduziu o agogô na bateria, marca que até hoje a diferencia das demais

agregiações, e aos 16 anos já era reconhecido como músico notável; “uma verdadeira lenda no tambor” (cf. Vargens & Fernandes, 1986).

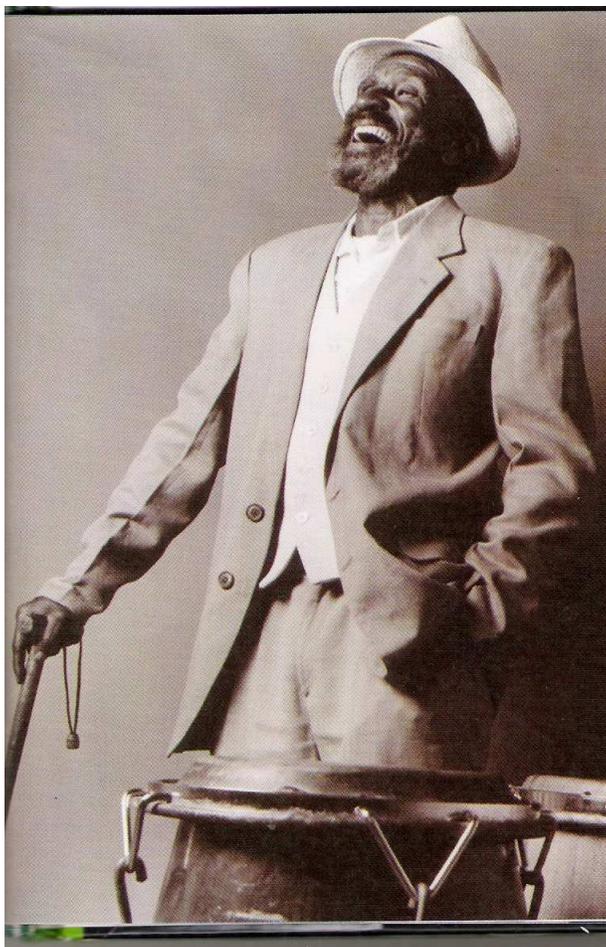


Foto 21: Mestre Darcy. In: *Heranças do Samba*, de Aldir Blanc *et al* (2004).

Com o avançar dos anos, apresentando-se dinâmico e carismático como sua mãe, Darcy Monteiro fez-se notar. Com o dom de falar em público, e chamando a atenção pela elegância dos ternos e do chapéu panamá que usava para circular pelos cantos da cidade, Darcy causava impacto com sua presença por aonde andava. Em seu discurso, defendia as ‘tradições populares’ e combatia o abandono da ‘cultura popular’ pelos governos. Contudo, foi, de fato, o “talento genial” com que tocava os tambores, dançava e cantava o jongo que se tornou notável. Carregando seus tambores no ombro para se apresentar, Darcy se relacionava com artistas, jornalistas, estudantes e grupos culturais por toda a cidade,

chegando a acompanhar diversos cantores famosos, como Herivelto Martins e Ataulfo Alves na juventude (cf. Vargens & Fernandes, 1986).

Em oportunidade que teve de acompanhar uma turnê na Argentina, Darcy Monteiro apresentou um *pout pourri* de “folclore brasileiro” destacando pontos de jongo, tendo sido animadamente “acompanhado pela platéia que o assistia” (ibidem).

Diante de tais experiências, em fins de década de 1960, junto com sua mãe, irmã e amigos da Serrinha, Darcy Monteiro tomou a iniciativa de constituir um grupo de jongo voltado a apresentações artísticas. Incorporando novos instrumentos ao jongo, como violão, cavaquinho, guitarra e baixo elétricos, bateria e outros mais, “criou um figurino para as apresentações e alterou a estrutura dos pontos de jongo, adicionando um maior número de versos” (Simonard, 2005:4), possibilitando alcançar um público mais amplo, uma cobertura da mídia e acesso a espaços e equipamentos que dificilmente alcançaria se tivesse se mantido no ‘gueto’ – expressão utilizada por ele próprio para se referir ao espaço dos morros (ibidem).

No entanto, se tais caracterizações artísticas se impunham como fundamentais para Darcy Monteiro – que a partir de então, apresentava-se como Mestre Darcy do Jongo –, a justificativa que o levava a criar seu grupo e apresentá-lo ao grande público estava baseada no fato de ser uma “raiz africana presente nos morros” e que a Serrinha, à prova de resistência, vinha ‘preservando’ às duras penas. Como declarava sua mãe, Vovó Maria Joana Rezadeira: “Se nós aqui não avivasse ele [o jongo], ele ia acabá de morrê mesmo, porque já ninguém num falava mais, muitos já num conhecia o que era o Jongo (...) nós pegamo a cantá e dançá aí eles [quem não conhecia o jongo no morro] pegaro a cantá” (Gandra, 1995:97).

Mestre Darcy tratou de batizar seu grupo como Bassam, nome proveniente da palavra ‘samba’ com a ordem das sílabas invertida, de modo a relacionar uma expressão à outra. Em seu discurso, o jongo estaria nas “origens” do samba e por isto merecia sair dos interiores da Serrinha, para ser projetado diretamente ao público do ‘asfalto’.

Em que pesem os notáveis dotes artísticos de Mestre Darcy, seu grupo Bassam ganhava sentido pleno, ao cair nas graças do grande público, ao ser caracterizado como portador de uma notável ‘tradição vinda do morro’.

A iniciativa de projetar a expressão do jongo requeria, evidentemente, um trabalho de ‘memoração’ e neste sentido, a mãe de Mestre Darcy, Dona Maria Joana Rezadeira, se

colocava como importante porta voz do grupo. Sua trajetória de vida, marcada pela migração – vinda de uma fazenda do interior do Estado fluminense para morar no morro da Serrinha –, bem como sua pele retinta e idade avançada, pareciam autorizá-la a falar a respeito do jongo, entendido como “raiz rural de origem africana” presente no morro.

“Dona Maria [Joana] Rezadeira diz que ‘aprendeu a dançar jongo na Fazenda da Saudade, onde nasceu em 24 de junho de 1902, perto da Fazenda Bem Posta, em Marquês de Valença, no Estado do Rio, quase na divisa com Minas Gerais. [Declara que] Seus avós paternos eram africanos. Pelo lado materno, a avó índia, ‘pegada no mato’, e o avô, negro. [Relembra que] Na fazenda [onde nascera], nos dias santificados, havia bailes, chamados ‘pagodes’. Os fazendeiros davam baile no salão deles. No terreiro, nos fundos, os colonos faziam uma barraca de bambu fincado, coberta com folha de pindoba, de banana, de coqueiro. ‘ _ A gente não tinha luz nem lampião. Pegava bambu grosso, taquaruçu, cortava o nó do bambu, enchia de querosene e botava nos quatro cantos da barraca. Eram os quatro candeeiros. Fazia-se uma fogueira e se dançava o jongo’”.

(Silva & Oliveira Filho, 1981:37).

Em outra entrevista, ainda se referindo às suas memórias, Vovó Maria Joana declarava:

“Gosto de jongo, de verdade, gosto mesmo. É uma dança antiga que faz lembrar aqueles tempos de festa. Meus pais e avós dançavam. Meu padrinho fazia fogueira de verdade, grande. Alta noite vinha rosquinha (que chamava cara dura) na peneira (...) broa de milho, café de garapa. Até metade do dia. A gente saía de pé ruço. Era uma alegria. Dá saudade (...)”.

(Machado, *Jornal do Brasil*, 29 de setembro de 1975).

As memórias de Vovó Maria Joana sobre o jongo, são emblemáticas e devem, antes de tudo, serem entendidas no contexto em que foram produzidas. Não à toa ela recupera de

sua história o fato de ser neta de avós paternos africanos e pelo lado materno, ser neta de uma avó índia e um avô negro. Sua procedência parece reforçar, ou antes, legitimar, sua condição de ‘guardiã’ do jongo. Também os detalhes a respeito de como o jongo era praticado no passado, se impõem como elementos fundamentais neste processo.

Os detalhes do que era servido para comer, para beber, bem como os detalhes daquele ambiente recordado de sua infância na fazenda em que nascera, com “fogueira de verdade” montada pelo padrinho, e tantos outros detalhes, nos dá uma idéia da riqueza de elementos que compunham as festas em que Vovó Maria Joana participava. Todavia, não podemos deslocar tais lembranças do contexto em que foram declaradas. Lembrar é, em todas as hipóteses, recordar fragmentos de acontecimentos passados. A questão, no entanto, é que o ato de lembrar está intimamente comprometido com o presente vivido, isto é, com interesses e perspectivas vividas no presente e neste sentido, as ‘lembranças’ estão sempre inseridas num processo de construção de imagens, fatos, sentidos e sentimentos para satisfazer determinadas questões. Em assim sendo, os ‘lampejos de lembranças’ trazidos por Vovó Maria Joana longe de serem recordações aleatórias, correspondiam a um fecundo trabalho de, através do trabalho da memória, recordar aquilo que fazia sentido à empreitada proposta pelo grupo. Ou, como diria Jacques Le Goff (1990), seria “salvar o passado para servir o presente”.

Desta forma, as lembranças de Vovó Maria Joana, transformadas em narrativas que remetem a um jongo nostálgico e ‘autêntico’, aliadas à performance do grupo, colocavam em evidência o jongo da Serrinha como importante elemento que, assim como o samba, requeria ser mostrado e desvelado ao grande público.

Os shows do grupo Bassam, eram sempre iniciados por um discurso empreendido por Mestre Darcy, cuja pretensão era a de explicar ao público leigo, o que venha a ser o ‘jongo’. Eis como se procediam os momentos de abertura dos espetáculos:

“Primeiro entravam no palco os músicos, instrumentistas e cantores, e tomavam seus lugares. Após ser anunciado o número, Darcy entrava e tomava o lugar de regente, dando início à performance musical, ao mesmo tempo em que começava a tocar um dos tambores, o caxambu. O som ocupava o espaço, e sob o fundo musical dos instrumentos e de uma melodia cantada em vocalise, composta especialmente por Darcy para esse momento, Mestre Darcy iniciava

uma narração explicando o que é o jongo, às vezes até mesmo em inglês e francês, caso na platéia houvesse um grande número de estrangeiros. A introdução dizia assim:

Jongo – expressão musical coreográfica que veio para o Brasil com os negros bantos. Os versos do jongo autêntico são curtos. Seus temas poéticos traduzem relações da vida cotidiana do homem em contato com uma vida de trabalho braçal. É dançado autenticamente por um casal de cada vez, que se umbigam mutuamente, à distância, através da dança. O jongo tem também seu aspecto místico. Diz a lenda que os antigos jongueiros, à meia-noite, ao mágico som dos tambores, faziam nascer bananeiras que germinavam e davam frutos como por encantamento. No jongo de hoje, evidentemente, não chegamos a tanto, embora continuando a ter um respeito profundo por essa dança, devido ela ser uma das mais profundas raízes da manifestação da cultura negra no Brasil. O jongo é uma dança séria, em que nosso corpo e nosso ritmo falam de nossas almas”

(Gandra, 1995:92).

Sua proposta, assim, articulava, interessantemente, o discurso da ‘tradição’ e a necessidade de ‘inovação’, em que instrumentos como o tambú e a guitarra compunham o mesmo palco. Poderíamos pensar numa aparente contradição entre aquilo que Mestre Darcy defendia – o jongo autêntico, referido como uma “origem africana” presente no morro – e sua postura inovadora, em que via a necessidade de enxertar mais versos nos pontos de jongo, bem como instrumentos os mais variados. Entretanto, longe de pensarmos tais medidas como contraditórias, parece ser mais útil pensá-las como estratégias complementares das quais Mestre Darcy se servia para obter êxito em sua desafiadora empreitada de conquistar as pessoas ‘do asfalto’. Era preciso, em sua visão de artista, mostrar um show que convencesse por sua excelência artística, mas que, ao mesmo tempo, explicasse o sentido de sua própria existência. Foi assim que, preocupado com a performance do jongo que tomara para espetáculo, não abria mão do discurso da ‘tradição’, que, afinal das contas, era o que legitimava seu trabalho no contato com setores da classe média carioca.

Desta forma, Mestre Darcy buscava articular em suas apresentações tanto a performance musical que elaborava, enquanto artista que era, quanto o discurso que

legitimava o jongo como “uma das mais profundas raízes da manifestação da cultura negra no Brasil”.

Como conclui argutamente o cientista social Pedro Simonard (2005),

“Para obter o êxito desejado, ele [Mestre Darcy] escolhia aquilo que deveria ser preservado e aquilo que deveria sofrer mudanças, buscando atingir um público de classe-média urbana como estratégia para a transmissão do jongo, escolhendo o que deveria ser enfatizado, o que deveria ser atenuado e em que espaços isso deveria se realizar. Assim, ocupou espaços e transpôs fronteiras culturais, alcançando um público formador de opinião, fundamental para a consolidação de seu projeto”.

(Simonard, 2005:43).

Assim, Mestre Darcy seguiu divulgando o jongo pela cidade do Rio de Janeiro, à medida que ampliava sua rede de relações. Pelos espaços ‘boêmios’ que freqüentava e por ser ele próprio um artista, acabava por estabelecer contatos com personalidades reconhecidas, especialmente aquelas ligadas ao ‘mundo do samba’. Dentre tantas, conheceu a cantora Clara Nunes²³⁵ que em finais da década de 1970, ao estabelecer contato com o ‘mundo’ da Serrinha-RJ, incentivou o trabalho de Mestre Darcy na divulgação da expressão do jongo.

Em depoimento, Deli Monteiro, sobrinha de Mestre Darcy e moradora no morro da Serrinha-RJ, conta que:

“A Clara conheceu a Serrinha porque ela freqüentava o bar ‘Cabelo branco’ com o Adelson Alves, o primeiro marido dela. O bar era um ponto de encontro na Edgard Romero para conversar, beber, cantar. Lá ela conheceu meu tio Darcy que falou muito da minha avó e ela quis conhecer.

Veio aqui em casa e adorou, e em pouco tempo era como se fosse da família. Nessa época ela já era famosa, mas depois ficou mais ainda. Eu tinha 12 anos. Ela parava o carro na esquina da Balaiada e, no começo, todo mundo vinha em cima pedir autógrafo, foto, essas coisas. Depois foram se acostumando. Clara

²³⁵ Clara Nunes construiu sua carreira entre fins da década de 1960 e início da de 1980. Mantinha profunda relação com o samba e com as religiões afro-brasileiras, e foi imortalizada na imagem de seus cabelos crespos e bastante volumosos, no uso de roupas brancas, guias de entidades da umbanda e do candomblé e tiaras de flores na cabeça (Brügger, S/d). Clara Nunes faleceu precocemente, em 1983.

vivia aqui em casa de pés descalços, era muito simples. Tinha gente que vinha aqui em casa e quando via que era ela até desmaiava. Outras vezes fazia até fila no portão para ver ela de perto”²³⁶.

Da proximidade de Clara Nunes com Mestre Darcy e sua mãe, Vovó Maria Joana Rezadeira, surgiu a participação destes na capa do disco “Brasil mestiço”, lançado pela cantora em 1980, pela EMI-Odeon²³⁷. A capa do LP apresenta uma foto de Clara Nunes descalça dançando jongo com Vovó Maria Joana Rezadeira, tendo ao fundo Mestre Darcy tocando um atabaque. A cena se dá na Serrinha, no alto da rua Balaiada, aonde se localiza a casa da família Monteiro.

A capa do disco de Clara Nunes parecia, assim, posicionar-se como uma das iniciativas para a ‘preservação’ do jongo, enquanto ‘tradição’ presente no morro e componente da ‘brasilidade’.

O disco apresentava um predomínio de sambas, embora também interpretações de um xote, uma marcha e dois sambas-canção. “Os temas das músicas passa[va]m por questões amorosas, pelas agruras do cotidiano [e] por aspectos da cultura popular²³⁸ (Brügger, S/d).

²³⁶ Depoimento de Deli Monteiro, sobrinha de Mestre Darcy, concedido a Dione Chaves Boy (2006:61).

²³⁷ Para que se tenha uma idéia da dimensão do que significava tal feito para a família Monteiro e a projeção do jongo, basta sabermos que a tiragem daquele álbum atingiu a cifra das 2.002.450 cópias vendidas.

²³⁸ As faixas do Lp “Brasil Mestiço” são as seguintes: Morena de Angola, de Chico Buarque de Holanda; Sem Companhia, de Paulo César Pinheiro e Ivor Lancellotti; Viola de Penedo, de Luiz Bandeira; Ninho Desfeito, de Nelson Cavaquinho e Wilson Canegal; Coração em Chama, de Elton Medeiros e Mauro Duarte; Peixe com Coco, de Alberto Lonato, Josias e Maceió do Cavaco; Brasil Mestiço, Santuário da Fé, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro; Dia a Dia, de Candeia e Jaime; Estrela Guia, de Sivuca e Paulo César Pinheiro; Regresso, de Candeia; Meu Castigo, de Paulo César Pinheiro; e Última Morada, de Noca da Portela e Natal.



Foto 22: Capa do LP “Brasil Mestiço”, de 1980, em que aparece no destaque a cantora Clara Nunes e junto dela, Vovó Maria Joana Rezadeira e mais ao fundo, no atabaque, Mestre Darcy.

Eram contatos como desta natureza que notabilizavam cada vez mais Mestre Darcy e com ele, o jongo vindo de sua Serrinha.

A rede de relações na qual se via inserido possibilitava-lhe conhecer cada vez mais atores sociais interessados em seu trabalho com o jongo. Este foi o caso da pesquisadora e etnomusicóloga Edir Gandra (1995) que se propondo a desenvolver pesquisa sobre a performance do grupo, chegou aos praticantes através da vasta rede de relações proporcionada por Mestre Darcy, cujo “... primeiro contato com o grupo se deu através de um aluno do Curso de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (...) cujo pai (...) [era] músico percussionista e professor, [que] já trabalh[ara] com Darcy Monteiro e com o grupo (...) [sendo] amigo da família Monteiro (...)” (Gandra, 1995:23).

Trabalhos como o daquela etnomusicóloga se mostravam de grande interesse aos envolvidos com o jongo. Sobre isso, vejamos como a autora relata seu primeiro contato com os atores de sua pesquisa na Serrinha.

“Fui muito bem recebida; Vovó Maria Joanna e Darcy discorreram sobre a dança nos termos em que a colocam em seus espetáculos, isto é, revelando aspectos que desejam que se tornem conhecidos do grande público. Darcy enfatizou a questão do ritmo, batendo o tambor acompanhando a explicação (...). Cantaram alguns pontos do repertório do grupo e Vovó fez questão de dançar ali mesmo, na sala em que me recebeu, acompanhada por Marcos, que eventualmente dança com eles e é morador da Serrinha”.

(Gandra, 1995:23-24).

Tal situação se mostra ilustrativa dos termos em que a expressão do jongo era apresentada e negociada pelos membros da família Monteiro. Vemos aí o empenho e disposição dos jongueiros em demonstrar o seu jongo para registro. Se havia um motivo especial para Mestre Darcy e Vovó Maria Joana baterem o tambor e dançarem ali mesmo na sala, na presença da ‘professora de música’, isto não configurava uma excepcionalidade. Mostrar a dança do jongo, cantar pontos e falar sobre o assunto passava a ser tarefas rotineiras e imprescindíveis na realidade vivida por eles.

Mestre Darcy, especialmente, lançava como tarefa ministrar aulas de jongo em locais no Centro e Zona Sul – esta última, região nobre – do Rio de Janeiro a estudantes, pesquisadores da ‘cultura popular’, professores, turistas e a quem mais pudessem interessar aprender uma dança de “origem africana” vinda do morro. “Era nesses ambientes que ele procurava construir a ‘tradição’ jongueira de sua família, preservar e transmitir as ‘africanidades’ contidas na dança, segundo seu ponto-de-vista particular” (Simonard, 2005:32), o que seduzia muitas pessoas da classe média carioca que ao conhecer Mestre Darcy viam-no com grande interesse.

Vejamos através do relato de uma jovem, o que a figura de Mestre Darcy suscitava naquelas pessoas da Zona Sul carioca:

“O famoso Mestre Darcy do Jongo, como era conhecido Darcy Monteiro, promovia então, com sacrifício e determinação, rodas de jongo por toda a cidade, buscando parceiros, de todas as classes, para promoção do jongo. Foi justamente numa apresentação no campus da Gávea [zona sul da cidade] que pude conhecer de perto essa arte, até então desconhecida para mim. A dança, o canto de versos simples que narram a vida cotidiana e a música dos tambores,

despertaram em mim a dimensão espiritual da arte. E o melhor, a *raiz* estava no Rio de Janeiro, ao meu lado. Logo veio o desejo de conhecer a Serrinha e suas casas, pessoas e festas. Trilhei, assim, o caminho de uma jovem de classe média interessada na cultura e na história popular, apesar de não me sentir essencialmente muito diferente daquele grupo”.

(Boy, 2006:2, grifo meu).

No início da década de 1990, o *Grupo Bassam*, se transformava no grupo *Jongo da Serrinha*, evidenciando, nominalmente, a equação que liga o grupo ao ‘morro’. Tal lugar de ‘origem’, entretanto, deve ser entendido menos como um dado ontológico e mais como um artifício comprometido com a idéia de ‘tradicionalidade’, posto que o grupo era composto por inúmeros indivíduos não moradores no morro e que devido a conhecimentos artísticos, eram convidados por Mestre Darcy a comporem o grupo. Assim, estudantes de música, bailarinos, dentre outros, participavam das apresentações do *Grupo Jongo da Serrinha* que cada vez mais trazia ao público observador inovações musicais e performáticas sob o comando do artista Mestre Darcy.

Mestre Darcy, que viria a falecer em 2001, nunca obtivera vultoso retorno financeiro com os trabalhos artísticos que desenvolvera. No entanto, sua atuação ao articular moradores da Serrinha e setores de outros estratos sociais, permitiu que a expressão do jongo fosse projetada – enquanto ‘tradição’ do morro – a um significativo público, não somente através dos comentados shows que chegava a realizar a setores da classe média carioca, ou através das aulas de percussão que ministrava a indivíduos daqueles mesmos setores, mas também através das parcerias e iniciativas que chegava a estabelecer com personalidades consagradas do meio artístico, como no caso de sua aproximação com a cantora Clara Nunes.

Sua iniciativa em projetar o jongo ganhou dimensões que evidentemente nem ele próprio poderia prever. Em 2003, dois anos após sua morte, acontecera aquele que viria a ser considerado o maior espetáculo da história do *Grupo Jongo da Serrinha*. Realizado no Teatro Carlos Gomes, destacada casa de shows da cidade do Rio de Janeiro, a temporada contou com cerca de 18.000 pessoas que foram para assistir ao espetáculo “com direito a

campista na porta e capa do Segundo Caderno do jornal O Globo” (Boy, 2006:68)²³⁹, em que comentários de renomados artistas pareciam traduzir bem o ‘espírito’ e impacto do espetáculo:

"Está estupendo, brilhante e extraordinário o espetáculo, lindo, lindo. Nota 1.000 ! Parabéns a todos os integrantes do Jongo da Serrinha que me fez ir em pensamento a Angola e voltar." **Dona Ivone Lara (cantora e compositora)**²⁴⁰.

"O espetáculo do Jongo da Serrinha é o acontecimento mais importante do ano (...). É uma brava e maravilhosa lição de resistência para um país como o nosso, cuja cultura vive sob a tensão de ser constantemente invadida." **Hermínio Belo de Carvalho (poeta e compositor)**²⁴¹.

“Jongo, ancestral do samba! História do Brasil, identidade cultural carioca! É ação de resgate de todo o nosso conteúdo musical! Fui no quintal da Tia Maria do Jongo lá em Madureira, me arrepiei o tempo todo. Vendo o show no teatro, sem exagero, me emocionei e chorei ao ver todos os meus ancestrais ali altamente representados.” **Sandra de Sá (cantora)**²⁴².

Para iniciar seu trabalho de projeção do jongo, ainda nos anos de 1960, Mestre Darcy lançara mão do repertório de valores que lhe era disponível. Os morros cariocas, desde muito, vistos como redutos de ‘tradições’, considerados o “berço do samba”, foi cenário apropriado para que aquele artista vindo do morro da Serrinha articulasse seu discurso de ‘originalidade’ do jongo ao lado do samba, tido como o ritmo nacional por excelência. Um movimento, entretanto, do qual Mestre Darcy não fazia parte sozinho, como bem atesta um artigo de jornal, publicado no ano de 1975:

²³⁹ Em 2000, as pessoas que compunham o *Grupo Jongo da Serrinha* cuidaram de criar a Organização Não-governamental *Grupo Cultural Jongo da Serrinha* (GCJS), experiência a partir da qual foi possível consolidar patrocínios e parcerias com instituições públicas e privadas. Além do show realizado em 2003, no Teatro Carlos Gomes na cidade do Rio de Janeiro, o *Grupo Cultural Jongo da Serrinha* – conseguiu realizar a sua segunda temporada no mesmo Teatro com patrocínio da empresa de telecomunicações Telemar, contando no espetáculo com um elenco de cerca de 70 pessoas entre 3 e 84 anos de idade, envolvendo pessoas da Serrinha e artistas convidados, onde a “direção musical ficou por conta de Paulão Sete Cordas, o mesmo diretor do famoso cantor e compositor (...) Zeca Pagodinho” (Boy, 2006:69).

²⁴⁰ Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0308/0802.html>

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

“A idéia de trazer o jongo para o palco partiu de um grupo que congrega gente de diferentes escolas de samba: Candeia, da Portela, [Mestre] Darcy e Fuleiro, do Império, e muitos outros mais. Está acima de qualquer divisão entre escolas. O importante não é competir, é reavivar uma das formas da música africana [o jongo] que deram origem ao samba”.

(Machado, 1975).

Interessantemente, o discurso comprometido com a ‘tradição’, expresso neste trecho de artigo de jornal, colocava o jongo como uma forma de “música africana” que dera origem ao samba. O apelo em ‘preservar’ o jongo parecia, então, se assentar na idéia de sua extrema ‘originalidade’ e ‘tradicionalidade’. Se havia rumores no sentido de preservar o samba – que no entender de muitos, perdia-se cada vez mais – era preciso cuidar da existência do próprio ‘pai’ do samba, aquele que lhe dera a ‘origem’. Através dos ecos surgidos dos morros, o ‘pai’ do samba, parecia, definitivamente, pedir passagem no cenário da ‘brasilidade’.

PARTE IV

Jongueiros em Cena: O trabalho de visibilização do jongo e as ‘comunidades’ jongueiras do sudeste brasileiro

Se em capítulos anteriores vimos como foi se desenhando um cenário propício para a evidência da expressão do jongo enquanto parte componente da ‘brasilidade’, veremos nesta parte da tese como na atual conjuntura, diversos atores sociais se articularam em prol da visibilidade desta expressão sócio-cultural.

Se é fato que no nível do imaginário nacional, o jongo teve seu espaço garantido – fosse através da produção folclorística, fosse na condição de ‘pai’ do samba – faltava-lhe, no entanto, um processo que fosse capaz de colocá-lo na ‘pauta do dia’; uma mobilização de cunho político que, embora ancorada num discurso comprometido com o passado, tratasse de questões e demandas atuais, atuando no terreno da *política cultural*.

No noroeste fluminense, mais especificamente no município de Santo Antônio de Pádua-RJ, a 256 km da Capital do Rio de Janeiro, iniciou-se, em meados dos anos de 1990, um processo de mobilização que culminou em uma articulada rede de relações envolvendo atores sociais os mais diversos e de localidades distintas, propiciando a ‘emergência’ de inúmeros grupos jongueiros – através de um laborioso trabalho de articulação da memória – num declarado empenho de “Fazer ver e fazer crer”, isto é, de “dar a conhecer e fazer reconhecer” (Grünwald, 1999: 155) a expressão do jongo. Um processo marcado pela participação de diversos atores sociais que a partir de suas vivências, marcadas por especificidades locais – suas ontologias e cosmo-histórias – empenharam-se em negociar a ‘tradição’ do jongo. Em meio ao dissenso interno – marcado pela pluralidade e diversidade do jongo que praticam com suas ‘versões de origem’, estilos rítmicos e corporais –, tais

atores se colocaram a tarefa de desenhar aquilo que deveria ser o ‘jongo tradicional’, em sua *unicidade e tradicionalidade*.

Mas, se como bem sabemos, a seleção do que constitui a tradição é sempre feita no presente, cabe-nos nesta parte da tese, portanto, penetrar nas discursividades locais, através de depoimentos, falas e ações dos sujeitos envolvidos no processo. Ou, para citar uma vez mais Grünewald (1999), “Surge a necessidade de perceber como co-tradições se organizam (...) formando uma determinada tradição, a qual deve ser compreendida não apenas pelos costumes (... mas,) pela *ação* dos sujeitos que afirma os valores da tradição” (Grünewald, 1999:147). Assim, será analisado de maneira mais detida, o caso específico dos jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ que, através de suas especificidades locais, iniciaram um processo de articulação em torno do tema ‘jongo/caxambu’, tornando-o uma questão de *política cultural*, articulado e visibilizado em escala maior.

O processo iniciado naquele contexto propiciou, numa crescente espiral, a emergência de inúmeros grupos jongueiros²⁴³, articulados no trabalho de visibilização do jongo. Embora mencionados nesta parte da tese, não se tem aqui a pretensão de esgotar o engenhoso processo pelo qual cada grupo se constituiu e, conseqüentemente, se lançou nesta rede de relações – o que exigiria um trabalho etnográfico à parte com o propósito de dar conta das especificidades locais e perspectivas políticas de cada um deles²⁴⁴. Interessa, antes, entender a articulação na qual estão inseridos em rede e como através dela, se esforçam na construção do jongo como tema digno de notoriedade, deixando-nos uma interessante lição a respeito de como o trabalho da memória é capaz de construir enredos comprometidos com a idéia de ‘tradição’ no contexto vivido.

Antes, porém, de prosseguirmos nos capítulos vindouros, parece ser necessário fazer breve referência ao título que batiza esta parte da tese. Os atores sociais que articularam um processo de visibilização do tema do jongo em Santo Antônio de Pádua-RJ em meados dos anos de 1990, certamente não foram os primeiros a agirem assim: a produção folclorística

²⁴³ No momento atual da redação desta tese contam-se cerca de dezoito grupos constituídos que se articulam em torno da ‘causa’ do jongo, e que estão localizados entre os Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, com predominância nos dois primeiros.

²⁴⁴ Alguns trabalhos desenvolveram esforços neste sentido. Em Penteado Jr. (2004; 2010), proponho uma etnografia que dê conta de explicar a forma como os jongueiros do Tamandaré, situados no município de Guaratinguetá-SP, orquestram localmente as demandas vindas ‘de fora’ do grupo. Adailton Silva (2005), aponta para questões interessantes ao propor uma etnografia da situação dos grupos de Barra do Piraí – RJ, Pinheiral – RJ e Quilombo São José da Serra-RJ.

que analisamos anteriormente nos permite entrever a ‘circularidade’ que permeava folcloristas e jongueiros pesquisados naqueles meados de século XX, em que estes últimos articulavam meios para tornar seu jongo notável, bem como a incansável atuação de Mestre Darcy do Jongo e contemporâneos seus que a partir da década de 1960 trataram de legitimar o jongo – ‘pai’ do samba –, como expressão sócio-cultural digna de apreciação.

Os “Jongueiros em Cena” que serão retratados aqui podem ser entendidos como continuadores deste processo. Tal como aqueles jongueiros inseridos nos casos mencionados acima, os que agora entram em cena também trataram de revestir de certo teor político o jongo que praticam. No entanto, agora, um diferencial se impõe: eles estão *articulados em rede*, negociando suas diferenças locais para a construção e visibilização daquilo que tomam como seu grande tema: o jongo ‘tradicional’.

Capítulo 7

A prática do jongo como tema de política cultural: mobilização em Santo Antônio de Pádua-RJ

“O que é ‘central’ e o que é ‘periférico’? O que será articulado dentro da ‘comunidade’? O que funciona em coalizão? Como esses elementos interagem historicamente, em tensão e diálogo? Questões como essas (...) são exatamente o tema da política cultural”.

(James Clifford, 2000:77).

Iniciemos este capítulo fazendo referência à personagem para qual se atribui a importância do jongo em Santo Antônio de Pádua²⁴⁵: Dona Sebastiana.

Figura bastante conhecida naquele município de onde era natural, nossa personagem congregava uma série de atores sociais para a realização da festa em comemoração ao ‘13 de maio’, em que se cantavam pontos de jongo e se dançava o caxambu, fazendo lembrar o ‘tempo do cativoiro’²⁴⁶.

Sua morte no ano de 1995, como veremos, fez desencadear uma notável mobilização em torno do jongo/caxambu, tornando-o *tema* de interesse no âmbito da *política cultural*.

²⁴⁵ O município está localizado no noroeste fluminense, a 256 km da capital do Rio de Janeiro (Cf. http://www.cidades.com.br/cidade/santo_antonio_de_padua/003249.html). Emancipado em 1882, o município de Santo Antônio de Pádua compunha no século XIX o cenário que marcava o Estado do Rio de Janeiro com a presença de latifúndios e mão de obra escrava-africana (cf. <http://www.governo.rj.gov.br/historia01.asp>).

²⁴⁶ Registros historiográficos, interessadamente, nos revelam que o caso de Dona Sebastiana em Pádua-RJ não era isolado; o debate em torno da extinção do cativoiro esteve sempre imerso em realidades locais e regionais diversas (cf. Gomes da Cunha, 2007) e, embora sob a égide de uma mesma data – o 13 de maio – que simbolizava o ‘fim do cativoiro’, as diversas mobilizações se davam de diferentes formas e se voltavam para diferentes reivindicações a depender do contexto específico no qual os sujeitos se viam inseridos. Sobre exemplos de mobilizações em torno do 13 de maio ver ALMEIDA, Jaime. *Foliões e festas em São Luis do Paraitinga na passagem do século, 1888-1918*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1988.

Apesar de sua reconhecida atuação nos festejos ao 13 de maio em Pádua-RJ, quase nada há registrado em texto ou imagens sobre sua vida. Assim, os dados obtidos sobre Dona Sebastiana nesta pesquisa, bem como a importância dos festejos que realizava, são advindos principalmente de relatos de dois jongueiros moradores naquele município: Antonio Faria Tomas – o *Nico* – e Claudionor Paulino de Jesus –, conhecido como *Nonô*. Ambos com mais de cinquenta anos, se envolveram com o jongo de Dona Sebastiana ainda na juventude, através dos festejos organizados por ela.



Foto 23: Antonio Faria Tomas, *Nico*, é a atual liderança do grupo de jongueiros de Santo Antônio de Pádua-RJ. Tendo conhecido Dona Sebastiana desde os tempos de infância, participava das festas organizadas por ela e teve contato com diversos jongueiros respeitados da cidade, sobretudo, Seu Orozimbo, seu maior interlocutor na prática do jongo. Atualmente, Nico trabalha na Secretaria de Educação e Cultura de Santo Antônio de Pádua-RJ. Foto: livro “Jongo no Sudeste”, p. 37. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_Jongo.pdf



Foto 24: Claudionor Paulino de Jesus, *Nonô*, natural da cidade do Rio de Janeiro-RJ, chegou ao município de Pádua-RJ ainda criança e na juventude se envolveu com o caxambu de Dona Sebastiana. Atualmente compõe o grupo de jongueiros de Pádua-RJ. Foto: Paulo Carrano / Luciano Dayrell. In: *Calendário 2009. Comunidades Jongueiras do Sudeste*. Realização: Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu.

Contam que Dona Sebastiana morreu aos 105 anos de idade, apesar de sugerirem que “*ela devia ter mais [idade] que isso, pois na época dela, as pessoas só eram registradas, com cinco, sete anos depois de nascidas. Então, no documento dela, na memória dela, fala 105 anos, mas devia ser mais*”²⁴⁷, ela “*quase pegou o tempo do cativoiro*”²⁴⁸.

Natural de Pádua-RJ e criada naquele mesmo município, Dona Sebastiana foi casada e teve filhos. Tendo enviuvado ainda muito cedo, é a figura da senhora solitária que aparece na memória daqueles que a lembram:

“Quando eu conheci Dona Sebastiana ela já era de bastante idade e o marido já tinha falecido fazia tempo, tanto que nem sei quem era ele. Ela morava sozinha, aí ela (...) fez uma capela e nessa capela que ela construiu lá no terreno dela, ela sempre cantava o jongo, lembrava da família dela, dos irmãos africanos e [lembrava também] a questão de ela ser descendente de africanos. (...) ela tinha filhos também, mas nunca quiseram participar no jongo e ela tinha parente do tempo da escravidão”.

(Nico, novembro de 2009).

²⁴⁷ Nico, novembro de 2009.

²⁴⁸ Nonô, novembro de 2009.

Sua figura pública era a de alguém que contava com o respeito e apoio de muitos moradores do município: “*A Dona Sebastiana, ela era muito respeitada, todo mundo pedia benção a ela e chamavam de ‘Tiana’, uma senhora de idade, respeitada, super conhecida*”²⁴⁹.

Sua popularidade, sobretudo, em função dos festejos ao 13 de maio rendeu-lhe aproximação com autoridades locais: “*Geralmente políticos respeitavam Dona Sebastiana. Até tinha um político, um cara que gostava de tirar foto com ela e tudo, ele se chamava (...), e ele foi prefeito de uma época aqui em Pádua*”²⁵⁰.

Pelos mesmos feitos, despertou a simpatia daqueles interessados na ‘cultura popular’ em Pádua-RJ, como foi o caso do professor de História e Estudos Sociais e ex-Diretor de Turismo da Prefeitura daquele município – 1975/79 – Hélio Machado de Castro que a partir da década de setenta manteve forte vínculo com Dona Sebastiana e jongueiros das adjacências, como veremos mais adiante.

Dona Sebastiana despertou o interesse, ainda, de pesquisadores. Nos anos de 1970, chegou a ser mencionada como ‘a chefe do caxambu’ em Pádua-RJ, no livro *O homem fluminense*, voltado a mapear as ‘tradições populares’ do Estado do Rio de Janeiro:

“No Município de Sto. Antônio de Pádua pudemos observar, durante a apresentação do grupo de caxambu chefiado por Dona Sebastiana (...), natural daquele município, que apenas a palavra caxambu era usada para designar a dança. Mas os participantes sempre se intitularam jongueiros. (...) Nos grupos ainda integrados, cada vez menos numerosos, forma-se em torno do jongo uma espécie de confraria, cuja chefe é usualmente uma mulher. Segundo relato de Dona Sebastiana, (...) em Pádua, a dança é uma obrigação no dia 13 de maio, festejando-se o fim do cativoiro”.

(Vives, 1977).

Sobre detalhes dos festejos organizados por Dona Sebastiana no 13 de maio, *Nonô* relembra que:

“*Na festa participava quem quisesse. Ali, era quem quisesse, na casa de Dona Sebastiana que ficava lá no bairro São Luiz. Mas é que vinha mais gente ‘da cor’, mesmo, muita gente assim principalmente. Era no terreiro dela, tudo*

²⁴⁹ Nico, novembro de 2009.

²⁵⁰ Idem.

começava na casa dela, fazia a procissão pra São Benedito e voltava tudo ali na casa dela. A festa era aberta pra todo mundo (...). Eu era vizinho de Dona Sebastiana, e eu ficava perto dela desde quando eu era criança, vendo ela cantar”.

(Nonô, novembro de 2009).

Tais palavras parecem elucidativas à medida que revelam as festas organizadas por Dona Sebastiana como compostas, em sua maioria, por pessoas de cor de pele negra, “... vinha mais gente ‘da cor’, mesmo, muita gente assim principalmente”.

A imagem abaixo, que retrata jongueiros de Pádua-RJ em 1976, complementa o referido depoimento denotando a presença significativa de negros envolvidos nos festejos organizados por Dona Sebastiana e seu jongo.



Foto 25: Na imagem, da esquerda para a direita: Vardevino Félix toca a angoma-puíta – espécie de cuíca em tamanho aumentado –, José Rezende toca o tambú e José Fonseca, o candongueiro. Ao ritmo de palmas, aparece Orozimbo Maciel. Imagem retirada do livro “Jongo no Sudeste”, p. 58. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio Imaterial/Dossie Patrimonio Imaterial/Dossie Jongo.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio%20Imaterial/Dossie%20Patrimonio%20Imaterial/Dossie%20Jongo.pdf)

De grande repercussão, as festas organizadas por Dona Sebastiana, de acordo com informações de *Nico* e *Nonô*, se iniciavam com uma procissão em homenagem a São Benedito, após a qual se dava início aos festejos que incluíam muita música, dança, comida e bebida.

Interessantemente, a festa tinha como sua principal personagem a Princesa Isabel.

“Ela [Dona Sebastiana] fazia a procissão, a coroação da rainha, então escolhia uma menina da rua pra andar no altar, na procissão. Bem antes da data da festa, do 13 de maio, ela fazia escolha de algumas meninas aí da cidade para vender votos para serem rainhas da festa. Ou então, tinha umas meninas que ficavam por fora na festa, olhando mesmo, olhando e a Dona Sebastiana falava ‘_Você quer participar?’. Aí, sempre botava três meninas pra vender o ingresso e a que mais vendia ingresso, a Dona Sebastiana escolhia aquela menina pra ser rainha, a rainha da festa. A rainha ficava no trono, era a rainha, e era a única branquinha também, a única, assim, clarinha no meio da multidão. Porque só tinha pessoa... preto, de cor mesmo, participando. A rainha tinha que ser clarinha, tinha que ser clarinha porque lembrava a Princesa Isabel”.

(Nico, novembro de 2009).

A figura da Princesa Isabel parecia mesmo ocupar papel central nas festas do 13 de maio organizadas por Dona Sebastiana. Para além da representação humana personificada a cada ano por alguma menina branca da cidade, a Princesa era, ainda, representada na figura de uma boneca, tal como nos revela a descrição de Vera Vives (1977), ao estar numa daquelas festas para fazer seu registro:

“Antigamente, na véspera da festa, baixava-se um mastro, que o ano inteiro ficava no terreiro de sua casa [de Dona Sebastiana], em cuja ponta, figurava uma boneca ‘muito bem vestida’. No dia 13, uma nova, ‘ainda mais rica’ era colocada na mesma posição, ali devendo permanecer até o ano seguinte. A boneca representava a ‘rainha’ (a Princesa Isabel) em cujo louvor se cantavam os primeiros pontos:

Eu pisei na pedra/ a pedra balanceou/ o mundo estava torto/ a rainha endireitou”.

(Vives, 1977).

Talvez, seja oportuno entender a figura da ‘Rainha’, Princesa Isabel, em termos míticos. Se, um mito – no sentido antropológico – pode ser lido como uma solução engendradora para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para ser resolvidos no mundo cotidiano, a ênfase dada à sua figura nas festas do 13 de maio – não apenas no contexto organizado por Dona Sebastiana em Pádua-RJ, mas em diversas outras

localidades – pode revelar, para além de uma aparente veneração à figura da Princesa, valores e concepções inerentes à própria problemática da abolição da escravatura no Brasil.

Como bem demonstra Lilia Schwarcz (2007), na égide do *discurso oficial*, a libertação dos escravos era entendida e interpretada de forma unívoca, sendo apagadas as nuances e ambigüidades: era uma dádiva de um lado só, sem a previsão de ressarcimentos. “Como um fardo branco, uma meta ‘quase que humanitária’, essa ‘abolição à brasileira’ fazia-se como representação: escondendo a violência e inflacionando a tutela e o caráter tranquilo das libertações” (Schwarcz, 2007:39). No entanto, o que parece não poder ser desprezado quando aludimos a esta questão, é o fato de que aqueles que manipulavam as versões da ‘abolição à brasileira’, estavam também emaranhados nas redes que procuravam tecer e acreditavam no discurso que faziam. Mais ainda, ao reproduzirem a realidade, acabavam também por citá-la nas formas simbólicas que elegiam. Afinal, “seu discurso não parecia fazer sentido só para eles mesmos, uma vez que era exposto numa comunidade de significação que alcançava aqueles que ouviam e reconheciam ‘o texto’” (ibidem: 40). Neste sentido é que parece valer a pena ir além da idéia da pura ideologia e da manipulação e insistir na apreensão interna, isto é, aquela que os próprios negros tomaram para si e recriaram em seus contextos específicos.

Nas comemorações ao 13 de maio em Santo Antônio de Pádua-RJ, são reproduzidas narrativas sobre a figura da Princesa Isabel e o ato de assinatura da Lei Áurea. Fazendo alusão à importância de determinados tipos de comidas nas festas em que se pratica o jongo, *Nico* desenvolve interessante narrativa:

“Nas festas de jongo a gente sempre faz uma feijoada, e tem um motivo pra isso aí, porque a comida do negro era essa aí. Porque geralmente nas senzalas, a comida era restos da fazenda. Eu vou contar pra você uma história que essa nunca tá no livro. A Princesa Isabel era apaixonada por um negão e ela não podia namorar o negão e a Princesa Isabel era filha de preto, entendeu? E o sinhô [pai da Princesa] ele não sabia disso aí, e ela se apaixonou pelo escuro e o próprio escuro que ela se apaixonou na fazenda botaram ele no tronco aí ele conseguiu fugir do tronco. Aí, a Princesa Isabel tava com duas assinaturas pra fazer, uma de compra dos escravos e outra da libertação dos escravos. Aí, ela tinha uma pena de ouro, porque naquela época era pena de ouro e com aquela

pena que você assinava, você tinha que jogar fora porque ela pegava tinta e não podia falsificar letra nenhuma. Aí o que aconteceu? Ela viu a libertação e a compra do negro do navio negreiro. E ela assinou a libertação dos escravos e jogou a tinta fora aí quando o pai dela viu, ela já tinha assinado a carta de alforria de todo mundo. Aí ela mostrou pro pai dela e libertou os negros e mostrou aquilo ali. Então, a sobra da comida era isso, lingüiça, feijão, batata. Então quando a gente faz os encontros de jongueiros a gente sempre faz isso aí angu à baiana ou feijoada que é pra lembrar a vida dos negros na senzala. Entendeu? Então aquele resto de comida, os negros dançavam em volta do tacho e o capataz olhava por cima e não sabia o que eles estavam cantando. Por exemplo: Pisei na pedra, pedra balanceou, o mundo estava torto e a rainha endireitou”, aí surgiu isso aí. Ela que libertou o negro, então sempre tem que ser lembrada. A gente canta até um ponto assim: Ela libertou o negro, mas não ensinou o negro, ela não pôde, não teve tempo pra isso”.

(Nico, novembro de 2009).

Vê-se que ao propor uma explicação sobre a importância das comidas consumidas atualmente nas rodas de jongo, o jongueiro nos apresenta a figura da Princesa Isabel, notadamente, em seu ‘ato heróico’ de, entre a possibilidade de duas assinaturas – uma de aquisição de novos negros e outra de libertação de todos os negros no Brasil – optar pela assinatura de libertação dos negros.

É fato que tal versão não corresponde, em efetivo, a eventos concretos; como se sabe, à época da assinatura da Lei Áurea, em 1888, o tráfico externo de escravos havia a muito sido proibido²⁵¹.

Tal narrativa, no entanto, pode ser útil para reflexão se tomada em sua configuração ‘mítica’, no sentido de que nela há uma sucessão de acontecimentos que não está, necessariamente, sujeita a uma lógica de continuidade (Lévi-Strauss, 1996:239), mas cujas unidades de sentido podem nos revelar valores úteis para reflexão.

A Princesa Isabel era apaixonada por um negro, assim como era, ela própria, “filha de preto”. A ligação aí estabelecida parece não ser sem sentido; uma ligação de cunho biológico parece legitimar a paixão da Princesa por um negro: na narrativa, ela própria era “filha de preto”,

²⁵¹ As leis de 1831 e de 1850 se impuseram para o fim do tráfico de escravos no Brasil, sendo esta última, conhecida como a Lei Euzébio de Queiroz, a que definiu oficialmente o fim do tráfico externo de escravos.

logo possuía ‘sangue’ negro. Neste sentido, parece ser a idéia de ‘raça’ que liga a Princesa ao seu amor privado; dentro do enredo da referida narrativa, a condição de possuir sangue ‘negro’ facultou à Princesa tanto amar um negro, quanto assinar uma lei em prol dos negros escravos no Brasil. Indo além, poderíamos pensar ainda numa outra mensagem: o Brasil como sendo uma nação inexoravelmente marcada pela presença negra em que se tem uma Princesa de sangue negro e que não apenas se apaixona por um negro, como ainda – em função daquele amor – liberta os escravos no país.

Mas há mais, o negro por quem a Princesa se apaixonara possuía características de herói: ele fora colocado no tronco, apesar de conseguir fugir. Este negro-herói, primeiramente martirizado, supera sua própria condição de mártir para se consagrar herói ao conseguir fugir do tronco; o que sugere uma referência direta de valoração positiva aos próprios negros na experiência do cativo. Também significativo na narrativa é o fragmento que faz referência à tinta com a qual a Princesa assinara a Lei Áurea: “*ela tinha uma pena de ouro (...) que (...) ela pegava tinta e não podia falsificar letra nenhuma. (...) ela assinou a libertação dos escravos e jogou a tinta fora, aí quando o pai dela viu, ela já tinha assinado a carta de alforria de todo mundo*”, o que sugere a assinatura de uma lei definitiva, irreversível, válida para sempre.

Sem o propósito de esgotar aqui os sentidos e significados de tal narrativa, com os fragmentos levantados acima parece nos ser possível pensar os valores atribuídos ao feito da abolição em contextos como o de Pádua-RJ, nas comemorações ao 13 de maio.

Notadamente, a abolição da escravatura é tomada em seu sentido dadivoso. A abolição da escravidão aparece, como um ‘grande favor’ no cenário nacional, que se insere no linguajar comum, introjetando a hierarquia a partir dessa troca sempre – e por definição – desigual.

“É como se fosse refeita a máxima que mostra como, no Brasil, ‘privado’ não é uma categoria imediatamente contraposta a ‘público’, pelo menos no sentido tradicional do termo. (...) Os escravos teriam sido libertados por um ato particular, seja de Isabel, seja de seus proprietários, e não é a esfera pública que parece estar em evidência. É como se o *ato da Abolição* virasse um tema da *intimidade e das relações pessoais*, fugindo da agenda pública e do próprio exercício da cidadania”.

(Schwarcz, 2007:49, grifos meus).

Tais considerações parecem essenciais para pesarmos os moldes através dos quais a data do 13 de maio era acionada em Pádua-RJ, na atuação de Dona Sebastiana. Certamente, a narrativa do jongueiro transcrita e comentada acima, longe de corresponder a uma criação exclusivamente sua, é o reflexo do compartilhamento de idéias e valores com os quais convive.

A homenagem encenada nas festas que Dona Sebastiana fazia, com a presença obrigatória da figura da Princesa Isabel, certamente evoca o lado dadivoso do advento da abolição da escravatura. No entanto, ela parece querer dizer mais: evoca a própria tensão onipresente nas relações sociais entre ‘brancos’ e ‘negros’ na sociedade brasileira. Ainda que valorizando a assinatura da Lei Áurea enquanto ato confinado à dimensão do ‘privado’, louvando a Princesa Isabel por seu ato ‘heróico’, é a lembrança acerca do que tal ato *evoca* que parece interessar nos festejos do 13 de maio: é a lembrança de que os negros foram libertos, com a “pena de ouro da Princesa” e sua assinatura definitiva.

Portanto, no limite, o que estava em jogo nas festas organizadas por Dona Sebastiana em Pádua-RJ, eram as tensões raciais vividas naquele contexto. Lembrar o fim do cativo, solenizar o 13 de maio, homenagear a Princesa Isabel, afirmar-se negro/a, lembrar dos parentes africanos, dançar o caxambu, cantar o jongo, são todas, peças de um mesmo e grande ‘quebra-cabeças’ que parece revelar em seu desenho, o campo de tensões no qual as relações sócio-raciais se dão.

O falecimento de Dona Sebastiana, em 1995, provocou grande impacto naqueles que a acompanhavam, pois era considerada a grande responsável, desde muitos anos, por tornar possíveis os festejos ao 13 de maio no município e, conseqüentemente, a existência do jongo/caxambu, lembrado, cantado e dançado naquelas ocasiões.

Sua morte, no entanto, significou uma nova fase no processo de visibilização dos atos ao 13 de maio em Pádua-RJ. A imagem a ela atribuída, ainda em vida, de “*representante da cultura negra*”²⁵² foi reforçada com sua morte. Sob um discurso retórico da perda, diversos atores sociais inseridos naquele contexto trataram logo de trabalhar em prol da ‘preservação’ do jongo/caxambu para que “*ele não morresse*”²⁵³. Um discurso, no entanto, que não era novo em Pádua-RJ e que era bastante potencializado nos esforços do

²⁵² Nico, dezembro de 2009.

²⁵³ Nonô, novembro de 2009.

professor de humanidades e também musicista, Hélio Machado de Castro, chegou àquele município em princípios de 1968.

Enquanto alguém interessado pela música e sensível às expressões sócio-culturais ‘afro-brasileiras’, Hélio Machado de Castro havia criado um madrigal de estilo renascentista, ao mesmo tempo em que se identificava “com a cultura negra de Santo Antônio de Pádua” (Castro, 2003).

“Procurei no folclore uma sustentação cultural no intuito de valorizar a cultura negra existente em nossa cidade, esquecida pela própria sociedade local por preconceito (...). A pesquisa do folclore local enriqueceu o repertório do madrigal (...). Foi então que passamos a escrever arranjos corais de melodias do Caxambu [/jongo] e da Folia de Reis para o nosso próprio grupo vocal”.

(idem, 2003).

Com tais pretensões, o professor havia encontrado em Dona Sebastiana figura importante para, juntos, trabalharem em função de “valorizar a cultura negra existente na região” (idem, 2003). Numa parceria que remontava, pelo menos aos anos de 1970, Hélio Machado de Castro e Dona Sebastiana atuaram com o propósito de manter a visibilidade do jongo/caxambu.

Por iniciativa daquele professor, jongueiros de Pádua-RJ, liderados por Dona Sebastiana, chegaram a realizar esporádicas apresentações, sendo uma delas ocorrida na Capital Federal, em agosto de 1978 – certamente na Semana do Folclore –, em que o Prof. Hélio Machado de Castro palestrava na Universidade de Brasília em favor da ‘preservação’ do jongo/caxambu.

“O CAXAMBU de Santo Antônio de Pádua é dos poucos ainda sobreviventes no Brasil. Sabe-se que existem raríssimos grupos ainda (...) O de Santo Antônio de Pádua é o mais atuante até o presente momento e tendo à frente como Mestre, D. Sebastiana com 89 anos de idade e oitenta de preservação desse folclore em Santo Antônio de Pádua, além de ter sido uma das fundadoras do Bloco Esperança da comunidade”

(Castro, 1984)²⁵⁴.

Seu comprometimento com a expressão do jongo e jongueiros, não apenas de Pádua-RJ, mas também de adjacências, como Miracema-RJ, é expresso nas palavras do jongueiro Rogério:

“O Hélio era bastante carismático, apesar de ser assim da cor clara gostava bastante da gente aqui de Miracema-RJ e do caxambu. Ele não dançava, nunca dançou, batia palma, organizava tudo e fazia acontecer. Era um coroa que não saía lá de casa, vivia levando gato pra minha avó, que a minha avó gosta demais de gato (...) e ele ia lá falar do caxambu e levava um gato. (...) Apaixonado pelo que fazia, pegou um respeito mesmo pela gente, tratando a gente bem e gostava da gente. Ele era apaixonado pelo que fazia”.

(Rogério, dezembro de 2009).

No ano seguinte ao advento da morte de Dona Sebastiana, isto é, em 1996, aquele professor se colocou a tarefa de realizar um evento que pudesse congrega diversos jongueiros da região, apoiado na justificativa de que:

“O jongo de Pádua persistiu devido à resistência de D. Sebastiana, neta de escrava africana (...), que o preservou até a sua morte em 1995 no interior de uma sociedade que não o aceitava por ser ‘coisa de negro’ ou ‘coisa de gente pobre’. Em relação àquela prática houve (...) o veto das autoridades eclesiais das Igrejas Católica e Evangélica (...) por ser esta manifestação condenada devido às suas origens (...). Isto aconteceu em muitos municípios do estado fluminense como Itaperuna, Pádua e Miracema (...). Lembrando, então, D. Sebastiana, a vi como heroína: percebi que seria interessante criar um Encontro para manter vivos os aspectos culturais do interior fluminense (...) que fizeram parte da nossa história regional. Há tantos encontros específicos de cada classe social! Por que não um de jongueiros?”.

(Castro, 2003).

Pensar num encontro de jongueiros foi o modo encontrado pelo professor Hélio Machado de Castro para investir na visibilidade da expressão do jongo/caxambu após a

²⁵⁴ Trecho da palestra denominada “Caxambu”, proferida pelo professor Hélio Machado de Castro na Universidade Federal de Brasília em agosto de 1978, e publicada, em versão resumida, no periódico “Pádua”, em junho de 1984. Arquivo da Secretaria de Educação e Cultura de Santo Antônio de Pádua-RJ.

morte de Dona Sebastiana. Com a iniciativa dos encontros, todavia, surgia também a idéia de formação de grupos de apresentação do jongo/caxambu. Como bem explica o jongueiro Rogério, de Miracema-RJ:

“Antigamente o jongo acontecia nos casamentos, batizado. Tinha um casamento, tinha um caxambu; tinha um aniversário, tinha um caxambu. Ia ter forró, ia ter jongueiro, (...) fazia o caxambu dessa forma. Se tava cantando forró, dava um tempinho, preparava os tambores, começava o caxambu. Arlindo Pepe, Dona Isabel dos Cachorros, Seu Munheca, Dionízio aquela gente toda (...). E as pessoas dia tal se encontravam lá, fazia caxambu e chegava jongueiro de lugar diferente, tinha até briga de amarração, entendeu? Os jongueiros antigamente se encontravam, mas não se encontravam os grupos, não tinha grupos! De uns tempos pra cá que teve esse negócio de jongueiro organizado. Minha avó não tinha grupo, seu Arlindo não tinha grupo. Tinha jongueiro lá na rua do Cruzeiro, tinha jongueiro lá no Demétrio, tinha jongueiro lá na Rondagem, tinha jongueiro aqui no Café, então os jongueiros se encontravam era um de cada lugar, mas não tinha essa coisa de fazer grupos. Então em tal dia, se sabia que, se tivesse um casamento, aqueles jongueiros todos iam se encontrar de novo. As rodas de caxambu acabaram acontecendo por um bom tempo assim, aqui na região. Mas, o Seu Hélio (...) por ele ser um professor que queria levar isso pra diante, ele tentou conhecer outros jongueiros, e conheceu minha avó Aparecida Ratinho aqui de Miracema, que conhecia Dona Sebastiana há muito tempo atrás. E um dia ele resolveu chamar os três grupos [Pádua, Miracema e Campelo] , já era a idéia de grupo, já. Chamou os grupos pra fazer um caxambu juntos lá na Vila de Campelo, fez uma comida típica, e fizemos o caxambu na mesma roda”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Se, à época de Dona Sebastiana, a festa do 13 de maio, onde se cantava jongs e dançava-se o caxambu, era um ato primordial para relembrar o ‘tempo do cativo’ e trazer à baila os dramas vivenciados na – e deixados pela – experiência escrava, com sua morte, em 1995, a proposta tomava um novo viés: tão importante quanto os festejos do 13 de maio em Pádua-RJ, era extrapolar os domínios da própria festa e invadir outras ‘searas’, mostrando o jongo/caxambu enquanto expressão sócio cultural digna de apreciação e reconhecimento.

Revestindo de notável ‘teor romântico’ a dinâmica das expressões sócio-culturais vividas em Pádua-RJ e adjacências, e valendo-se de sua função de professor –

primeiramente do tradicional “Colégio de Pádua” e, posteriormente, da Universidade Federal Fluminense –, bem como de cargos público-administrativos que exerceu – como de Diretor de Turismo da Prefeitura Municipal de Pádua-RJ –, Hélio Machado de Castro buscava articular o apoio de instituições às quais pertencia para viabilizar seus projetos:

“Encaminhei então à Universidade Federal Fluminense o Projeto ‘Encontro de Jongueiros’, incentivado pelo fato de que aquela universidade tinha planos de expandir seus campi pelo interior do Estado do Rio de Janeiro. [E o encontro de jongueiros] (...) deu-se na Vila Campelo [situada na zona rural entre os municípios de Pádua-RJ e Miracema-RJ], lugarejo onde a cultura se mostrava um tanto quanto enraizada no povo, que cultivava a sua própria maneira de viver. Nesta localidade, grupos de predominância negra praticam a arte do Jongo/Caxambu (...) atraindo a presença de artistas populares de outras localidades próximas de nossa região (...).”

(Castro, 2003).

Com medidas desta natureza, Hélio Machado de Castro, em trabalho conjunto com os diversos jongueiros da região, empenhava-se em visibilizar o quanto possível a expressão do jongo.

“Seu Hélio foi quem fez o movimento para que o caxambu se desenvolvesse em Santo Antônio de Pádua. (...) Depois que a Dona Sebastiana morreu (...). [Ele] começou a se envolver mais porque ele era um professor de história, (...) então a visão dele da cultura era como se mostrasse mais pro pessoal conhecer. Ele conseguiu colocar [o tema do jongo] dentro das escolas, da faculdade aonde ele tinha contato e em vários outros lugares que a gente nem sabia que existia”.

(Nico, novembro de 2009).

Este processo iniciado com a morte de Dona Sebastiana e a marcante atuação de Hélio Machado de Castro, fez com que os jongueiros do lugar repensassem as próprias relações que teciam entre si, levando-os a uma releitura do jongo/caxambu que praticavam.

Ao relembrares das festas do 13 de maio organizadas por Dona Sebastiana, os jongueiros deixam subentender que embora a festa fosse bastante freqüentada, ainda que por uma maioria de negros, nem todos se aventuravam a participar dos atos de jongo/caxambu, que, a bem da verdade,

ocorriam “mais para o final da festa, quando ficava um pessoal ali cantando e dançando a noite toda”²⁵⁵.

“Na hora do caxambu fazia roda, fazia fogueira, fazia procissão, [mas] não entrava todo mundo no ritual do caxambu, não. Não entrava. No jongo não era todo mundo, não. O pessoal tinha muito medo de entrar na roda, de ser preso em ponto de feitiço e não sair. Aí não entravam. Então, só podia entrar na roda o pessoal que sabia matar [desatar ponto de] jongo que estava sendo cantado na roda naquele momento por algum jongueiro. Quem não sabia matar jongo não queria participar da dança porque falava: ‘_Eu não sei matar jongo então eu não vou entrar’. Mas é porque tinha medo de ficar preso na roda e acabar enfeitado por alguém lá. (...). Nos momentos de hoje, nós pensamos assim: ‘_Vamo parar com essa apreensão de roda, vamo ficar com um jongo que o pessoal não tenha medo, sem a gente ficar debochando um do outro’. E então nós passamos a formar o caxambu sem apreensão de roda, sem feitiço. Fizemos um jongo mais histórico, mais animado pro pessoal dançar e pro pessoal principalmente perder o medo”.

(Nonô, dezembro de 2009).

Mas, se por um lado, estes jongueiros colocaram para si próprios a tarefa de ‘abolirem’, no nível das *representações*, os atos de amarração e enfeitamento que outrora eram praticados nas cantorias de jongo, por outro, cuidaram para que esta nova *representação* não compromettesse a ‘autenticidade’ de sua prática.

“Então, resolvemos lançar um outro tipo de jongo, mas que fala da mesma raça, da raça africana, da raça negra daquela época... que o nosso jongo realmente africano veio da Bahia. Então, quando os negros queriam falar alguma coisa que não podiam falar declaradamente, falar através de canto, fazia um jongo e cantava um pro outro pra entender o que um queria falar e nesse momento foi surgindo sobre a nossa memória Eu fui pesquisar num livro, a história do caxambu o livro desse... desse que faleceu, da Bahia, o... o.... Castro Alves. Eu tenho livro de Castro Alves, antigo, tem as histórias do caxambu, dos negros antigos da África, dos negros que vieram da África eles andavam de tanga, eles

²⁵⁵ Nonô, novembro de 2009.

não usavam camisa, calça comprida, não usavam sandália, então quando eles apanhavam nos troncos, ali eles cantavam e choravam o jongo de Castro Alves”.

(Nonô, dezembro de 2009).

Vejamos como, interessantemente, os jongueiros de Pádua-RJ, neste novo contexto, re-elaboram o próprio papel dos cantos no jongo que praticam. Ao se mencionar a importância dos pontos cantados enquanto comunicação cifrada entre os escravos, admite-se sua funcionalidade enquanto linguagem e sua importância sentimental, pois “quando [escravos] apanhavam nos troncos, ali eles cantavam e choravam o jongo”. Ao mesmo tempo, nota-se a ênfase dada à “raça africana”, à “raça negra daquela época” e ao “nosso jongo realmente africano [que] veio da Bahia”. A Bahia aparece na fala como o receptáculo das coisas trazidas de África, e o poeta Castro Alves como aquele que registrou “histórias do caxambu, dos negros antigos da África”.

Se consultarmos a obra ‘do poeta’, no entanto, veremos que nela não constam “histórias do caxambu”. De todo modo, seus poemas parecem ter desenhado um cenário perfeito para que o jongueiro pudesse evocar a ‘autenticidade’ do jongo, chancelando sua ‘origem africana’.

É assim que o jongo praticado em Pádua-RJ se coloca no presente: como revivescência do passado, onde são evocados tanto elementos mais gerais, como a Bahia de Castro Alves, quanto elementos próprios da história local, em que Dona Sebastiana é a personagem central:

“A Dona Sebastiana, a gente tá sempre lembrando, a gente dança jongo no aniversário dela, mais pro final do ano. Porque tem muita gente daqui que ainda tá vivo e dançou com Dona Sebastiana na época dela, como Dona Clara, e o Nonô. E os mais jovens são ‘terceirizados’ no jongo, porque o pai, a mãe, a tia participou, vai passando de geração a geração”.

(Nico, novembro de 2009).

Como demonstra a fala deste jongueiro, a ‘autenticidade’ do grupo é atestada por aqueles que chegaram a praticar o jongo com Dona Sebastiana, e aqueles “*mais jovens*” que não passaram por tal experiência são autorizados a participar do grupo por terem uma

ligação de parentesco com aqueles que, em algum momento, foram jongueiros com Dona Sebastiana.



Foto 26: Dona Clara, jongueira de Santo Antônio de Pádua-RJ que chegou a praticar jongo com Dona Sebastiana e que atualmente acompanha as atividades de apresentação do grupo de jongo organizado naquele município. Foto: Paulo Carrano / Luciano Dayrell. In: *Calendário 2009. Comunidades Jongueiras do Sudeste*. Realização: Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

Os objetos deixados por Dona Sebastiana também são tomados como atestados de ‘autenticidade’ do grupo. Entendidos como verdadeiras relíquias, servem como provas materiais de que o jongo praticado na atualidade, de fato, originou-se no ‘tempo do cativoiro’:

“O tambú que ela tinha é o que a gente tem aqui até hoje, ele é sugado pela mão do homem, ele é liso, feito de tora com couro de boi, até hoje tem esse tambor que tem mais de 100 anos, que era dos ancestrais de Dona Sebastiana, e já é um tambu histórico”.

(Nico, novembro, 2009).



Foto 27: Tambú (à direita) e candongueiro (à esquerda). Instrumentos do jongo de Pádua-RJ, em 1976. Os mesmos que estão em poder dos jongueiros na atualidade e que teriam sido construídos pelos ancestrais de Dona Sebastiana. Ao fundo da imagem, um dos renomados jongueiros de Pádua-RJ: Mestre Orozimbo Maciel. Imagem retirada do livro “Jongo no Sudeste”, p. 14. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_Jongo.pdf

Algo revelador deste mesmo processo de valorização de objetos materiais componentes da história do jongo de Pádua-RJ, é a reivindicação iniciada pelos jongueiros para reaverem o espaço de um Cruzeiro que décadas atrás havia sido construído em homenagem a Dona Sebastiana.

Como dito mais acima, diversos políticos locais se aproximaram daquela jongueira devido sua popularidade nos festejos ao 13 de maio. Uma dessas personalidades envolvidas com o poder local mandou construir um espaço em homenagem a ela e seus festejos: o Cruzeiro de São Benedito.

“Na época um prefeito da região que fez até um lugar pra dançar, pra Dona Sebastiana dançar o caxambu e depois ela começou a ficar meia de lado de políticos, meio afastada e os políticos já começaram a ficar meio assim... Pegaram o Cruzeiro de São Benedito e foi jogado dentro do rio, não valorizando a cultura. Então, um político fez o Cruzeiro e o outro político veio e jogou dentro do rio e hoje nós brigamos por esse Cruzeiro. Jogaram dentro d’água”.

(Nico, dezembro de 2009).

A reivindicação para a retomada do Cruzeiro é sem dúvida um ato político. Reivindicá-lo é o mesmo que reclamar a devolução de uma ‘prova histórica’ do jongo em Pádua-RJ.

Destarte, ao se proporem construir um jongo, como eles próprios dizem, “histórico”, precisaram acionar elementos capazes de atestar sua ‘autenticidade’, ao mesmo tempo em que precisaram rever a forma como representam os atos de amarração e enfeitiçamento no âmbito desta expressão sócio-cultural.

Assim, o grupo passou cada vez mais a assumir o papel de ‘grupo folclórico’, se mostrando detentor de uma ‘manifestação’ a ser ‘preservada’ e apreciada.

“O professor Hélio começou com o trabalho do jongo aqui pertinho, chamando o Nico, apresentando o trabalho sem nenhum apoio [institucional] e aos poucos foi se mostrando a importância deste resgate cultural e a prefeitura começou a apoiar o movimento, cedendo transporte, deslocando pessoal para fazer apresentação, (...) e a cada ano a gente foi cadastrando projeto na pró-reitoria de extensão [da Universidade Federal Fluminense]”.

(Margarida Pacheco, do Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior, novembro de 2009).

Desde então, os jongueiros passaram a realizar ‘apresentações folclóricas’ de seu jongo em atos comemorativos no próprio município de Pádua-RJ e, de maneira eventual, em outros lugares.

Os festejos ao 13 de maio continuaram mantidos, agora com o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Município que, além da apresentação do jongo/caxambu, promove durante os festejos, a apresentação de “*várias [outras] danças africanas, além da capoeira, maracatu e maculelê*”¹³⁵, o mesmo se dando em datas como o 22 de agosto, dia do Folclore, e 20 de novembro, em que se homenageia Zumbi de Palmares.

Além disso, os jongueiros de Pádua-RJ passaram a ser constantemente chamados a se apresentarem nas escolas da região, por iniciativa daquela mesma Secretaria, onde explicam às crianças, aos pais das crianças e professores “*o que é o jongo; um folclore da senzala que vem do tempo dos escravos*”¹³⁶. E assim procedem em todos os lugares para onde são chamados a se apresentar.

Tomemos para efeito de demonstração, uma apresentação realizada pelos jongueiros, no Teatro Municipal de Pádua-RJ, em 2009, em função da “Semana da Consciência Negra”.

¹³⁵ Nico, dezembro de 2009.

¹³⁶ Idem.



Foto 28: Quem chegava ao saguão do Teatro era recepcionado pela faixa da foto acima que, falando da “Consciência negra em nós”, menciona os nomes dos principais atores envolvidos com o jongo de Pádua-RJ: Dona Sebastiana, Sr. Orozimbo, Prof. Hélio e Nico.

No espetáculo, a exibição dos jogueiros se iniciava com uma jovem mulher negra saindo da escuridão do fundo do palco para o seu centro, sob um foco de luz, ao que, em vestes estilizadas relembrando o ‘tempo do cativo’, clamava: “*Cadê meus irmãos, por onde andam os meus irmãos?*”, repetidas vezes, ao que, e em tom cada vez mais alto, ordenava: “*Bate tambor, vai buscar quem mora longe, bate tambor, vai buscar quem mora longe*”, para, na seqüência, entrar em cena o jogueiro Nico que, ao soar dos tambus, cantava em voz grave:

*“Tava dormindo, a engoma me chamou,
Tava dormindo, a engoma me chamou,
disse levanta povo, cativo já acabou”.*

Ao som deste jongo, os demais integrantes do grupo apareciam em cena, com a expansão da luz no palco, possibilitando visualizar integralmente o cenário, marcado por

tambus e seus tocadores, por homens, mulheres e crianças, todos vestidos tal como imaginavam ser os ‘tempos do cativoiro’.

Seguiam-se outros pontos, cantados pelo jongueiro *Nico*, tais como:

*“Quando a lua sair,
eu vou girar,
vou caçar tatu na calunga
e tamanduá”*

Interagindo com a platéia, o jongueiro explicava como “os pontos cantados de jongo, falam das coisas da vida”, de “como os antigos viviam naquela época” e de como tais pontos “transmitem sempre uma lição”. E dando continuidade ao espetáculo, convidava seu companheiro *Nonô* para entoar seus pontos.

Em interação com a platéia, o jongueiro em cena recitava: “*Quem bate na boca de tambor aê? Aêêêêêê...*”, e em seguida, lançava seu ponto:

*“Mestre jongueiro
Eu quero lhe perguntá
Como João de Barro constrói
Sem comprá materiá”*

E voltado à platéia comentava:

“Vocês tão vendo que é uma pergunta que eu tô fazendo no ponto, né? Então, se é uma pergunta, tem a resposta. Se eu pergunto: ‘Como João de Barro constrói sem comprar material’, quer dizer que a resposta pode ser assim”:

*‘Casa bonita,
Casinha amarelinha
João de Barro constrói
Com o barro da biquinha’*

Quer dizer, se ele construiu com o barro da bica, ele não precisa comprar nada pra construir a casa dele! Entenderam?”.

Em seguida, Dona Clara, jongueira que “*chegou a dançar com Dona Sebastiana nas festas que ela dava*”¹³⁷, se apresentava próxima ao tambú cantando:

*“Eu tenho pena, papai eu tenho dó
de ver meu galo preto apanhar do carijó”.*

¹³⁷ *Nico*, novembro de 2009.

Para, em seguida, cantar:

*“Em Miracema tem um boi que sabe ler,
Em Miracema tem um boi que sabe ler,
se pensa que é mentira eu te levo lá pra ver”.*

Após apresentação de Dona Clara, Nico retornou ao palco para continuar apresentando seus pontos, sempre acompanhado pela coreografia do grupo onde seus membros dançavam uns com os outros, giravam em torno do jongueiro cantor e interagiam com a platéia.

Ao final do espetáculo, Rogério, jongueiro de Miracema-RJ que estava na platéia, foi chamado ao palco para entoar um ponto, ao que cantou:

*“Aê meu povo aê,
com licença dos mestres jongueiros,
que cantaram aqui primeiro,
eu vou cantar neste terreiro, meu povo aê.
Eu vim de Miracema,
estou aqui para jogar,
vim fazer minha parte para o caxambu não acabar, meu povo aê.
Eu vou pedir licença ao povo que aqui cantou
e o meu ponto eu canto agora, vou cantar para o senhor, meu povo aê”.*

Ao saudar seus pares jongueiros de Pádua-RJ, o jongueiro de Miracema-RJ dizia através de seu ponto cantado a que veio: cantar, *“para o caxambu não acabar”*.

Após ‘pedir licença’ para participar daquele jongo, entoava o seguinte ponto:

*“Eu vim aqui,
eu não vim pra demandar,
eu vim trazer um abraço
ao mestre desse lugar”.*

O recado parecia claro à platéia: aquela apresentação não tinha o propósito de oferecer ‘demanda’, isto é, atos de amarração, ofensa de palavras acompanhada de magia; tratava-se apenas de uma brincadeira, *“uma apresentação de um folclore trazido da época da senzala”*, como todos ali primavam em afirmar.

Após a participação do jongueiro de Miracema-RJ convidado ao palco, o grupo de jongueiros de Pádua-RJ encerrava o espetáculo com um ponto que é sempre cantado pelo líder, *Nico*, nas apresentações:

*“Eu vou me embora,
O meu nome fica aí,(Bis)
Oh gente fica com Deus,
Vocês cuidam dele aí”.*

Os jongueiros de Pádua-RJ, conforme demonstrei, sempre estiveram inseridos na lógica da política cultural. Ainda que “*antigamente*” não se pudesse falar em grupos jongueiros – “*Os jongueiros antigamente se encontravam, mas (...) não tinha grupos! (...) se encontravam [no 13 de maio, nos batizados, casamentos] era um de cada lugar, mas não tinha essa coisa de fazer grupos*” – a atuação do professor Hélio Machado de Castro proporcionou aos jongueiros da região a experiência de se mostrarem em algumas ocasiões enquanto ‘grupo folclórico’, já nos anos de 1970, com esporádicas apresentações em lugares outros, como a apresentação que fizeram na Semana do Folclore, em agosto de 1978, na Capital Federal.

Com a morte de Dona Sebastiana, em 1995, colocada como personagem importante capaz de representar a “resistência daquela cultura negra local”, aliada às iniciativas de Hélio Machado de Castro, preocupado com a ‘preservação’ e visibilidade da cultura folclórica em Pádua-RJ, abriu-se precedentes para que os jongueiros do lugar se organizassem efetivamente como um grupo de apresentações, buscando apoio e parcerias com instituições locais.

Dentre as iniciativas articuladas por Hélio Machado de Castro, certamente, o Encontro de Jongueiros ocorrido em 1996, na Vila Campelo, foi a mais significativa, no sentido de ter se mostrado como prenúncio da realização de outros.

“Em 97, nós organizamos para fazer um segundo encontro de jongo, mas dessa vez aqui em Miracema. Aí o Hélio entrou em contato com o secretário de cultura daqui e fizemos uma programaçãozinha com apresentação dos grupos [de Pádua-RJ, Campelo-RJ e Miracema-RJ] e apresentamos o nosso jongo aí na Praça Central da cidade”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Com vistas a instituir uma rotina anual de tais encontros, no ano de 1998, realizou-se um terceiro encontro nos mesmos moldes, em Pádua-RJ “... a beira-rio (...) às margens do tão popular Rio Pomba, o maior afluente do Paraíba do Sul” (Castro, 2003).

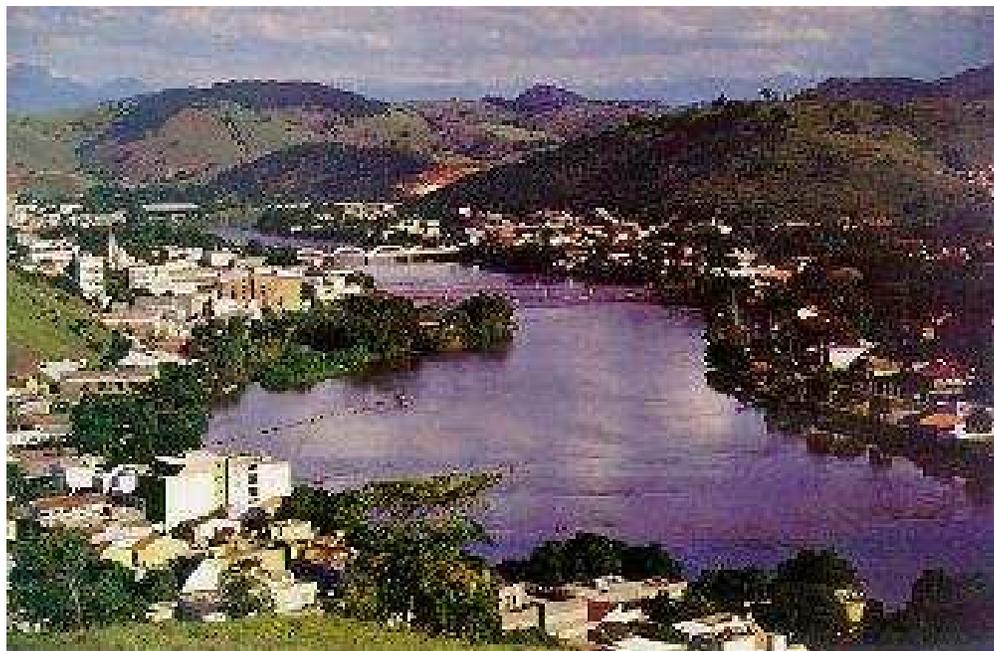


Foto 29: Vista panorâmica da cidade de Pádua-RJ, em que ganha destaque o Rio Pomba. Imagem disponível em: http://www.coseac.uff.br/cidades/padua_old.htm

“Nesse terceiro encontro já tinha bem mais pessoas pra conhecer o jongo. Já era um encontro de grupos mesmo de jongueiros. Já não era uma dança única, todo mundo junto ali na roda dançando o caxambu e cantando jongo. Não! Já era apresentação com cada grupo se apresentando no seu momento, tinha uma programação”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Tal estratégia dos Encontros de Jongo abriu precedentes para a articulação e ‘emergência’ de grupos jongueiros jamais vista, cujos Encontros seguintes foram marcados por uma crescente em espiral, congregando cada vez mais atores sociais enredados na causa de ‘preservação’ do jongo, extrapolando assim os limites da própria região. Este é o tema do capítulo que se segue.

Capítulo 8

Entrelaçando fios: a rede da memória do jongo e a ‘emergência’ de ‘comunidades’ jongueiras no sudeste brasileiro

“Os eventos culturais não são ‘coisas’ (objetos materiais ou não materiais) mas produtos significantes da atividade social de homens determinados, cujas condições históricas de produção, reprodução e transformação devem ser desvendadas. Os eventos culturais articulam-se na esfera do político, no sentido mais amplo do termo, ou seja, no espaço das relações entre grupos e segmentos sociais”.

(Antônio Augusto Arantes, 1983:51).

A rede da memória

Os “Encontros de Jongueiros” ocorridos na região de Pádua-RJ nos anos de 1996, 1997 e 1998, articulados sob os auspícios do professor Hélio Machado de Castro, repercutiram para além dos limites do noroeste fluminense, chamando a atenção de atores sociais envolvidos com a prática do jongo em outras localidades, como na capital do Estado:

“Depois do encontro nosso de jongo que aconteceu aqui em Pádua, em 98, uns três, quatro meses depois, o pessoal do Rio de Janeiro ligou aqui pra gente querendo manter contato e vieram conhecer o nosso jongo aqui”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Tratava-se de pessoas envolvidas com o *Grupo Cultural Jongo da Serrinha* – Ong que deu continuidade aos trabalhos de Mestre Darcy, conforme mencionado no Capítulo 6 – e que interessadas em conhecer aquele movimento que estava acontecendo no interior do Estado se propuseram a estreitar laços. Era o início de uma crescente rede de relações que se articulava em torno da expressão do jongo.

“Vieram conhecer o nosso caxambu, como era o nosso jongo, e o Hélio comandou tudo pra acontecer o próximo Encontro de Jongueiros, já com o pessoal todo que ficou sabendo do nosso jongo”.

(Nico, novembro de 2009).

Aproveitando os três Encontros anteriores, ocorridos em âmbito regional, Hélio Machado de Castro e membros envolvidos com o jongo da Serrinha-RJ, articularam aquele que seria o IV Encontro de Jongueiros, com pretensões de realizá-lo em escala maior.

Realizado em 1999, nos Arcos da Lapa, centro da Cidade do Rio de Janeiro, o IV Encontro congregou, além dos jongueiros de Pádua-RJ, Miracema-RJ e Serrinha-RJ, jongueiros de outras localidades como do Quilombo São José da Serra, localizado no município de Valença-RJ, dos bairros de Bracuí e Morro do Carmo situados no município de Angra dos Reis-RJ e do bairro Tamandaré localizado no município de Guaratinguetá-SP, cujo contato com os articuladores do evento foi possibilitado devido ao fato de jongueiros destas localidades estarem inseridos em ações de política cultural.

No caso do bairro Tamandaré, no município de Guaratinguetá-SP, seus moradores praticantes de jongo conquistavam cada vez mais visibilidade por manterem parceria com agentes de uma Ong paulistana, a *Associação Cultural Cachuera!*, voltada a pesquisar, registrar e divulgar expressões sócio-culturais afro-brasileiras, com o objetivo maior de “... contribuir para a valorização da cultura popular tradicional brasileira”¹³⁸. As ações desta Ong junto aos jongueiros do Tamandaré passaram a atrair cada vez mais o interesse de pessoas “de fora” daquele município, ao mesmo tempo em que provocavam uma revisão de valores entre os cidadãos do próprio lugar (ver Penteadó Jr., 2004).

¹³⁸ www.cachuera.org.br.

Os moradores do Quilombo São José da Serra, localizado no município de Valença-RJ, na reivindicação de sua condição de quilombolas, “já dispunha[m] de grande reconhecimento público (...) como descendentes de ex-escravos (...)” (Mattos & Rios, 2005:260), tendo inclusive, conseguido eleger como vereador, em 1996, um de seus moradores, transformando “... as festas de comemoração do 13 de maio em verdadeiros festivais de jongo, atraindo pesquisadores, jornalistas [dentre outros]” (ibidem: 260-261).

Os moradores do Bracuí e Morro do Carmo, localizados no município de Angra dos Reis-RJ, eram, à época, sujeitos de pesquisa de um professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, Paulo Carrano, que ao ouvir alguns moradores narrarem sobre o jongo, os colocou em contato com aquele IV Encontro de Jongueiros.

“Eu que na verdade fiz a ligação entre a comunidade de Angra dos Reis com os encontros de jongo. Eu soube do encontro e levei o pessoal porque eu fui fazer uma pesquisa lá sobre a juventude de Angra e encontrei o pessoal que falava da memória do jongo, a história dos antigos e tal, (...). E coincidiu com os encontros que o Hélio estava organizando, porque eu [mesmo sendo professor da UFF, ainda que de campus diferente] não sabia o que ele [professor na mesma universidade] estava fazendo lá em Pádua (...) e nem ele sabia o que eu estava fazendo em Angra. Bom, aí lá na Lapa [na ocasião do IV Encontro de Jongueiros] eu fui, me apresentei a ele, ao pessoal e tal e o povo de Angra ficou empolgadíssimo, né, assim maravilhado de ver pessoas de outros lugares dançando. (...) Ali souberam que não era só em Angra que o jongo estava sendo dançado”.

(Paulo Carrano, fevereiro de 2008)

Aquele IV Encontro realizado nos Arcos da Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro, significou o momento para que os jongueiros vindos das diversas localidades vissem a si mesmos e aos outros como pertencentes a grupos diferenciados.

Tratava-se de uma ocasião em que era possível a comparação entre jongueiros de diferentes lugares, bem como a interação entre eles, propiciando o surgimento e legitimação do termo ‘comunidade jongueira’, que a partir dali, passava a ser usado recorrentemente para designar jongueiros de diferentes localidades presentes no Encontro. A noção de ‘comunidade’ cunhada por aqueles jongueiros pode ser entendida, numa acepção

aproximada, às proposições de George Yúdice (2006), para quem um senso de ‘comunidade’ é forjado sempre *na relação* com grupos ou instituições (Yúdice, 2006), somando-se ao sentimento de pertencimento.

Interessantemente, ao mesmo tempo em que ganhava força naquele Encontro a concepção de ‘comunidades’ jongueiras, com suas diferenciações de rítmicas e estilos, surgia a sedutora proposta de juntas, (re) constituírem aquilo que deveriam ter em comum: a ‘memória’ do jongo.

Com a experiência bem sucedida daquele IV Encontro de ‘comunidades’ jongueiras, nos Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, colocou-se em prática a viabilização daquele que seria, então, o V Encontro de Jongueiros, em que se aventou a possibilidade de ser realizado em Angra dos Reis-RJ, ao que “... *o pessoal de Angra ficou muito animado*”¹³⁹.

“... nós começamos a organizar o quinto encontro. Enfim, começamos a organizar esse trabalho do quinto encontro e ali surgiu a idéia de montarmos uma ‘rede da memória do jongo’ e pra isso montamos mesas de debate entre as lideranças jongueiras(...)”.

(Paulo Carrano, fevereiro de 2008).

Aquele V Encontro, realizado em Angra dos Reis-RJ, em 2000, parecia, de fato, querer selar a existência dos Encontros de jongueiros. A proposta de uma ‘rede da memória’ do jongo, idealizada naquele contexto, buscava traduzir a relação das diversas ‘comunidades’ jongueiras, articuladas em rede, servindo-se de suas memórias para evidenciar a expressão do jongo.

“É desafio e compromisso da Rede da Memória do Jongo gerar espaços e tempos para a troca de experiências e saberes entre (...) comunidades jongueiras, a reflexão sobre a cultura do jongo e o desenvolvimento local comunitário”.

(Carrano, 2003, grifos do autor).

Na seqüência, teve-se o VI Encontro, em 2001, que foi realizado no município de Valença-RJ, em apoio aos moradores do Quilombo São José da Serra pela titulação de suas

¹³⁹ Paulo Carrano, fevereiro de 2008.

terras, ao mesmo tempo em que se aproveitou para relembrar o centenário de Clementina de Jesus – nascida naquele município e que se consagrou sambista e cantora de jongos.

O VII Encontro, em 2002, ocorreu no município de Pinheiral-RJ atendendo à solicitação de jongueiros do lugar.

Refletindo a extensão que alcançara a proposta dos Encontros, a VIII edição, em 2003, chegava pela primeira vez ao Estado de São Paulo, sendo realizada no município de Guaratinguetá-SP, em função dos jongueiros do bairro Tamandaré, situado naquele município.

O IX Encontro, em 2004, se deu novamente nos Arcos da Lapa, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Com um título bastante curioso: “I Seminário Nacional sobre o patrimônio imaterial do jongo”, aquela IX edição contou com inúmeros representantes de órgãos oficiais voltados à temática da ‘cultura’ no país, tais como Secretário de Apoio à diversidade cultural do Ministério da Cultura-MinC, Coordenador do Escritório da UNESCO no Rio de Janeiro, Gerente de patrocínio da Petrobrás, Presidente da Fundação Cultural Palmares (também ligada ao MinC.), Coordenadora do Setor de Culturas da UNESCO no Brasil, Secretário Municipal das Culturas do Rio de Janeiro, dentre outros, além da presença de porta vozes das diversas ‘comunidades’ jongueiras participantes do Encontro. A presença de tantos representantes de órgãos comprometidos com assuntos de políticas culturais no país era reflexo da candidatura da expressão do jongo a patrimônio cultural imaterial do Brasil, que havia sido encaminhada para a apreciação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN.

A X edição dos Encontros de Jongueiros deu-se no município de Pádua-RJ, em 2005, cujo propósito foi o de, ao mesmo tempo, relembrar os 10 anos de morte de Dona Sebastiana, lembrada como importante ‘guardiã’ do jongo/caxambu em Pádua-RJ, e selar os dez anos de ocorrência dos Encontros de Jongueiros¹⁴⁰.

Tais Encontros, ainda que apresentem diferenciação de detalhes em cada edição, são organizados para durarem, em média, um dia e uma noite, contando com um público

¹⁴⁰ Para as considerações que interessam neste capítulo, creio ser suficiente a menção aos Encontros até a sua X edição, que no entender dos próprios envolvidos no evento, foi a edição pensada como a que “(...) marcou uma verdadeira celebração do trabalho realizado pelas comunidades [ao longo dos anos] de preservação do Jongo” (<http://www.pontaojongo.uff.br/encontro-de-jongueiros>). No entanto, é importante ressaltar que depois daquela edição, ocorreu a XI, novamente no município de Valença-RJ, no Quilombo São José da Serra, e a XII, no município de Piquete-SP.

assistente bastante variado que vão desde moradores dos locais onde o evento é realizado, a estudantes universitários, jornalistas, dançarinos, turistas e demais interessados em conhecer e apreciar a expressão do jongo.

Pensados para comportar mesas de discussão sobre o jongo, os Encontros contam com a participação de professores universitários, autoridades civis locais e lideranças jogueiras que explanam ao público ouvinte detalhes da dança ‘do tempo do cativoiro’ que trazem consigo, além da realização de *workshops*, para deleite do público assistente.



Foto 30: Workshop – Confeção de tambú, durante o XII Encontro de Jongueiros em Piquete-SP. Disponível em <http://arlete2005.multiply.com/photos/album/55#>

Tais atividades ocorrem sempre durante o dia, intercaladas por batucadas e rodas improvisadas de jongo, onde membros de diferentes localidades interagem entre si.



Foto 31: Alguns integrantes do jongo de Angra dos Reis-RJ, durante o VIII Encontro de Jongueiros, realizado em 2003, em Guaratinguetá-SP.

A parte da noite, no entanto, é consagrada, inteiramente à apresentação das ‘comunidades’ presentes no Encontro, que embaladas pelo som do tambú, atravessam a madrugada exibindo seu jongo ‘tradicional’ ao público presente. No momento de suas apresentações, os componentes de cada ‘comunidade’ aparecem vestidos em trajes muito especiais, distinguindo-se visivelmente daqueles que ali estão para assisti-los.



Foto 32: Jongueiros de Carangola-MG vestidos para apresentação durante o XII Encontro de Jongueiros, realizado em Piquete-SP. Disponível em <http://arlete2005.multiply.com/photos/album/55#>

Turbantes muito coloridos ou totalmente brancos combinados com saias e calças de saco compõem o figurino da noite, como que a atestar uma ligação com um passado em que imagens de uma África imaginada, bem como as do ‘cativeiro no Brasil’ se enredam.



Foto 33: Encontro de Jongueiros. Data desconhecida. Disponível em http://www2.petrobras.com.br/cultura/images/espacovirtual/galerias/encontro_de_jongueiros_10.jpg

Nos Encontros, o cenário em que os jongueiros apresentam o seu jongo, também conta com cuidado especial onde os mais específicos objetos são cuidadosa e detalhadamente pensados para reproduzir o 'tempo do cativoiro', onde, geralmente, são idealizados espaços que lembram uma grande fazenda com ferramentas de trabalho, carros-de-boi, correntes e panelas.



Foto 34: Cenário montado no interior de um ginásio de esportes, em Piquete-SP, para a apresentação dos jongueiros durante o XII Encontro. Disponível em <http://arlete2005.multiply.com/photos/album/55#>



Foto 35: Tomada de outro ângulo do mesmo cenário em que ganham destaque o carro-de-boi e ao fundo deste o galão de leite, além dos troncos de árvores dispostos no chão e palmeiras, dando um tom de ‘realidade’ ao cenário. Disponível em <http://arlete2005.multiply.com/photos/album/55#>

Como atores em cena num cenário exclusivo para a exibição da prática do jongo, com figurinos específicos, os jogueiros se vêm num contexto privilegiado para ostentar o jongo que praticam a um público tão plural quanto interessado naquilo que soa como *remanescente*, onde uma série de elementos se coloca como necessária para a construção de singularidades capazes de diferenciar os jogueiros – que em tais contextos ocupam o papel de guardiões de uma expressão cultural *rara* a ser *preservada* – dos não-jogueiros, isto é, aqueles que ocupam o papel de apreciadores desta mesma expressão cultural. Em outras palavras, vários elementos distintivos – sejam no plano do visual, da fala ou dos gestos – se colocam como necessários para aquilo que Homi Bhabha (1998) chamou de *enunciação da diferença*¹⁴¹.

Elementos que vão desde as vestimentas e estilos de penteados dos cabelos, até o uso de expressões orais faladas entre os cânticos, reconhecidas como pertencentes a ‘línguas africanas’, vêm no sentido de reforçar o papel de guardiões do jongo. Em suma, delineiam-se nesses eventos, a expressão do jongo como reminiscência escrava, herança negro-africana sobrevivente nos dias atuais. Declarações como “*Nosso jongo é tradicional, tem mais de 200 anos e nós fazemos questão de dizer isso e nós vamos mostrar um pouco dessa tradição pra vocês aqui agora!*”¹⁴², ou, “*Eles estão no mesmo lugar desde que a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Eles têm muita história pra contar*”¹⁴³ (referindo-se a jogueiros moradores do Quilombo São José da Serra), marcam os Encontros na pretensão de legitimar a ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ do jongo que estão exibindo.

Rememorando um passado marcado pela escravidão negra no Brasil, jogueiros arrogam para si singularidades que os colocam na condição de herdeiros de uma dança ritual *rara* e, apoiados por agentes preocupados com a ‘preservação’ do jongo, contam com

¹⁴¹ Bhabha entende que a *diferença cultural é o processo de enunciação* da cultura como ‘conhecível’, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural. Argumenta que a *diferença cultural é um processo de significação* através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura *diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força*, referência, aplicabilidade e capacidade. (cf. Bhabha, 1998). No caso dos Encontros de Jogueiros, ao mesmo tempo em que percebemos a emergência de elementos que singularizam os jogueiros no evento, percebemos outros elementos que caracterizam os não jogueiros, tais como câmeras fotográficas, filmadoras, microfones, gravadores portáteis de voz que servem como alguns sinais capazes de identificar os papéis assumidos pelos diferentes atores nestes eventos.

¹⁴² Fátima, mais conhecida como *Fatinha*, liderança jogueira de Pinheiral-RJ, durante o XI Encontro de Jogueiros, realizado no Quilombo São José da Serra, no município de Valença-RJ.

¹⁴³ Gilberto Augusto, mais conhecido como Gil, liderança do jongo em Piquete-SP, ao anunciar a apresentação da ‘comunidade’ de jogueiros do Quilombo São José da Serra, durante o XII Encontro de Jogueiros, realizado em seu município.

declarações evocativas de *reminiscências* de um passado escravo e em conexão com ele, referências ao continente africano, como a afirmação de que: “Em 1450 o jongo já era conhecido na África e veio para o Brasil com os escravos [e que] (...) é uma tradição e resiste em Barra do Piraí-RJ” (Menezes, 2003). Ou, então, a afirmação de que:

“É antiga a história do jongo em São Luiz do Paraitinga [SP]. Muitos jongueiros da cidade foram ex-escravos ou descendem, vindos das fazendas que se multiplicaram em sua zona rural durante o ciclo do café”.

(Durante, 2003).

E que:

“O grupo de jongueiros de São José da Serra é a sétima geração desde que os primeiros escravos foram comprados para trabalhar nas lavouras de café da Fazenda São José (no município de Valença-RJ)”.

(São José da Serra, 2003).

Ao todo, participam da rede de relações comprometida com a ‘preservação’ do jongo, jongueiros das seguintes localidades no Estado do Rio de Janeiro: Angra dos Reis, Barra do Piraí, Miracema, Pinheiral, Quissamã, Santo Antônio de Pádua, Serrinha e Valença. No Estado de São Paulo: Cunha, Guaratinguetá, Lagoinha, Piquete e São Luiz do Paraitinga. No Estado do Espírito Santo: São Mateus e Conceição da Barra. No Estado de Minas Gerais: Carangola.

Tal rede de relações envolvendo atores sociais das diversas localidades mencionadas acima, pensada como uma ‘rede da memória’ do jongo, deve ser entendida, exatamente, como uma *rede de relações conjunturais*, e não como uma instituição organizativa com suas partes bem definidas. Dito de outra forma, a ‘rede’ é movediça, onde a participação de seus componentes – sejam eles agentes de Ongs ou pertencentes às ‘comunidades’ jongueiras – está condicionada a questões de natureza distintas. A depender do Encontro de Jongueiros a ser realizado, uma ou outra Ong se coloca à frente dos preparativos, à busca de patrocínio para a realização do evento e demais medidas a serem tomadas. A participação das ‘comunidades’ jongueiras também varia nos Encontros e está sempre condicionada a questões como disponibilidade de transporte para se chegar ao local do evento, apoio de prefeituras locais ou patrocínios de outra ordem.

Neste sentido, a ‘rede da memória’ tal como referida aqui, não é uma instituição burocrática garantidora da participação efetiva de todos os seus membros nos Encontros de Jongueiros, e sim uma relação idealizada com o propósito de garantia da ‘preservação’ do jongo, cujas principais ações se concretizam anualmente, nos Encontros Jongueiros. As palavras de seu idealizador, o professor Paulo Carrano, podem nos esclarecer mais sobre isso:

“... se discutiu o por que da rede, pra onde é que vai, pra onde é que não vai, se tentou criar um pequeno estatuto de rede, houve quem veio e tentou de maneira muito animada fazer uma organização social da rede. (...) criar uma organização com CNPJ e tal (...), mas (...) não avançou essa idéia de criar uma burocratização da rede (...) a questão hoje é manter o movimento [de preservação] apenas”.

(Paulo Carrano, fevereiro de 2008)

Ainda que a ‘rede da memória’ do jongo não seja uma instituição com estatuto, com suas ações e partes bem definidas, a possibilidade de sua existência enquanto *idéia necessária* fomenta a atuação de atores sociais na ‘preservação’ do jongo, tal como entendem e concebem esta tarefa.

Uma das medidas adotadas neste processo, sobretudo por Ongs¹⁴⁴, consiste em ‘descobrir’ possíveis ‘redutos jongueiros que estariam no anonimato’, à espera de serem evidenciados.

Em tal empreendimento, os escritos folclóricos do passado servem como vozes indispensáveis no trabalho de mapeamento de lugares aonde o jongo poderia estar sendo praticado. Cidades do interior paulista – com destaque às do Vale do Paraíba – e fluminense são (re) visitadas e contatadas para averiguação, seus moradores perguntados sobre a ocorrência do jongo, e num trabalho quase ‘arqueológico’, tais Ongs, através de seus agentes, chegam ao conhecimento de homens e mulheres que têm notícias a respeito de tal

¹⁴⁴ *Associação Cultural Cachuera!*, – Ong paulistana voltada à identificação e registro de expressões culturais no sudeste brasileiro – e, mais tarde, a *Associação Brasil Mestiço* – surgida de uma dissidência do trabalho desenvolvido com o jongo da Serrinha, atuando na cidade do Rio de Janeiro e que através de convênios importantes com instituições estatais e privadas, foi uma das instâncias responsáveis pela realização dos Encontros de Jongueiros em anos posteriores.

expressão sócio-cultural, propiciando um número cada vez maior de ‘comunidades’ comprometidas com a ‘preservação’ do jongo.

Ainda que o discurso empreendido por agentes envolvidos na ‘rede da memória’ do jongo se baseie na descoberta de ‘redutos jongueiros’ que estariam à espera de saírem do ‘anonimato’, há uma série de questões que merecem reflexão. Um olhar etnográfico mais detido pode nos revelar a dinâmica deste processo de ‘emergência’ de ‘comunidades’ jongueiras, fazendo-nos adentrar os ‘bastidores’ desta ‘rede da memória’.

A ‘emergência’ de ‘comunidades’ jongueiras, longe de corresponder ao simples aparecimento de grupos coesos praticantes de jongo, significa um engenhoso processo articulado por homens e mulheres que, rememorando uma vivência da prática do jongo, *orquestram localmente* uma demanda vinda de fora de seu próprio contexto.

Assim, a ‘emergência’ a que me refiro, corresponde a um processo de constituição de grupos jongueiros que, entendendo a si mesmos como ‘comunidades’, elaboram de forma seletiva, a partir de suas memórias, elementos para se afirmarem ‘herdeiros’ de uma expressão como o jongo.

O caso da ‘emergência’ da ‘comunidade’ de Piquete-SP pode nos servir como bom exemplo do que acabo de argumentar.

Localizado no Vale do Paraíba Paulista, próximo aos municípios de Guaratinguetá-SP, Cunha-SP e Lorena-SP – locais exaustivamente apontados por folcloristas de meados do século XX como reduto de jongueiros – o município de Piquete-SP foi lugar de interesse da Ong *Associação Cultural Cachuera!*. Conta-nos Gilberto Augusto da Silva, mais conhecido como *Gil*, um dos primeiros contatados pela Ong em Piquete-SP e articulador da ‘revivescência’ da prática do jongo naquele município, que:

“Lá em Piquete, quem tem mais de 100 anos conheceu a Dona Conceiçãozinha, considerada a rainha do jongo nessa região. Porque pra versar com a aquela mulher... ela versava mais que aqueles cidadãos que toca repente no nordeste. Tinha um verso na cabeça assim, igual as letras do jornal, muitos versos. E esse pessoal todo foi morrendo e ficou pra gente a memória.

E eu fiquei de mãos atadas, até que um dia eu escuto o telefone e um cidadão fala assim: ‘_ Você que é o Gilberto? Eu sou aqui de São Paulo, eu me chamo Paulo Dias’, da Associação Cultural Cachuera!. Aí eu falei, meu Deus do céu!

Aí eu combinei com ele um dia. Fizemos uma dobradinha lá em casa com o Paulo Dias e o jongo nasceu assim. E pra reunir aquela gente preta toda? Eu catava um do lado e falava, fica aí que eu vou buscar o outro. Era nove da manhã, acabava um, ia buscar o outro, quando trazia dois o outro tinha ido embora cansado de esperar... só umas quatro, cinco horas da tarde consegui reunir aquela gente toda. E tudo começou. De lá pra cá as coisas começaram a dar certo”.

(Gil, novembro de 2003).

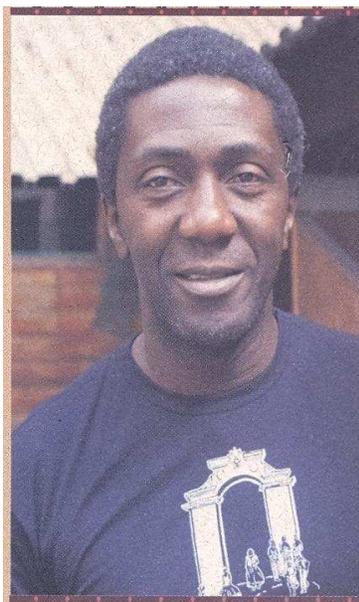


Foto 36: Gilberto Augusto da Silva, o *Gil* de Piquete. Foto: Paulo Carrano / Luciano Dayrell. In: *Calendário 2009. Comunidades Jongueiras do Sudeste*. Realização: Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

Os escolhidos por *Gil* não podiam ser quaisquer. A memória sobre a prática do jongo que havia ficado para eles em Piquete-SP requeria atores sociais precisos; aqueles que poderiam denunciar a ligação com o passado e satisfazer o desejo dos ali envolvidos em colocar em prática aquilo que até então havia ficado na memória. Foi assim que foram buscados moradores que pudessem evocar a ‘autenticidade’ do jongo no lugar, como os “descendentes do rei e rainha do jongo de antigamente”. Conforme declarava *Gil* naquela tarde em que buscava reunir os ‘jongueiros velhos’ de Piquete-SP para apresentá-los aos agentes da Ong *Cachuera!*:

“Tá aqui. Esses dois aqui são as duas maiores heranças que nós... Infelizmente não conseguimos tê [sic] a Dona Zezé, que viesse aqui hoje. Mas... ele [o Nico] é filho de rei do jongo (...) Dona Vanda é filha da Conceiçãozinha, uma das maiores jogueiras já falada na nossa região aqui... A rainha do jongo. Então está aqui o filho do rei do jongo e a filha da rainha do jongo. Isso mostra que as nossas raízes existem...”¹⁴⁵



Foto 37: A ‘comunidade’ jogueira de Piquete-SP. Disponível em <http://www.sitecurupira.com.br/ze/jongo.htm>

Vemos nesta ação em Piquete-SP que o ‘reavivamento’ do jongo requer provas de ‘autenticidade’. Para que o jongo voltasse a ser praticado naquela localidade, para que fizesse sentido aos agentes da Ong, visitantes naquela tarde, e para que fizesse sentido aos próprios interessados em voltar a praticar o jongo em Piquete-SP, foi necessário mostrarem que suas “raízes existem”. Isto significa que para a constituição de sua ‘comunidade’ junto à ‘rede de memória’ do jongo, os jogueiros de Piquete-SP precisaram recorrer a acontecimentos passados para, no presente, se constituírem legitimamente enquanto praticantes de jongo. Apresentar o filho e a filha daqueles que foram os “reis do jongo” em Piquete-SP, décadas atrás, longe de configurar mero detalhe aleatório naquela situação, significava a seleção empreendida por aqueles atores, de elementos do passado que fizessem algum sentido para atender aos anseios de ‘autenticidade’ no presente. Tratava-se, no limite, de apresentar um jongo ‘autêntico’, aquele que fora praticado por figuras

¹⁴⁵ Fala de Gilberto Augusto da Silva, *Gil*, apud Agostini, 2002: 124.

admiráveis como Dona Conceiçãozinha, afinando-se com o discurso vindo de fora, empreendido pelos agentes da Ong.



Foto 38: Gil e Dona Zezé, antiga jongueira de Piquete-SP, apresentada ao público na ocasião do XII Encontro de Jongueiros, ocorrido naquele município. Disponível em <http://arlete2005.multiply.com/photos/album/55#>

Mas, se por um lado, há o trabalho de ‘descoberta’ de ‘comunidades’ jongueiras por agentes envolvidos com a proposta da ‘rede da memória’, há, por outro, o caso em que agentes da rede são contatados por sujeitos interessados em participar do trabalho de ‘preservação’ do jongo.

Alessandra Ribeiro, residente no município de Campinas-SP, tomou conhecimento da existência da expressão do jongo quando participava de um grupo campineiro de ‘danças populares brasileiras’ e, posteriormente, quando trabalhou como arte-educadora numa casa de cultura, também em Campinas-SP¹⁴⁶. Seu contato com jongueiros, entretanto, se deu por ocasião da VIII edição do Encontro de jongueiros, em 2003, ocorrida no município de Guaratinguetá-SP.

Encantada pela expressão do jongo, Alessandra aproximou-se dos jongueiros do Tamandaré, situados naquele município, assim como, de agentes pertencentes à Ong

¹⁴⁶ O grupo de danças populares do qual participou foi o “Urucungos, Puítas e Quijengues” e a casa de cultura aonde trabalhou, “Casa de Cultura Tainá”.

Cachuera!, chegando a promover festejos em sua casa “em homenagem ao jongo (...) contando com a presença (...) de familiares e amigos” (Sales, 2006:34).

Num de seus aniversários, festejado com a dança de jongo, Alessandra ouvira de seu tio Carlos Augusto Ribeiro, o tio *Dudu* – irmão mais velho de sua mãe, Dona Maria Alice –, que seu avô materno fazia algo parecido com a dança realizada ali no momento da festa, chegando à conclusão de que o avô de Alessandra – Sr. Benedito Ribeiro (1905-1968) – realizava rodas de jongo.

De posse de tal informação, Alessandra buscou recuperar elementos da vida do avô que ela não chegara a conhecer, através de depoimentos de outros familiares. Soube que Benedito Ribeiro migrara de uma pequena cidade do Estado de Minas Gerais-MG para Campinas-SP, nas primeiras décadas do século XX, a busca de trabalho. Guiada pela observação do tio que teria visto Benedito Ribeiro dançando o jongo em tempos passados em Campinas-SP, Alessandra chegou à dedução de que seu avô teria tido contato com a prática do jongo no Estado das Minas Gerais e continuado a praticá-lo no município ao qual migrara.

Tal dedução foi suficiente para que Alessandra, negra, estudante universitária do curso de história, reivindicasse junto à ‘rede da memória’ o direito de ‘herdeira do jongo’ em seu município.

Sua narrativa enquanto *neta de jongueiro* legitimou seu contato com agentes das Ongs envolvidas na ‘rede’, bem como com os outros grupos jongueiros. Se, por um lado, Alessandra, até então, não dominava as artes rituais do jongo – posto que não sabia ‘tirar pontos’ –, por outro, possuía em suas mãos um poderoso instrumento que fazia dela uma jongueira em potencial: se não dominava a prática, tal como os jongueiros experientes de outras localidades, tinha o ‘passaporte’ para aprendê-la.

Vemos que as ‘evidências’ encontradas por Alessandra em sua saga para saber de sua ‘ancestralidade’ no jongo não eram precisas: tudo o que sabia, baseada em observações de um tio, era que seu avô praticava uma ‘dança’ muito semelhante ao jongo. No entanto, alguns elementos parecem ter satisfeito os anseios de ‘autenticidade’ daqueles interessados na ‘preservação’ desta expressão sócio-cultural.

As categorias ‘migrante’, ‘negro’ e ‘mineiro’ parecem ter sido os elementos legitimadores da narrativa encontrada por Alessandra. Afinal, se o município de Campinas-

SP não havia sido, até então, evidenciado como reduto de jongueiros, o Estado das Minas Gerais havia sido (cf. Ribeiro, 1984), tornando legítima a narrativa de um avô *negro mineiro e jongueiro* no município de Campinas-SP.



Foto 39: Em destaque, Alessandra Ribeiro. Disponível em <http://tamboresdeaco.org.br/images/jongo3.jpg>

Assim, surgia a ‘comunidade’ jongueira cujo nome não poderia ser outro, senão o de Benedito Ribeiro. Mais conhecido como “Jongo Dito Ribeiro”, o grupo – que apesar de formado por pessoas “dos mais diversos lugares sociais e físicos”¹⁴⁷ –, conta com predominância de estudantes universitários, cuja proporção maior é a da “... reconstituição do Jongo na Cidade de Campinas, e por meio dessa reconstituição, (...) [a difusão de] conhecimentos sobre nossas origens africanas (...) [e a] reconstrução da história da família de Benedito Ribeiro” (Sales, 2006:9).

¹⁴⁷ Alessandra Ribeiro em entrevista concedida a Vitor Queiroz, em outubro de 2008.



Foto 40: Apresentação do grupo “Dito Ribeiro” numa reconhecida festa no município de Campinas-SP, Distrito de Barão Geraldo – a Festa do Boi Falô –, em 14 de abril de 2006. Os dizeres estampados na blusa da integrante do grupo que aparece de costas são significativos à medida que traduzem bem as ambições do grupo: “Nunca é tarde para voltarmos atrás e buscarmos nossas raízes.” Arquivo de Angélica Sales.



Foto 41: “Jongo Dito Ribeiro” se apresentando no pátio do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, IEL/UNICAMP, em 05 de junho de 2006. Arquivo de Angélica Sales.

Como estratégia de divulgação local, o “Jongo Dito Ribeiro” se apresenta em datas comemorativas locais, e em campus universitário, lugares em que seus integrantes têm acesso facilitado.

Além disso, instituíram desde o surgimento da ‘comunidade’, a festa “Arraiá Dito Ribeiro”, realizada anualmente no mês de junho, num espaço cultural denominado “Casarão do Barão”, cuja proposta é ‘reviver’ o jongo tal como dançado e cantado em ‘tempos passados’. Os detalhes com a festa que vão desde o local de realização do evento – um espaçoso casarão em que teria vivido um poderoso Barão de café da região – até o que é consumido, em que é indispensável a *canelinha*¹⁴⁸ – bebida reconhecida como sendo do “tempo dos escravos”, de acordo com jongueiros de diversas localidades – dão à festa seu teor de ‘tradicionalidade’.

Colocando-se como parte integrante da ‘rede da memória’ do jongo, a ‘comunidade’ “Dito Ribeiro” marca sua presença nos Encontros de Jongueiros, apresentando pontos de autoria de seus membros, como o que se segue, cuja mensagem parece enfática:

“Quem foi que disse?

Quem lhe falou?

Que em Campinas não havia jongueiro?”

Percebendo-se a si próprios como componentes de uma ‘comunidade’ jongueira, definível por sua versão de origem – cujo protagonista é Benedito Ribeiro –, os integrantes do Jongo Dito Ribeiro, assim como tantas outras ‘comunidades’ jongueiras, lança mão de elementos disponíveis em escala local para atender às suas próprias expectativas, assim como às dos outros que vêem o jongo como expressão a ser mantida e ‘preservada’.

Os dois casos de ‘emergência’ de ‘comunidades’ jongueiras aqui mencionados – a ‘comunidade’ de Piquete-SP e a ‘comunidade’ Dito Ribeiro – são boas referências comparativas. A despeito de suas especificidades locais, o que parece comum a ambas é a engenhosidade de, a partir de experiências vividas, construírem um repertório que faça sentido nas relações estabelecidas. Ambas, ao lançarem mão de elementos disponíveis em escala local, acabam por atender a interesses de ordem supra-local, isto é, aqueles ensejados pela ‘rede da memória’.

¹⁴⁸ Bebida feita com cachaça, água, açúcar e especiarias como cravo da índia e canela.

A busca por elementos que expressem ‘autenticidade’ na expressão do jongo está presente nas diversas ‘comunidades’ envolvidas na ‘rede da memória’. Buscar os filhos daqueles que foram os “reis do jongo” em Piquete-SP, ou reivindicar a descendência de neta de jongueiro – como os casos tratados neste capítulo –, ou ainda, evidenciar o tambú que remonta aos “tempos do cativeiro”, “*sugado pelas mãos do homem*”, como fazia questão de evidenciar o jongueiro *Nico*, de Pádua-RJ, são mecanismos que se afinam à própria concepção do jongo como algo investido de ‘tradicionalidade’.

É como se, nesta rede de relações voltada à ‘preservação’ da ‘memória do jongo’, as diferentes formas de praticá-lo, marcado por ontologias locais, cosmo-histórias, interesses e divergências surgidas entre os praticantes em seus respectivos contextos locais, atendessem a uma questão maior que é a ‘preservação’ do jongo, obrigatoriamente revestido de ‘tradição’ e ‘autenticidade’. Afinal, este é o pressuposto que marca a própria ‘emergência’ das ‘comunidades’ jongueiras neste processo: ainda que em âmbito local, a mobilização de ‘comunidades’ jongueiras atenda a anseios específicos no contexto vivido, vistas sob o arranjo da ‘rede da memória’, elas ocupam o primordial papel de, antes de tudo, não deixar que o jongo ‘desvaneça’.

O jongo como tema de preservação

Neste processo em que ‘comunidades’ se articulam em rede para trabalhar a ‘memória’ do jongo, surgem duas categorias analíticas que me parecem indispensáveis para consideração: o jongo *como prática* – marcado pelas cosmo-histórias e ontologias locais – e o jongo *como tema* – aquele que, independentemente das especificidades locais de cada ‘comunidade’, se pretende uno através de um discurso que prevê, ao mesmo tempo em que tenta impedir, o desaparecimento desta expressão sócio-cultural.

Nesta segunda categoria, o jongo enquanto *tema de preservação*, é pensado como entidade ‘objetiva’, bem definida, e com características próprias, concebido por um conjunto de atores sociais não a partir de suas especificidades locais, mas como uma imaginária e originária unidade, onde estariam presentes atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade; unidade imaginária que estaria situada num plano necessariamente distante no tempo ou no espaço; no passado nacional, no exótico, no

popular. Discurso de preservação que é sempre articulado por um ‘desejo permanente e insaciável’ de ‘autenticidade’ em que está implícita uma concepção de história, que aparece como um processo inexorável de destruição (Gonçalves, 1996).

“O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição (...) do passado e das culturas. Na medida em que esse processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de ‘(...) [bens] culturais’ representativos de categorias e grupos sociais diversos. No entanto, este discurso, que se opõe vigorosamente àquele processo de destruição, é o mesmo que, paradoxalmente, o produz”.

(ibidem: 23).

O que significa dizer que ‘a perda’ não é algo exterior, mas parte das próprias estratégias discursivas de apropriação em relação a uma dada expressão sócio-cultural. É tão somente na medida em que existe um ‘bem cultural objetificado’ e apropriado em nome de interesses de preservação, que se pode experimentar o medo de que ele possa ser perdido para sempre. “A apropriação de um dado bem cultural (...) traz, assim, como consequência, ao mesmo tempo que pressupõe, a possibilidade mesma de sua perda” (ibidem: 89).

Certamente, a *prática* do jongo havia sido *tomada como tema*, senão de uma política de preservação, ao menos de registro, através do trabalho empreendido por folcloristas do ‘movimento folclórico brasileiro’ de meados do século XX, como vimos. Respalado pelo mesmo discurso retórico de perda, Mestre Darcy da Serrinha-RJ se viu na situação de projetar o seu jongo para que não ‘morresse’.

As iniciativas levadas a cabo pelo Professor Hélio Machado de Castro em Pádua-RJ e adjacências não fugiram à regra. No entanto, de um ponto de vista conjuntural, elas foram capazes de promover uma rede de articulações, através da institucionalização dos Encontros de Jongueiros, jamais vista. Não se tratavam mais de jongueiros ‘negociando’ a projeção de seu jongo com folcloristas ávidos por registrá-lo, nem tampouco um movimento cuja razão de ser recaía na figura carismática de um mestre-artista – Darcy do Jongo, numa articulação entre Morro e ‘classe média’. As ações e discursos encabeçados por Hélio Machado de Castro em conjunto com os jongueiros de Pádua-RJ e Miracema-RJ propiciaram uma

articulação *em rede* de grupos que até então, articulavam localmente o jongo que praticavam. Para além disso, tal rede de relações, idealizada como a ‘rede da memória’ do jongo, foi capaz de promover um processo de ‘emergência’ de ‘comunidades’ jogueiras, encampando um poderoso discurso de preservação, fazendo da prática do jongo, um grande tema.

No entanto, entre aquilo que determinadas ‘comunidades’ entendem como sendo o seu jongo e aquilo que determinados agentes interessados em sua projeção entendem, há uma diferença substancial.

Vejamos o depoimento de Elza, envolvida com o processo de projeção e ‘preservação’ do jongo de Barra do Piraí-RJ:

“Houve um pouco de resistência quando eu fui chamar Dona Marina [jogueira] pra ir a Volta Redonda nesse memorial de Getúlio Vargas [e Zumbi]. – Paulinho, como é que eu vou chegar na Dona Marina ?

Eu já havia estado com ela umas duas ou três vezes e ela:

_ Não, não vou não. Nunca subi num palco, nunca saí daqui do meu quintal. Nunca fui pra fora.

Aí o Paulinho me disse:

_ Então, pelo que eu conheço da Tia Marina, você diz pra ela que ela é uma pessoa muito importante, que isso é uma coisa pra futuro. E que ela tem que ir por isso, e por isso, e por isso.

E assim foi. Fiz das palavras dele as minhas e aí começamos a ir a todo lugar aonde nós éramos convidados. Aí logo depois veio os Arcos da Lapa, (...) e Dona Marina já estava começando a ficar mais maleável .

(...)

Agora o seu Juquinha também teve muita resistência”.

(Elza, em entrevista concedida a Silva, 2006:109).

Tais declarações se mostram interessantes para consideração, pois revelam que o processo que marca a concepção que jogueiros têm sobre sua prática em âmbito local e aquela ensejada por agentes de fora do contexto em que é praticado, interessados na projeção do jongo, nem sempre é a mesma. Muitos jogueiros ao serem chamados a participar deste processo de projeção do jongo não se identificam com as propostas colocadas, às vezes por inibição – como o caso descrito de Dona Marina que nunca havia

subido num palco –, às vezes por discordarem da quebra de certos preceitos rituais pelos quais a prática do jongo passa ao longo do processo, como a participação de crianças e pessoas ‘mais novas’ que se inserem no jongo para ‘cantar e dançar’. Dona Dinda, jongueira ‘de idade’ de Pinheiral, é um exemplo a esse respeito. Em seu discurso fica clara sua reprova quanto ao processo de projeção do jongo ‘de hoje’, pois:

“A diferença que tem do Jongo de hoje é que naquela época não podia entrar mocinha muito nova. Criança também não entrava, eles não deixavam. Não deixavam entrar. Era de muito respeito (...)”.

(Dona Dinda em entrevista concedida a Silva, 2006:111).

Tais casos se mostram interessantes aqui à medida que revelam que, se há uma proposta de projeção do jongo como tema de interesse à ‘preservação’, ela é incorporada de maneiras diferenciadas a depender das ontologias locais, bem como de concepções e perspectivas pessoais. Casos como o de Dona Dinda, revelam claramente que a participação de ‘comunidades’ jongueiras no trabalho de ‘preservação’ do jongo não se dá sem conflitos internos, onde as ações que acompanham a proposta de projeção e ‘preservação’ são sempre temas de reflexão entre os praticantes, ocasionando revisão de valores e ações para, enfim, se estabelecer em meio ao dissenso interno a adesão ao trabalho de ‘preservação’.

Se, é fato que, em princípio, os envolvidos com a projeção e ‘preservação’ do jongo compartilham da mesma ‘causa’, é fato também que ocupam posições sociais desiguais.

Ainda que os idealizadores da ‘rede da memória’ do jongo como o professor Hélio Machado de Castro, que aparece como alguém bastante querido dos jongueiros por suas boas intenções e empenho em visibilizar a expressão do jongo, e o professor Paulo Carrano que ao conceber a ‘rede da memória’ do jongo, idealizava com ela, para além da projeção mesma do jongo, viabilizar políticas “*para benefício das comunidades*”¹⁴⁹, a própria situação de projeção vivida pelos jongueiros os coloca em contato com agentes os mais diversos e com posturas e intenções igualmente diversas.

Vejam os que declara Rogério, jongueiro de Miracema-RJ:

¹⁴⁹ Paulo Carrano, fevereiro de 2008.

“Eu vi algumas pessoas que gostavam de usufruir o que a gente fazia. Tem pessoas que vê o jongo como meio artístico e ganha um pouco de dinheiro em cima da gente. Mas aí começaram a cobrar portaria, entendeu, e aí eu comecei a ver que estavam acontecendo coisas que pessoas estavam se aproveitando da gente. Porque tinha lugar que davam pão com salame pra gente, refrigerante, mas quem organizava tudo comia caviar, entendeu? Aí a gente ficava satisfeito, encostava um ônibus bonito bom aqui, a gente não tinha costume de viajar pra longe e tal, e chegava lá tinha aquele negócio de lanche, mas a pessoa que chamou a gente não comia ali junto com a gente, ia pra outro lugar”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Suas palavras revelam claramente a posição em que são colocados, enquanto produtores de uma expressão sócio-cultural classificada como ‘popular’, em que as desigualdades e conflitos sociais são evidenciados nas próprias relações estabelecidas. Comer em local separado dos jongueiros, oferecer a eles comida diferente daquela que é consumida pelos contratantes, ‘iludi-los’ com “ônibus bonito” não os remunerando adequadamente, são sutilezas percebidas neste jogo de relações e que traduzem bem as vicissitudes de se mostrar jongueiro numa relação que pressupõe o ‘consumo’ de expressões sócio-culturais classificadas como ‘populares’.

Ainda para ficarmos na discussão referente às desigualdades sociais e relações de poder que permeiam o contexto de projeção do jongo, vejamos o que nos revela o mesmo jongueiro:

“A gente já foi fazer apresentação e, e... pessoas exigiam que a gente ficasse de uma certa forma no palco e comandavam a maneira da gente se apresentar e a minha avó que é a jongueira líder nossa aqui, que sabe muita coisa do jongo não aceitava aquilo, entendeu? Ela dizia assim: ‘_ Eu não faço caxambu assim!’, e como ela não fazia eu também não quero fazer. Agora a gente já vai pra negociar dizendo que se é pra fazer, a gente vai fazer, mas do nosso jeito!”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Tal fala evoca claramente a relação hierárquica estabelecida entre jongueiros e aqueles que os ‘contratam’ interessados no ‘produto’ que têm a oferecer. Aqui, me parecem oportunas algumas considerações do antropólogo Antônio Augusto Arantes (1983), para quem, em relações desta natureza:

“...tudo se passa como se ‘fazer’ fosse um ato naturalmente dissociado de ‘saber’. Essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros”.

(Arantes, 1983:14).

Assim, a depender dos lugares de onde se fala com autoridade, o que é ‘popular’ é necessariamente associado a ‘fazer’, desprovido de ‘saber’.

Contratantes como aqueles mencionados pelo jongueiro de Miracema-RJ, colocando-se na posição de ‘sabedores’, viram-se no direito de ‘ensinar’ aos jongueiros a melhor forma de se expressarem ao público assistente. Ainda que do ponto de vista de um show artístico seja imperativo seguir determinadas maneiras de apresentação, parece ser a dissociação entre o ‘saber’ e o ‘fazer’ que marca a relação mencionada acima, em que os jongueiros, na condição de ‘fazedores’ de jongo, passam caracterizados como os representantes legítimos do ‘arcaico’, daquilo que definiria a própria cultura do povo, “recuperada como exótica lembrança de um mundo [quase] extinto (...) que pode ser exibida como relíquia nos teatros” (Chauí, 1984:132), mas ainda assim, ocultando determinados aspectos considerados ‘grosseiros’ aos olhos de muitos (Arantes, 1983).

Tal discussão referente aos imperativos que procuram definir a ‘forma mais adequada’ sobre como a expressão do jongo pode ser ‘exibida’ e ‘consumida’, abre precedente para a próxima parte desta tese, que versa sobre o lugar da magia na prática do jongo.

PARTE V

Magia e Representação

Os registros existentes sobre a prática do jongo mostram a evidência de atos mágicos envolvendo seus praticantes. Folcloristas de meados do século XX descreveram exaustivamente ‘causos’ de enfeitiçamento em rodas de jongo. Relatos orais de jongueiros na atualidade, igualmente, relembram acontecimentos de natureza sobrenatural vividos durante esta prática.

No entanto, embora muitos sejam os registros e relatos a respeito da magia na prática do jongo, nenhum trabalho se propôs, de fato, a tomá-la como objeto de reflexão¹⁵⁰.

Folcloristas que registraram a prática do jongo em diversas localidades do sudeste brasileiro em meados do século XX, contentaram-se em apenas afirmar a presença de atos mágicos no jongo, exemplificando seus textos com narrativas expostas por jongueiros ouvidos por eles. A folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, de posse de tais ‘causos’ chegara a concluir em seu trabalho, que: “A tendência do jongo será perder o caráter esotérico [termo impreciso, mas que no contexto de sua obra refere-se diretamente aos atos de magia no ritual] e tornar-se uma dança de simples divertimento” (Ribeiro, 1984:69). Afirmação que ganhou estatuto de ‘verdade’, tendo sido seguida fielmente por diversos estudiosos que se propuseram a falar do jongo depois da folclorista.

Inspirando-se na referida frase, por exemplo, a etnomusicóloga Edir Gandra (1995), afirmava em seu trabalho, sobre o jongo praticado no morro da Serrinha, que: “Houve

¹⁵⁰ Com exceção ao trabalho do historiador Robert Slenes (2007), que ao analisar o ritual do jongo no sudeste brasileiro em conexão com valores centro-africanos, nos traz interessantes adendos sobre o simbolismo presente no ritual.

adaptação quanto (...) à magia, permanecendo apenas o divertimento, como previu Ribeiro (...)” (Gandra, 1995:115).

Os trabalhos que tomaram a expressão do jongo como tema para reflexão nos últimos anos¹⁵¹, ainda que tenham sinalizado a presença da magia, não manifestaram interesse efetivo em refletir sobre ela, admitindo apenas que “... os aspectos mágicos do jongo foram relegados [pelos jongueiros] a segundo plano” (Simonard, 2005:28), apresentando breves e isolados exemplos de ‘causos de magia’ ocorridos ‘antigamente’, contados por jongueiros entrevistados (como, por exemplo, Silva, 2006).

Nesta parte da tese, me proponho a refletir sobre o lugar da magia na prática do jongo. De posse dos dados que exporei aqui, advogo em favor da idéia de que a magia é o princípio lógico que orienta a própria estrutura ritual da referida prática. O desafio de palavras na execução dos pontos, a concepção de que “espíritos jongueiros” visitam as rodas de jongo – independente do lugar e da situação em que são realizadas –, o papel do tambú, como o mediador entre o “nosso mundo” e o “mundo dos espíritos”, pressupõem sempre a possibilidade da magia para os jongueiros.

Nestes termos apresento o Capítulo 9, *Jongueiros em sua magia*, demonstrando como a prática do jongo é orientada por princípios mágicos, denominados pelos jongueiros de “*amarração*”, “*feitiço*” ou “*demanda*” e como, por sua vez, tais princípios ordenam as posições entre os próprios sujeitos praticantes em termos de hierarquia, poder e prestígio.

Mas, se como procuro demonstrar, a magia serve como um operador lógico na prática do jongo, surge o desafio de refletir sobre como ela é representada no atual contexto de projeção desta expressão sócio-cultural.

Como bem sabemos, a magia e seus correlatos no Brasil, como o feitiço e mesmo os cultos religiosos orientados por ela – como a umbanda e a quimbanda –, são, via de regra, representados no imaginário social como ‘algo ruim’, ‘perigoso’, promovido por pessoas de ‘índole duvidosa’, e neste sentido, não bem vistos, embora se admita sua eficácia nas relações inter-pessoais [Maggie, (1992;2007); Montero, (1985; 1994)].

Em sendo assim, resta-nos o desafio de pensar como a magia é representada e gerenciada pelos jongueiros no atual contexto em que a expressão do jongo é levada como

¹⁵¹ Refiro-me às teses e dissertações desenvolvidas após 2004, conforme mencionado na parte da Introdução desta tese.

tema a ser ‘exibido’, ‘consumido’ e ‘preservado’. O que surge disso? Quais as implicações reais, as representações, impasses e soluções encontradas pelos praticantes?

Esta é a proposta que desenvolvo no Capítulo 10, *A arte de revelar, esconder e encantar*, onde, longe de admitir o ‘fim’ da magia como operador lógico no jongo, ou seu confinamento em momentos secretos organizados pelos jongueiros, defendo a existência entre eles de uma política *discursiva* pautada no jogo do “revelar e esconder”, isto é, as situações em que a magia é revelada como elemento componente da prática do jongo e as situações em que, imperativamente, ela é ocultada.

Tal questão teve início em minha pesquisa de mestrado onde concluí que os jongueiros do Tamandaré (Guaratinguetá-SP), com os quais mantive interlocução e convivência em campo, embora negassem no nível do discurso a existência de princípios mágicos na prática do jongo, se serviam destes mesmos princípios enquanto operadores lógicos no âmbito daquela prática e em relações sociais que estabeleciam fora dela (Penteado Jr., 2004). Tendo percebido que o discurso encampado por aqueles jongueiros de negação da magia, não correspondia, em definitivo, às suas práticas, longe de apostar numa contradição entre discurso e prática no Tamandaré, resolvi investir um pouco mais no encontro entre essas duas dimensões, isto é, aonde discurso e prática se complementam. O que explicaria o fato de jongueiros negarem veemente e explicitamente, no nível do discurso, a magia na prática do jongo, mas mantê-la como operador lógico em suas relações vividas concretamente? Tal questão acompanhou-me no trabalho de campo com jongueiros de outras localidades, permitindo-me alargar a hipótese que até então era válida para a realidade vivida no Tamandaré e aplicá-la em escala maior.

Capítulo 9

Jongueiros em sua magia

“Não há invocações a divindades, nem movimentos contorcivos ou convulcivos, mas práticas fetichistas, feitas porém em segredo, misteriosamente. Estas são comuns, não essenciais, nem a dança se faz para esse fim. O jongo é uma diversão, porém aproveitada para esses contactos com a magia, que podem resultar da essência da dança (...)”.

(Maria de Lourdes Borges Ribeiro, 1984:69).

Ao fazer tais observações, frutos de suas investidas a campo nos idos anos de 1950, a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), parecia apreender a lógica do jongo: “uma [prática de] diversão” – no sentido de ser ‘profana’, não dependente de atos litúrgico-religiosos –, mas que mantém através de seus participantes “práticas fetichistas” que, mesmo não sendo a razão principal da dança, são aproveitadas “para (...) contactos com a magia”.

Com argúcia, a folclorista observava que na prática do jongo “... intervém um sem número de elementos [que ela denominava] fetichistas, não só perceptíveis nos textos [dos pontos cantados], como ainda nos trabalhos que [os jongueiros] fazem, nas orações fortes ou nos amuletos que carregam (...)” (Ribeiro, 1984:49).

Se, como advoguei em capítulos anteriores, a prática do jongo apresenta vicissitudes, a depender de quem a pratica e o contexto em que é praticada, há algo que, de

fato, parece caracterizá-la e defini-la enquanto prática: a possibilidade da magia¹⁵², enquanto princípio lógico operado nas relações estabelecidas pelos praticantes.

Os folcloristas de meados do século XX, em seus registros evidenciam a prática do jongo situada no interstício entre os ‘dois mundos’: o ‘natural’ e o ‘sobrenatural’. Narrativas como as que foram apresentadas logo na introdução desta tese, envolvendo a atuação de jongueiros com entidades do ‘outro mundo’, como ‘o diabo’, o ‘Senhor’, o ‘Deus Menino’, e ‘os Apóstolos’, são indicativos do universo simbólico no qual se encerram os valores desta expressão sócio-cultural, em que a própria ação dos jongueiros é descrita em termos mágicos, como a narrativa segundo a qual, jongueiros em suas artes de “feiticeiros”, esconderam o Senhor e o Deus Menino perseguidos pelo diabo, fazendo com que a roda de jongo se fechasse “de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos” (Tavares de Lima, 1954:90).

Seguindo as proposições do historiador Robert Slenes (2000; 2007), podemos partir da premissa de que muitos aspectos da prática do jongo podem ser explicados a partir da *dinâmica* de experiências culturais “... que os centro-africanos e seus filhos *forjaram* no Novo Mundo” (Slenes, 2007:122-23, grifo meu). A disposição em círculo entre os praticantes, o embate de palavras, bem como o uso de termos lingüísticos tais como ‘malungu’, ‘kalunga’, e ‘ngoma’, além da importância da fogueira, seriam evidências da re-significação de elementos culturais trazidos do outro lado do Atlântico por negros bantu, instalados na região sudeste brasileira.

Evidentemente que se trata de questão complexa esta de analisar o processo de re-significação de elementos culturais centro-africanos no contexto escravocrata no Brasil. No entanto,

“No que diz respeito aos jongs, as fontes centro-africanas indicam muito sobre suas origens e prováveis ligações à religião escrava, em especial ao complexo de crenças em torno dos espíritos territoriais e ancestrais, do fogo sagrado e dos cultos de aflição. (...) Estudos (...) mostraram a presença em toda a zona atlântica da África Central (e, de fato, até mais para o interior) do

¹⁵² Como se sabe, há uma vasta literatura, em diversas áreas do conhecimento, a respeito da noção de magia, em que a própria antropologia foi disciplina que se destacou na discussão, de E. Durkheim (1989) a B. K. Malinowski (1966; 1984) e deste a C. Lévi-Strauss (1996), passando por E. Evans Pritchard (1978) e tantos outros ‘clássicos’ das ciências sociais. Para os fins que atendem a este capítulo, entenderemos a magia – e sua eficácia – elementarmente, como de natureza simbólica, interessando-nos analisar o modo particular pelo qual o pensamento mágico é capaz de operar enquanto sistema reflexivo (cf. Montero, 1994) na prática do jongo.

tambor do tipo *caxambu/ angoma* [os mesmos usados nas rodas de jongo] (...) de face única e afinados ao fogo”.

(Slenes, 2007:124 – grifos no original).

Assim, a prática do jongo comprometida com valores simbólicos trazidos e re-significados por centro-africanos no Brasil, evoca em sua dinâmica sempre a possibilidade de atos mágicos, em que a prática de curar, de enfeitiçar e de se comunicar com ‘espíritos ancestrais’ se fazem presentes.

Vejamos, pois, o que diz o depoimento de Dona Maria Tereza, jogueira moradora no Morro da Serrinha, à época com 116 anos, ao falar de suas memórias do “tempo da escravidão”, à *Tribuna da Imprensa*, no ano de 1975:

“Sou filha de Antônio Munhangambo e de Benta da Silva. Nasci na Fazenda Santa Tereza. O dono era o Visconde Avelar. Isso lá em Paraíba do Sul. Meu pai veio da África. Era escravo. Eu nasci de ventre livre. Naquele tempo as coisas eram boas e ruins. Meu pai dançava e cantava o jongo e tocava viola. As pessoas da fazenda quando tinham qualquer dor, ele passava a mão em cima e a dor sumia. Ele sabia muita coisa. O pessoal da casa do visconde tinha medo dele. O Dr. Avelar, filho do visconde, era muito ruim. Batia nos negros com bacalhau. Eu também não gostava do Lulu, outro filho do visconde. Ele me xingou e quis me bater. Eu disse para ele que eu era de ventre-livre, não era escrava de ninguém e não podia apanhar. Aprendi a dançar jongo com meu pai. Antonio Munhangambo, o africano (...)”.

(Confete, *Tribuna da Imprensa*, 1975).

As palavras de Dona Tereza são reveladoras. Dizendo-se ter morado numa fazenda no Vale Paraíba do Sul, faz referência ao seu pai escravo africano que teria sido jogueiro, em que “dançava e cantava o jongo e tocava viola”, não se limitando nisto as proezas por ele executadas: “*Ele sabia muita coisa*”, inclusive curar. Atentemos, no entanto, à colocação de Dona Tereza de que “*O pessoal da casa do visconde* [dono da casa e senhor dos escravos] *tinha medo dele*”.

Inúmeras são as narrativas que fazem referência ao poder ‘mágico’ vindo dos negros trabalhadores escravos, sendo freqüentes as histórias orais que descrevem situações em que

os tambores dos negros ao serem queimados a mando dos senhores, exalavam a fumaça, misteriosamente, às narinas dos mandantes. Ou então, contam-se histórias de que as chibatadas dadas nas costas de escravos batuqueiros eram sentidas por pessoas da família do senhor, sua esposa e filhos, “fruto da reza forte dos pretos velhos ligados às entidades africanas cultuadas (...)” (Manzatti, 2000:35).

A capacidade de lidar com forças mágicas parecia, de fato, compor o imaginário de africanos e seus descendentes no Brasil. Negros ex-escravos, ou descendentes de escravos, na região de Vassouras-RJ, lembravam ao historiador Stanley Stein, em finais da década de 1940 que no ‘tempo da escravidão’, durante o trabalho no eito “... um escravo mais velho e mais vagaroso nunca deveria ser ultrapassado em sua carreira. Pois o escravo idoso poderia atirar seu cinto para a frente na fileira do homem mais jovem, e esse seria mordido por uma cobra quando pegasse o cinto” (Stein, 1990:200).

Se, a magia servia como operador lógico nas relações estabelecidas por africanos e seus descendentes no cotidiano do cativo, é de se aceitar que em práticas como o jongo, isto não configurava exceção.

Conforme veremos, diversos são os ‘causos’ de magia na prática do jongo, assim como inúmeras são as histórias referentes àqueles que se consagraram por seus atos mágicos no âmbito desta prática.

O folclorista Alceu Maynard Araújo (1958; 1967), através de dados colhidos em campo entre 1946 e 1951, nos apresenta um jongueiro do município de São Luis do Paraitinga-SP, Joaquim Honório, destacado por seus feitos mágicos e apontado como “exímio benzedor”.

“Joaquim Honório parece ser o líder carismático, domina aos demais jongueiros pela sugestão que exerce sobre todos e pelo prestígio que adquiriu por ser ‘entendido’ nas artes da magia negra, de curandeiro, de rezador de rezas fortes, benzedor, capelão, etc.”.

(Araújo, 1967:226).

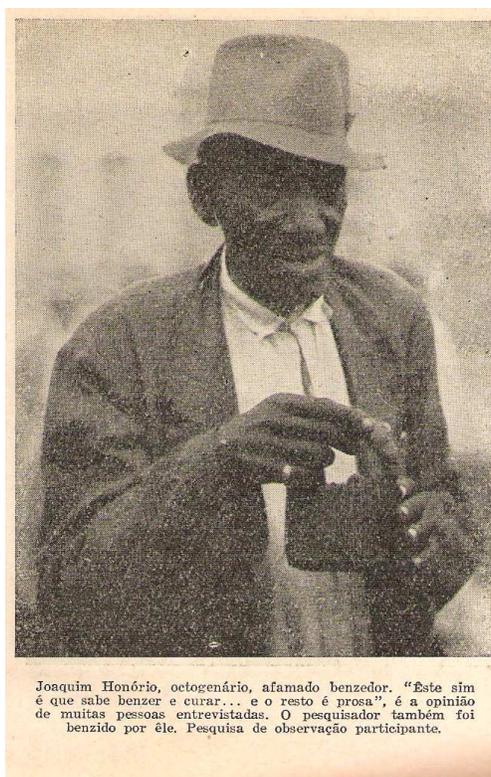


Foto 42: Joaquim Honório, destacado jongueiro de São Luis do Paraitinga-SP, entrevistado e fotografado pelo folclorista Alceu Maynard Araújo, entre os anos de 1940 e 1950. Foto constante no livro *Alguns ritos mágicos*, de Araújo (1958).

Jongueiros como o Sr. Joaquim Honório são conhecidos no universo do jongo como *cumbas*, isto é, aqueles jongueiros que se consagram por suas artes de encantamento.

Adentremos um pouco mais nos 'causos' contados sobre a atuação de jongueiros *cumbas*, para apreendermos melhor o universo de significados no qual atuam e a importância da magia na dinâmica das relações sociais que estabelecem entre si.

Para tanto, tomemos, primeiramente, os trabalhos produzidos pelos folcloristas de meados do século XX, que aqui nos servirão como verdadeiro manancial de informações. Com a preocupação predominante que tinham de anotar o maior número de detalhes e 'historietas' contadas pelos homens do 'povo', tais profissionais, a bem da verdade, nos brindam com inúmeras narrativas capazes de revelar o lugar destacado da magia na prática do jongo.

A folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), num dos depoimentos que coletou no município de Aparecida-SP, nos anos de 1950, apresenta-nos a seguinte narrativa:

“Isso eu vi. Era terrero de angoma mesmo. Jongo estava malhando solto. Daí o [jongueiro] Chico Mandu foi saindo de lado, foi saindo de lado, foi saindo de lado, se encostou triste na parede do mercado de Lagoinha [SP]. Depois foi andando, foi andando, foi andando, chegô assim rente do tambú e disse pro tocador: _ Que é que tem dentro do vosso tambú? _ Tem o cacete do João Tomé. _ Pois olhe pra ver. E uma grande cobra, de bote armado, já estava pronta para atacar a mão dele. Isso eu vi, não buso não”.

(Ribeiro, 1984:56).

Em meio a tais ‘histórias extraordinárias’, há um conjunto delas que se caracteriza por narrar sempre o ‘nascimento mágico’ de determinado tipo de alimento na roda de jongo – ora fala-se em bananas, ora em batatas.

Ribeiro (1984) nos apresenta os seguintes dizeres ouvidos de alguém em Aparecida-SP:

“Padrim Vitorim era um tiozinho deste tamanico assim, isso eu vi. Posso contar. Um dia, no meio do jongo, se abaixô, pegô a terra. Pegô 3 pedacinho de pau e fincô tudo os treis. Dali a pouco apareceu um brotico assim; depois cresceu; depois outro brotico; depois terceiro, enquanto isso o primeiro tava dano rama, a roda da foiage foi aumentano, aumentano, e, regulano ser meia-noite, ele tirô batata ali perto de todos nós, da leira que fez cós treis pauzinho. Não comeu batata assada quem não quis, porque havia de montão”.

(Ribeiro, 1984:55).

A mesma lógica que guia este depoimento colhido pela folclorista nos anos de 1950, referente aos dotes mágicos de jongueiros capazes de fazer brotar alimento do chão, é reproduzida por jongueiros na atualidade, ao fazerem referência ao jongo de “antigamente”.

Rogério, jongueiro de Miracema-RJ, ao fazer referência à sua setuagenária avó, Dona *Aparecida Ratinho*, afirma que:

“Ela sempre conta que (...) presenciou na madrugada aquela questão de plantar bananeira e o cacho nascer, e depois comer. Ela chegou a comer a banana, um mestre plantou o cacho e ela comeu dessa banana, fora as histórias de chegar num lugar e o jongueiro perder o sentido e ir parar no meio da mata e... aquilo que a maioria dos jongueiros velhos contam isso que já aconteceu em algum lugar”.

(Rogério, Miracema, dezembro de 2009).

Jongueiros de diversas outras localidades fazem referência ao conto do ‘nascimento mágico’ de bananas na prática do jongo.

Em Guaratinguetá-SP, aludindo sobre o jongo de “*antigamente*”, os jongueiros dizem que “*era comum ‘naquela época’ fazer nascer bananeira no terreno de jongo*”. Dona Mazé, jongueira do lugar, narra que seu tio:

“... contava do tempo que a gente era pequeno que ele fazia nascer bananeira na roda de jongo e dar banana pra nós comer, o tio Bastião. Hoje não tem mais dessas coisas. Tinha muita coisa dessa naquele tempo”.

(Dona Mazé, Guaratinguetá, maio de 2003).

O jongueiro Antônio Henrique, o *Lalá*, de Piquete-SP, comenta que seus:

“... avós sempre falavam que tinha uns jongueiros bons mesmo naquela época que faziam nascer banana no jongo só com a magia, então quer dizer que naquela época o jongo era muito feitiço mesmo”.

(*Lalá*, Piquete, novembro de 2003).

Sigamos, para efeito de análise, um depoimento colhido pela folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), em Aparecida-RJ, no ano de 1950, que faz referência a este aspecto:

“Isso de me contarem de arte de jongueiro não vou na onda não. Não acredito. Um dia eu estava numa roda de jongo, vi um tio, danado de artero, se abaixar e fazer um buraco no chão e ali jogar um pedaço de pau, dizendo que ia fazer nascer uma bananeira. Pois bem, a gente cantava e dançava, cantava e

dançava, quando foi ali pela meia-noite uma mulher apareceu fazendo estrepolia de tanto que cantava e pulava e então, bem no lugar que o tio cavocou, apareceu um cacho de banana já madura. Não acreditei em nada. Reparei no engaço, estava cortado. Se fosse banana dado ali, era quebrado. Nessa eu não fui. É pulha que pregam na gente, não acredito nisso, ainda mais que essa mulher, a Maria Perpétua, eu conhecia, nunca usava saia daquele tamanho, grande de varrer o chão. Pra mim ela trouxe o cacho de banana debaixo da saia. Mas conforme o caso eu não brinco não”.

(Ribeiro, 1984:56).

Este depoimento apresentado pela folclorista chama atenção à medida que sugere a possibilidade de embuste no caso do ‘nascimento mágico’ de bananas no jongo. No entanto, como bem é possível notar, a desconfiança de trapaça é atribuída a alguém em especial – um “tio danado de artero” –, o que não anula a crença na possibilidade de atos mágicos no jongo. Ainda que a situação observada pelo interlocutor de Ribeiro (1984), em Aparecida-SP, tenha lhe feito duvidar que o tal cacho de bananas tenha nascido por recursos mágicos, isto não o impediu de continuar acreditando na eficácia simbólica (cf. Lévi-Strauss, 1996) resultante da atuação de jongueiros e suas magias na prática do jongo. Pois, conforme declara o tal depoente à folclorista, concluindo suas impressões: “... conforme o caso eu [depoente] não brinco não”.

Tal como nos ensina Lévi-Strauss (1996), “Não existe razão para duvidar, efetivamente, que os feiticeiros, ou ao menos os mais sinceros dentre eles, acreditam em sua missão (...)” (Lévi-Strauss, 1996:207), o que parece interessar, entretanto, é o terreno de significados que propicia a interpretação de determinados atos como sendo de natureza mágica e suas possíveis conseqüências.

Admitir a possibilidade de tapeação ou, ao contrário, contar com ‘olhos de verdade’ sobre acontecimentos mágicos no jongo, são diferentes formas do *consensus* coletivo (Lévi-Strauss, 1996) se expressar diante da crença na magia jongueira.

Um outro depoimento apresentado por Ribeiro (1984), parece exemplar a respeito desta argumentação. Vejamos o que diz seu entrevistado:

“Pra mim tudo é feitiçaria ou magnetismo ou tapeação. Porque há gente que tapeia, e de monte, e a gente cavoca miúdo e não descobre logo, porque tem zóio e não vê nada mesmo. Eu examino tudo e não vou no embrulho. Feiticeiro comigo também não pode, porque eu tenho o meu ‘praticado’. Nada me pega,

nada me põe medo, ninguém me tapeia. Mas uma coisa é certo. Que o ‘bicho ruim’ aparece pra quem chama ele, isso aparece mesmo. Em forma de mamangaba. Ou de tatu. Eu vi em Cunha[SP], numa noite escura que era uma tristeza, apareceu um tatu, um tatuzão grande mesmo, amarelo sujo cor de fogo, com duas barriquinhas de pinga de cada lado e foi direitinho na direção de quem tinha parte com ele, fiquei até zonzeado e tratei de sair dali”.

(Ribeiro, 1984:56-57).

Tal depoimento coletado no município de Lagoinha-SP pela folclorista, revela em certo detalhe o empenho que existe por parte de alguns em detectar “*gente que tapeia*”. No entanto, admitir que haja algumas pessoas que ‘tapeiam’ no jongo implica, em contrapartida, admitir que haja outras que não ‘tapeiam’ e que estariam para evidenciar a magia, como o exemplo dado pelo depoente em que na cidade de Cunha-SP, vira aparecer o “*bicho ruim*” rumo a alguém que tinha relações com ele, na forma de um “*tatuzão (...) amarelo sujo cor de fogo*”¹⁵³.

O que tais narrativas apresentadas até aqui revelam, portanto, é a evidência de que a prática do jongo abre a possibilidade para acontecimentos interpretados como mágicos. O lidar com as forças sobrenaturais implica sempre na possibilidade de ser bem sucedido ou, ao contrário, ser alvo de desconfiança, como o tal “*tio danado de artero*”, incluído na categoria de “*gente que tapeia*”.

A depender do grau de convencimento que colocam ao *consensus* coletivo, os jongueiros são investidos da fama de ‘firmes’, por se mostrarem bem sucedidos na relação com o ‘sobrenatural’, donde surgem afirmações como: “*Eu já vi em Cunha um jongueiro ‘amarrar’ um tambú [instrumento] que ficou solto no ar sem cair. Estavam abusando dele e achando que ele era um qualquer. Pois fez isso. (Guaratinguetá, SP)*” (Ribeiro, 1984:56).

Acompanhemos o que narra um morador de Taubaté-SP, ouvido por Ribeiro (1984):

¹⁵³ Para maiores detalhes a respeito da simbologia do tatu no jongo, ver a análise de Robert Slenes (2007). Muitos pontos de jongo, de diversas localidades do sudeste brasileiro, fazem referência ao tatu. De acordo com este historiador, tal animal por sua grande habilidade de andar para trás em seus túneis, pode ter sido considerado mensageiro de, e para, o Outro Mundo centro-africano. Posteriormente, no entanto, na medida em que as trocas culturais prosseguiram no Brasil, ‘mover-se para trás’ iria “tornar-se cada vez mais uma característica do diabo cristão e de seus sequiazes (...)” (Slenes, 2007:153-54).

“Eram dois tios velhos, eu conhecia. Um chegava com a perninha torta, encruzada, cambeteando pra lá e pra cá; o outro fazia assim, passo miúdo. Os dois enfrentavam tudo e ninguém podia com eles. Um dia chegaram num jongo. Um cantou:

Jongo de minha terra

Eu venho devagá

Pregunte pro festero

O mundo comé que tá.

O outro também cantou:

Escute bem, ah, meu Deus,

Eu sou daqui e sou de lá

É fio da ‘quiamba’

Que veio vigitá [sic].

Então todo o pessoal ficou sabendo que os dois eram cumba [isto é, jongueiros experimentados nas artes da magia]. Ali pela meia-noite, quando foi chegando, começaram a fazer ‘arte’. Um pegou no cacetinho que trazia e, cantando e dançando, ficou perto do tambú. Quando encostou o cacetinho apareceu uma cascavel. Depois virô o cacetinho pra baixo e era um lambique, pinga corria... Quem quisesse era pegar no copo; mas pra beber a pinga, nem que virassem o copo de boca pra baixo, não caía nem uma gota. O outro resolveu plantar um toco e dizer que era bananeira. Antes do jongo acabar, estava apanhando banana madura e oferecendo. Algumas [pessoas] não comeram, com medo de ‘arte’. Outros pegaram, com medo de ofender”.

(Ribeiro, 1984:57).

A partir deste conto percebemos as relações de poder que são estabelecidas na prática do jongo. Ser jongueiro ‘cumba’ ali significa ser temido – “*Algumas [pessoas] não comeram [as bananas nascidas magicamente], com medo de ‘arte’ [isto é, de serem enfeitiçadas]*”. Ao mesmo tempo, ser jongueiro ‘cumba’ é ser respeitado, já que outras pessoas “*pegaram [as bananas nascidas], com medo de ofender [guiadas pelo mesmo princípio daquelas que não quiseram comer as bananas, isto é, o receio de serem vítimas de feitiço]*”.

E se objetos podem ser nascidos magicamente na prática do jongo, diversas substâncias que compõem o ambiente podem significar veículos propiciatórios para a efetivação de atos mágicos entre jongueiros, tal como a própria bebida consumida. Em seu trabalho de campo, Ribeiro (1984) notava que:

“... a pinga (...) *temperada*, (...) dá um entorpecimento mental. O ‘tempero’ varia, e ainda há pouco fiquei sabendo de um que dizem ser dos mais violentos: a gordura da jararacuçu (*bothrops jararacussu* Lacerda), quando ela está bem cheia, bem roliça, misturada com 3 dentes de cascavel (*crotalus terrificus* Lin.). A prática é a seguinte: ‘A gente tira um nadinha da gordura e mistura na pinga; se a gente não pudé fazê isso mode ter gente oiando, a gente vai num canto, rela a berada da unha na gordura e passa na vasilha da pinga’.

(Ribeiro, 1984:53 – grifos no original).

Estas observações evidenciam as diversas maneiras através das quais as ações de ordem mágica se constituem na prática do jongo, onde estar entre jongueiros é, inevitavelmente, estar sujeito às vicissitudes da magia. Coisas e pessoas, portanto, são classificadas, adquirindo importância ritual.

No que se refere ao tambú, principal instrumento de percussão no jongo, atribuem-lhe grande valor ritual. *Totonho*, jongueiro de Guaratinguetá-SP dizia-me que:

“(...) o jongo (...) não acontece sem o tambú. Só que o tambú ele faz um tipo de um ritual, ele é todo sagrado, todo velado (...) ele é batizado, nós jogamos pinga no tambú, nós conversamos com o tambú. Porque para nós ali na roda de jongo o tambú é ouvido, ele fala, ele chora, canta, ele diz alguma coisa pra gente. Nós temos essa graça, essa oportunidade de sentir isso, porque pra nós o tambú é um instrumento muito sagrado. É por isso que a gente trata o tambú com muito carinho”.

(*Totonho*, Guaratinguetá, maio de 2003).

O *tambú*, então, enquanto objeto ritual, manifesta vontade própria – “*ele fala, ele chora, canta, ele diz alguma coisa*” – ocupando a posição de objeto sagrado provocando sentimentos de emoção e devoção na medida em que pode *falar e escutar* os jongueiros,

assumindo sua forma sacralizada. No limite, é este instrumento que permite a comunicação com o ‘mundo dos espíritos’.

Na concepção dos jongueiros, o tambú tem o poder de evocar espíritos do ‘outro mundo’, especialmente: “*Os nêgo véio de antigamente que são ‘espíritos de jongueiros’. Aqueles nêgo fazedor de jongo que não se cansaram até hoje do jongo e fica aqui na roda participano também*” (Togo, Guaratinguetá, 2003).

Isto significa que o próprio ambiente em que se desenvolve a prática do jongo, representa o interstício entre o ‘mundo dos homens’ e o ‘mundo dos espíritos’, em que a comunicação entre seres destes dois mundos é tornada possível.

Oscilando sempre entre os dois aspectos possíveis do sagrado – como fonte de bênçãos ou como fonte de perigos – os jongueiros desenvolvem sua prática alegando que:

“Quando se canta com boa intenção aí vem uma proteção espiritual e não acontece nada pra ninguém. Mas se cantar o ponto com má intenção aí vem aquele nêgo véio de antigamente que faz magia aí é perigoso derrubar a pessoa, né!”

(Togo, Guaratinguetá, 2003)¹⁵⁴

Aqui parecem apropriadas as proposições de Émile Durkheim (1989) para compreendermos a natureza dos espíritos de que falam os jongueiros. Fazendo menção à ambigüidade do sagrado, Durkheim nos ensina que:

“O puro e o impuro não são dois gêneros separados, mas duas variedades de um mesmo gênero que compreende todas as coisas sagradas, havendo duas espécies de sagrado, um fasto e o outro nefasto (onde) (...) um mesmo objeto pode passar de uma à outra sem mudar de natureza. Com o puro faz-se o impuro, e vice-versa. É na possibilidade dessas transmutações que consiste a ambigüidade do sagrado”.

(Durkheim, 1989:488).

Isto parece se aplicar à noção de “espíritos jongueiros” que, enquanto seres localizados no âmbito do sagrado, podem tanto representar uma fonte de bênçãos, como uma fonte de perigos.

¹⁵⁴ Fala exibida no documentário *Feiticeiros da Palavra*, 2001.

Muitas vezes aos “espíritos jongueiros” se atribui a disposição para se estar numa roda de jongo a noite toda:

“Eu não sei nem porque eu entro no jongo, sabe? Eu às vezes nem sou tão animada como os outros. Mas quando eu ponho aquele turbante na cabeça, nossa! Aí esquece! É uma coisa assim que eu tenho, não sei explicar. É algum guia jongueiro que me dá força na ‘roda’, sabe?”.

(Dona Mazé, Guaratinguetá, maio de 2003).

Do mesmo modo, se pode atribuir a eles a ação de um castigo:

“Uma mulher que tava bagunçando muito e quando a gente foi vê ela caiu de cara na fogueira e o mais impressionante é que ela não teve nenhuma queimadura. É, ela levantou, se limpou e não tinha nada. Você sabe o que é isso? Os nêgo véio de antigamente que fez isso pra castigar ela, pra mostrar que ela tava abusando”.

(André, Guaratinguetá, junho de 2002).

A presença de “espíritos jongueiros” na roda de jongo pode, igualmente, suscitar alegria e tristeza aos participantes, a depender de suas histórias e experiências vividas:

“Você sabe, o jongo, a gente entra numa roda de caxambu à noite aquilo flui muito sabe, na gente cantando ali, de repente vem um jongo bom na cabeça a gente canta ele (...). Se eu canto o [ponto de] jongo do meu avô então eu sinto assim a presença dele ali perto. Tem dia que dá alegria, mas tem dia que dá tristeza porque sei lá, não sei se... o dia que dá alegria eles tão gostando daquilo e quando dá tristeza eles... acho que neles eles começam a chorar... então aquilo flui na gente!”.

(Jorge Maria, Quilombo São José da Serra, Valença-RJ, 2007)¹⁵⁵.

É assim que a magia ganha terreno na prática do jongo, em que o principal instrumento de percussão tem o poder de evocar a presença de seres espirituais que atuam entre os jongueiros.

¹⁵⁵ Disponível em vídeo no site <http://www.youtube.com/watch?v=StWVU-RVayo>

Somando-se a tais aspectos, há que se considerar a importância da *palavra* para a efetivação da magia no universo do jongo. Falada ou cantada, a palavra exerce papel primordial como princípio orientador de atos mágicos entre jongueiros. Vejamos o envolvente caso narrado por Ribeiro (1984):

“Isto aconteceu em Lagoinha, mas já faz muito tempo. Num terreiro se reuniram diversos jongueiros bons, cumbas mesmo. Eram o Chico Mandu, Chico Perpétuo, Constantino, Nego Luzia, Zé Pau. Todos pretos. Todos muito bons, daí uma rivalidade danada. Um homem chega com os dois tambores, mas não sabe a quem entregar, porque ali um não era melhor do que o outro. Fazem a fogueira. Fincam a estaca com duas lamparinas. Nego Luzia derrama seu poder no dono dos tambores e o faz virar tocador na mesma hora. E começam a soltar pontos, a desatar, a inventar outro mais forte e mais difícil. (...) A coisa foi esquentando, foi esquentando, até que Chico Perpétuo vai tomar pinga, enche a boca, ergue a cabeça e serena devagarinho nos olhos do filho do Nego Luzia, que cegou na hora. Todo mundo se espantou e perdeu a ação, menos Chico Mandu. Pinga não corta veneno de pinga. Então correu pra perto da fogueira, pegou com a mão dele 3 brasonas bem vermelhas, a água chiou, o fogo apagou e ficou só aquela cinzinha por cima. Chico Mandu, com boas palavras, pega aquela cinza, sopra nos olhos do filho do Nego Luzia que acordou na hora, com cara só de quem estava dormindo. De modo que regulou com água benta do rio.

_ Por que a pinga cegou?

_ Por que estava temperada.

_ Com quê?

_ Palavra. Só palavra. Não precisa de mais nada (Cunha, SP)”.

(Ribeiro, 1984:55).

Como fica evidenciado, a folclorista não presenciara tal fato, ela ouvira contarem: “Isto aconteceu (...), mas já faz muito tempo”. Neste sentido, parece oportuno pensarmos tal narrativa contada pelos jongueiros e, ouvida e reproduzida pela folclorista como algo capaz de informar valores existentes na própria lógica do jongo. Qual o sentido desta narrativa? O que ela nos passa em termos de valores?

Desponta-se a questão da disputa entre os jongueiros para ver quem é o mais poderoso, com ações marcadamente mágicas, guiadas, como bem expõe a autora, por palavras, “Só palavra”. Palavras, entretanto, que não podem ser quaisquer.

Pronunciadas por um indivíduo para serem ouvidas por vários outros, as palavras na roda de jongo assumem sempre sentidos metafóricos, ocupando *status* de ‘segredo’.

Vejam os o que diz um conto colhido em Aparecida-SP por Ribeiro (1984), a este respeito:

“Perequê era um tio de Cunha. No primeiro dia que ele entro no jongo, era moleque ainda; quando ele chego na foguera, o pai dele pergunto o quar é a coisa que ele pega primeiro. Ele disse:

_ Minho pai, Padre, Filho, Espírito Santo, são as palavra verdadeira, me livrai do zinimigo, tudo cativero.

Daí o pai disse:

_ Não, quando você for cantá jongo, não fale essas palavras que não presta.

_ Porque, minho pai? Perguntou o Perequê que naquele tempo era inocente de tudo.

E o pai arrespondeu ca cara triste:

_ De onde eu venho não posso vortá, sereno da noite não posso passá, segredo do jongo não posso contá. (Aparecida, SP)”.

(*ibidem*: 57).

A passagem é evocativa. Ela parece boa para pensarmos a importância das palavras na própria lógica da prática do jongo. Proferir algumas palavras, não explicá-las, torná-las segredo, são aspectos presentes nas relações entre jongueiros, que, via de regra, se expressam através de ‘pontos cantados’.

Como bem define Ribeiro (1984), o ponto é tudo quanto o jongueiro diz ou canta na roda de jongo:

“A louvação inicial é um ponto; a saudação 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 ponto para isso”.

(*ibidem*: 23).

Se o ponto é tudo aquilo que se canta e que se fala na roda de jongo, as metáforas são seu eixo articulador, uma vez que é partindo de seu lançamento, e conseqüente decifração, que os jongueiros interagem entre si.

Segundo Cáscia Frade (1991):

“A dificuldade [na roda de jongo] reside no texto literário dos pontos, pois são todos enigmáticos, metafóricos (...) quando o jongueiro quer desafiar alguém, canta o ponto (...) onde o jongueiro desafiado deverá decifrá-lo, cantando a resposta: diz-se então que “desatou o ponto”. Se não for decifrado, diz-se que ficou amarrado. Neste caso o jongueiro ‘amarrado’ pode passar por várias situações constrangedoras, como cair no chão e não conseguir levantar-se, perder a fala, etc. (...) ‘umba’ (usa-se também o termo ‘cumba’) é o termo que define os pretos velhos antigos na idade e na prática dessa expressão, mestres na arte do improvisado, do ‘amarrar’ e do ‘desatar pontos’”.

(Frade, 1991:58).

Assim, os pontos cantados ocupam papel primordial na prática do jongo, pois são eles que dão sentido às ações e reações desencadeadas pelos jongueiros.

Os pontos podem assumir duas características básicas de acordo com a definição dos próprios jongueiros: ou são pontos que relatam fatos do cotidiano com a pretensão de divertir os presentes na cantoria em que mesmo compostos por metáforas, não se exige sua decifração por parte de outro jongueiro – estes seriam os, assim chamados, *pontos de visaria* –, ou são pontos de difícil decifração, cujas metáforas assumem sempre o papel de verdadeiros enigmas, voltados a provocar alguém entre os presentes – chamados *pontos de demanda*, também conhecidos como *pontos de goromenta* ou *grumenta* –, caracterizados por desafios de palavras entre os jongueiros. *Desafios* no sentido de um jongueiro desafiar outros jongueiros a decifrar os enigmas (segredos) de seu ponto cantado. Desafios que podem ocasionar situações de *encante*, que significa a *amarração*, situada no domínio da *magia*; ocasião em que um jongueiro, com recursos de ordem sobrenatural, *amarra* alguém no evento de jongo através de seu ponto cantado, cujos sintomas da vítima variam indo desde a perda da fala, passando por vertigens, até estados de sonolência.

Nos dizeres de *Zé Carlos*, jongueiro de Guaratinguetá-SP, há *amarração* na roda de jongo:

“Quando um jongueiro (...) não consegue desatar o ponto, ele tá amarrado. Ele não conseguiu desatar o ponto que cantaram pra ele! O cara tá amarrado. Aí dá uma tontura nele uma coisa assim e ele pode cair lá até alguém ir lá e desatar o ponto”.

(*Zé Carlos*, Guaratinguetá, junho de 2002).

Assim, os *pontos de demanda* têm o poder de amarrar, prender, tolher as ações e pensamentos de alguém na roda de jongo, pois envolvem valores de ordem sobrenatural:

“Quando um [jongueiro] briga com o outro (...) surge uma demanda. Mas é que tem demandas materiais e espirituais ao mesmo tempo porque cada um tem uma força, cada um tem um conhecimento. Porque eles estão brigando não só com palavras, mas também com as força espiritual”.

(*Xina*, Guaratinguetá, maio de 2003).

Notavelmente, diversos são os casos contados por jongueiros, de diversas localidades e épocas, que envolvem *amarração*, isto é, *demanda*.

Sergio Belarmino, jongueiro de Barra do Piraí-RJ, em auto-relato, declara que certa vez chegou *“(...) desfazendo do Caxambu, aí me mandaram uma letra que eu caí lá pra dentro do mato. Só levantei de lá de manhã cedo”*¹⁵⁶.

Em Pádua-RJ, o jongueiro *Nico*, ao comentar sobre um jongueiro mais antigo, Seu Orozimbo, diz que este era:

“(...) um velho que não gostava que debatiam com ele e uma vez um homem foi debater com ele e Seu Orozimbo mandou um ponto pra ele que ele ficou rodando na roda, não saía a voz e não conseguia lembrar um ponto. ‘Jararaca fez a cama, quero ver quem deita nela’. Ficou pulando até acabar a roda. É por isso que eu falo: no jongo tem que saber entrar e tem que saber sair”.

(*Nico*, Santo Antônio de Pádua, novembro de 2009)

¹⁵⁶ Sergio Belarmino *apud* Silva (2006:111).

Dona Mazé, jongueira de Guaratinguetá-SP, ao lembrar do jongo de outrora praticado no bairro onde mora, o Tamandaré, conta que já viu,

“(...) muitos casos de amarração. Aqui mesmo em frente de casa. Na época em que eu nem participava do jongo, eu vi um senhor aqui zombando, fazendo palhaçada no jongo. Ele rodou e foi parar lá em baixo. Ficou lá pra trás caído. Nossa! Caiu lá e quem que tirava ele? Ninguém tirava ele!

E meu tio contava também que uma vez ele preparou o tambú, preparou todo mundo e falou: ‘_ Ninguém puxa ponto, ninguém entra sem eu entrar!’ E o baratinha, um morador aqui da rua, entrou na roda sem meu tio estar. E tinha um homem lá que tinha pé de pato, um jongueiro que tinha pé de pato, ele tinha o pé de pato mesmo! A forma de pé de pato, é! Então o meu tio já tinha amizade, já tinha conhecido ele e tinha avisado: ‘_Lá tem um homem com pé de pato que é perigoso! Então ceis não entra na roda assim sem eu avisar, que é perigoso!’. E esse baratinha foi cantar o ponto, ele não teve gosto pra nada, ele caiu ali perto do tambú. Aí ele ficou até o outro dia, ao meio dia. E o meu tio podia fazê ele levantá, mas ele já tinha avisado, né! Aí meu tio falou, ‘_Ele vai ficar aí que é pra ele obedecer a gente!’. Aí o baratinha ficou lá. E a arte pro baratinha ficá lá caído foi do homem pé de pato”.

(Dona Mazé, Guaratinguetá, novembro de 2003).

Entre moradores do morro da Serrinha, no bairro de Madureira, Rio de Janeiro-RJ, são inúmeros os casos contados de *amarração*. A etnomusicóloga Edir Gandra (1995) ao estar entre eles na década de 1980 se deparou com várias histórias. Uma delas, relatada por uma moradora da Serrinha, se passou entre uma jongueira e,

“Uma menina que ficô sem falá no jongo: que ela começô a querê, quando ia cantá um jongo ela lembrava dos outro jongo, quiria alembrá o jongo que ela gostaria que cantasse, né; ela ficô sem voz, perdeu a voz durante a noite todinha; que uma nêga velha, né, olhô pra ela de cima para baixo, a voz dela num saiu; ela quiria falá só fazia abri a boca, num falava. E ela falô pra mãe da menina: ‘_ Quando terminá o jongo sua filha tá boa’. Quando terminô o jongo, ela fez um sinal e a voz da menina falô, saiu a voz, né?”.

(Gandra, 1995:77).

Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), em trabalho de campo na cidade de Cunha-SP observava, argutamente, a seguinte situação:

“No jongo realizado em Cunha, na festa do Divino (...), nada de um jongueiro querer ir-se embora. A mulher o esperava, de lado, com os filhos chorando, e dizia que ele estava abobado e perdera a capa. Conversa vai, conversa vem, outro jongueiro descobriu que lhe haviam cantado um ponto que ele não decifrava e a ‘coisa’ acontecera. Era assim:

*‘Quem entra no meu terrero
sem licença me pedi
papai engole a casca
e não pode mais saí’*

O tal jongueiro entrara na dança começando a desatar ponto, mas sem pedir licença... E seu companheiro, então, decifrou o encante: ‘Papai era o tambú, onde a capa estava escondida...’” .

(Ribeiro, 1984:53).

Os casos são mesmo inúmeros e poderíamos aqui ficar páginas seguidas apresentando relatos de jongueiros que viram, ou ouviram falar sobre casos de amarração no jongo. No entanto, julgo que os apresentados acima, são suficientes para percebermos que o ato de *amarração* constitui parte importante na prática do jongo, posto que através dela, posições hierárquicas são desenhadas, onde quem tem a capacidade e sabedoria para *desafiar* um outro jongueiro através de seu ponto enigmático, possui a arte de *amarrar*, isto é, de subjugar outrem a situações provocadas através de magia.

Como se disse em algum lugar, “Bom jongueiro é (...) aquele que propõe versos de difícil adivinhação” (Almeida, 1979), é, portanto, o respeitável, o ‘cumba’ a quem as pessoas atribuem poderes especiais. E isto porque a própria virtude de saber compor e decifrar pontos é interpretada não apenas como uma habilidade pessoal, mas também como o sinal de que tal jongueiro possui relações privilegiadas com o plano sobrenatural. Ser um exímio jongueiro é saber atar (isto é, compor) e desatar (isto é, decifrar) pontos e, saber atar e desatar pontos é saber lidar, ou, pelo menos, estar em relação próxima com elementos de ordem sobrenatural; é possuir, enfim, a arte de *encantar*.

No limite, é a noção de poder mágico conferida a um jongueiro que o faz perigoso, logo, poderoso entre seus pares.

Para pensarmos nas situações que envolvem atos de encanto entre jongueiros na prática do jongo, talvez sejam úteis aqui as proposições de Claude Lévi-Strauss (1996), para quem “a eficácia da magia implica na crença da magia” (Lévi-Strauss, 1996:194). Em outras palavras, a magia só é tornada possível na prática do jongo a partir de elementos e ações que a façam legítima e eficaz. Neste sentido, é necessário que haja uma crença do jongueiro na eficácia de suas técnicas de encanto, do mesmo modo que a vítima para quem dirigiu seu ponto de encantamento – ou a vítima a quem se propôs a ajudar –, precisa acreditar na eficácia de seus atos, bem como, a crença e opinião coletiva, “que formam à cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça” (ibidem: 194-95).

Os casos de enfeitiçamento demonstram sempre a demarcação de lugares e prestígio na prática do jongo. Ribeiro (1984) observava em sua pesquisa que quando algum jongueiro se destacava “pela habilidade coreográfica ou pela inteligência”, era surpreendido por outro jongueiro que receava ser superado, invocando para tanto seu próprio poder a fim de inutilizar o rival (cf. Ribeiro, 1984:53).

Sobre isso, sigamos o que diz *Totonho*, jongueiro de Guaratinguetá-SP:

“... cada um tem uma força, cada um tem um conhecimento, então, quando o jongo fica tenso, existe muitos jongueiros querendo disputar força – porque ali é uma medida de força – quando chega um jongueiro de fora e quer medir força.(...) Porque quem não tem um preparo, uma proteção, cai! Cai e cai mesmo! Por exemplo, quando você ver um jongueiro na roda de jongo, um conhecedor, e praticamente a coisa tá ficando séria, ele fica de ‘coque’. Ele fica de ‘coque’ pra não cair, porque a força que rodeia ele, tomba e ele não levanta! Então ele fica (...) ali e tá se defendendo. Ele ficando de ‘coque’ ali ele tá se defendendo. E se ele ‘lerdiar’ [arriscar] ficar de pé, ele cai!
Porque a gente vê muita coisa acontecer no jongo. Já aconteceram muitas coisas na roda de jongo, pessoas caíram desacordadas, caíram na fogueira, houve um transtorno muito grande. São medidas de força que acontece, são medidas de força. Porque ali é defesa de um, defesa de outro e os jongueiros brigam espiritualmente pra defender o que é deles. Então o que acontece são poeiras, são fluidos da briga espiritual na defesa de cada um”.

(*Totonho*, Guaratinguetá, maio de 2003).

Suas palavras nos permitem entender a *amarração* como sendo a confluência de conhecimentos e habilidades individuais dos jongueiros, pois “cada um tem uma força,

cada um tem um conhecimento”, num contexto pautado pelo princípio da magia. Isto inspira-nos a pensar nas proposições lançadas por Marcel Mauss (1974) a respeito do conceito de *mana*.

Para Mauss, *mana* é fonte comum da *magia* e designa fundamentalmente uma ação: a manipulação eficaz de forças sobrenaturais. Mas significa também uma qualidade que certos objetos ou seres podem ter. É ainda uma substância que pode ser transmitida, manipulada, aumentada sendo por natureza, contagioso; condição necessária para o funcionamento das representações mágicas, associado às coisas ou pessoas em função da posição social que elas ocupam.

Estas proposições parecem oportunas para pensarmos a hierarquia estabelecida entre os jongueiros em sua prática. Na execução dos pontos cantados – e no conseqüente poder de *amarração* – estabelece-se a diferença de *status* entre os praticantes, uma vez que, dominando o ato da *demanda*, da *magia*, galga-se a posição de perigoso, logo, poderoso e respeitável entre seus pares. Um princípio que pode ser adquirido com o passar do tempo: quanto mais tempo na prática, mais experiência, mais sabedoria, mais poder. Numa idéia aproximada, poderíamos dizer que o *mana* aqui seria então o poder de *amarrar* pessoas e *desatar* pontos entre os jongueiros; a sabedoria no jongo não apenas de compor pontos, mas a capacidade de manipulação do sobrenatural e a realização da *amarração*.

Como bem observa Paula Montero (1986):

“... o *mana* não é somente a qualidade que se acrescenta à coisa em função de seu lugar social: ele é a própria razão de ser, o fundamento das posições diferenciais dos seres. A noção de *mana* é uma categoria do pensamento coletivo que impõe uma hierarquia aos seres. O *mana* classifica coisas e pessoas. Une as que considera homogêneas, separa as que define diferentes, estabelece relações de superioridade e inferioridade, funda limites, determina linhas de influência. A noção de *mana* é, portanto, central quando se procura compreender a magia como um sistema de conhecimento”.

(Montero, 1985:20).

Podemos dizer assim que no jongo, a disputa entre jongueiros envolve sempre lugares de *status* onde valores como saber, estima, honra e respeito, são evidenciados nas relações inter-pessoais.

As posições hierárquicas estabelecidas entre os jongueiros, entretanto, extrapolam os limites da própria prática do jongo e podem ser refletidas nas relações que estabelecem em outros domínios da vida social, especialmente, naquele que se refere às práticas religiosas.

Os jongueiros tidos como *firmes* na prática do jongo são, via de regra, aqueles que mantêm forte envolvimento com cultos religiosos marcados pelo princípio da magia – como a umbanda¹⁵⁷.

Embora a prática do jongo seja distinguida de práticas religiosas, segundo concepções dos próprios jongueiros, que afirmam que “*religião é uma coisa e jongo é outra*”, não deixam de reconhecer que no jongo que praticam há elementos rituais que estão muito próximos dos cultos religiosos que professam.

Dentre os autores que chegaram a registrar a prática do jongo, diversos foram os que notaram sua proximidade com cultos religiosos.

A autora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1991) ao registrar o jongo no município de Quissamã-RJ, na década de 1980, observava que a possessão de espírito não se fazia presente naquela prática, mas a terminologia e a estrutura do jongo mantinham contato com aquelas de processos e práticas religiosos pois, assim como a ‘macumba’ – termo usado pela autora e, quiçá, pelos próprios sujeitos pesquisados –, o jongo é realizado em terreiro e em formação circular, onde os tambores marcam o ritmo da forma musical cantada, chamada tanto no jongo como nas sessões de ‘macumba’, ponto (Cavalcanti, 1991).

¹⁵⁷ A religião umbandista se fundamenta no culto aos espíritos – como caboclos, pretos-velhos, crianças etc – e é pela manifestação destes no corpo do adepto que ela funciona e faz viver suas divindades; através do transe, realiza-se a passagem entre o mundo das divindades e o mundo dos homens (cf. Ortiz, 1999). Na umbanda, o uso da *magia* é recorrente e as próprias divindades ao possuir o corpo de seus fiéis, praticam a *magia*: a cura para uns, o tão esperado emprego para outros, a solução de problemas amorosos para outros ainda. Para todos a *magia* se mostra capaz de apontar uma saída (cf. Montero, 1986:11).

Se, como vimos, a prática do jongo marca o interstício entre o ‘mundo dos homens’ e dos ‘espíritos’, tal como nos cultos de possessão, determinados preceitos rituais se fazem necessários para a lida com os seres espirituais. É por isso que, segundo Sérgio Belarmino, jongueiro de Barra do Piraí-RJ, antes de uma sessão de jongo, os mais entendidos rezam “uma Ave Maria [para] oferecer àquelas pessoas que já morreu”, para que não possam se “encostar” em ninguém que tenha uma “carne fraca”. “[Pois] Sempre tem uma carne fraca. Nisso aí que tem uma carne fraca, aquele que já morreu vem encostar e alguma coisa vai ... se ele vai e não agüenta cai lá no chão lá” (Sérgio Belarmino *apud* Silva, 2006:111).

Talvez, seja baseado neste mesmo tipo de preocupação que Nascimento, morador no Morro da Serrinha de outrora, “Quando (...) ia dançar jongo, tomava aquele banho de erva, acendia vela, fazia as obrigações dele que ninguém sabia, e estava pronto” (Silva & Oliveira Filho, 1981:37).

A autora Vera de Vives (1977), no empenho de registrar ‘costumes’ do ‘homem fluminense’, e dentre estes, a prática do jongo, fala-nos que em Paraty, segundo informações de um jongueiro que à época contava 80 anos, os tambores do jongo são sagrados. E que por lá há rodas de jongo ‘tipo macumba’, onde caboclos encostam e aparecem assombrações entre os jongueiros (Vera de Vives, 1977). Caboclos, como sabemos, são entidades típicas de cultos religiosos de possessão como a umbanda e o ‘candomblé de caboclo’.

Ao se referir ao jongo praticado em Campos-RJ, essa mesma autora faz alusão à ocorrência de transe nesta prática:

“(...) em Campos, onde as rodas de jongo ficam nas plantações de cana, (...) pode ‘baixar’ um ‘encosto’. Se isso acontece, o incorporado tem que fumar cachimbo e beber cachaça. E deve ser oferecida comida ao ‘santo’, sendo que ‘qualquer serve, arroz, feijão, fubá e cachaça’. Ocorrências como essa não foram confirmadas nos outros municípios pertencentes à área de investigação, onde o caxambu e o jongo ainda permanecem. Em todos, se não há ‘santo’, feitas as invocações, inicia-se a parte lúdica”.

(Vera de Vives, 1977).

Vê-se, por estas passagens, a linha tênue que marca a prática do jongo e as religiões de cultos de possessão afro-brasileiros. Embora no jongo “Não (...) [haja] invocações visíveis a orixás, (...) [nem tampouco] movimentos frenéticos (...) [ou] possessões. (...) [sendo, portanto] (...) uma dança de diversão” (Ribeiro, 1984:49), os valores que ali são compartilhados propiciam tal relação aproximada.

Sobre isso, consideremos alguns dados etnográficos que coletei em campo a respeito de um ‘inesperado de transe’ ocorrido numa festa de jongo em comemoração a Santo Antônio, no ano de 2003, em Guaratinguetá-SP. Tal referência etnográfica se mostra importante na medida em que revela como são gerenciados os valores rituais compartilhados entre a prática do jongo e o sistema de crença dos cultos de possessão afro-brasileiros.

“Numa das festas no [bairro] Tamandaré em comemoração a Santo Antônio, algo revelador (...) ocorreu. Um rapaz que, assim como os demais ali presentes, estava para participar da festa e dançar o jongo, num repente, é acometido por manifestação mediúnica.

Durante o transe, caracterizado por uma expressão facial peculiar acompanhada de movimentos corporais intensivos e repetitivos, o rapaz se aproximou da fogueira em sinal de reverência. Alguns jongueiros disseram na ocasião se tratar de uma entidade de ‘esquerda’. Logo em seguida o rapaz desincorporou tal entidade e entrou em transe novamente, agora, segundo comentários, tomado por uma entidade de ‘direita’¹⁵⁸, que saudava os *tambús* e seus tocadores. Na ocasião, alguns jongueiros se aproximavam do tal rapaz

¹⁵⁸ Muito se tem escrito, no âmbito da antropologia, sobre a classificação dos seres e das coisas nos rituais mágico-religiosos demonstrando que o próprio espaço do rito não é homogêneo, podendo ser diferenciado através de oposições tais como esquerda/direita, alto/baixo, fora/dentro, sagrado/profano, onde as entidades espirituais em ação também se diferenciam: masculinas/femininas, brancas/negras, superiores/inferiores, de direita/de esquerda.

Pensando aqui nas proposições de Lévi-Strauss (1997) é possível argumentar que colocar elementos diferentes numa mesma classe é estabelecer algum princípio de ordem no universo, pois qualquer classificação é melhor do que a desordem: a exigência de ordem está na base de qualquer tipo de pensamento e os rituais mágico-religiosos também participam dessa exigência classificatória na medida em que cada gesto, canto, invocação atribui a cada coisa seu lugar (cf. Montero, 1986).

No caso do sistema de crença da umbanda, em particular, há uma distinção muito clara entre o que vem a ser a “direita” – entidades de luz que têm por missão praticar o bem; seriam os espíritos de caboclos, pretos-velhos, boiadeiros, dentre outros – e a “esquerda” – caracterizada por espíritos cuja propensão é, se não fazer o mal, pelo menos aplicar castigos àqueles “que merecem”. Estes espíritos seriam os exús e pomba-giras, também conhecidos como o “povo da rua”.

amparando-o. Apesar disso, a roda de jongo não foi interrompida. Os pontos continuavam a ser cantados e as pessoas dançavam animadamente, embora frases do tipo: ‘_ *Ih! Menina, tá dando santo no jongo agora?!*’ ou ‘_ *Quem será* (essa entidade) *que veio?*’, fossem pronunciadas por alguns dos presentes. Diante do ocorrido, se comportando de forma bastante cerimoniosa, [uma das envolvidas com o jongo do lugar], se dirigia à entidade, dizendo:

‘Meu pai, nós tamo hoje aqui no jongo é pra divertir, só pra divertir, nós não tamo chamando ninguém (isto é, nenhuma entidade espiritual para incorporação). *Hoje é a diversão, então eu peço pra vós ir* (embora) *que hoje é a brincadeira!*’¹⁵⁹.

Após isso (...), *Xina*, [um outro jongueiro e que também é chefe de um reconhecido terreiro de umbanda no bairro] colocando suas mãos sobre a cabeça do rapaz incorporado pediu à entidade que descansasse e que ficasse atuando no ‘plano invisível’. A entidade desincorporou e o rapaz retomou seu juízo fazendo o sinal da cruz com as mãos na cabeça em saudação à entidade que se manifestara. Saudou os *tambús*, como fazem os médiuns nos terreiros de umbanda, passando a mão direita pelo instrumento (no caso da umbanda, o atabaque) e levando-a à cabeça como sinal de proteção.

Conversando com o tal rapaz, horas após sua incorporação, indaguei-lhe se era a primeira vez que vinha ao jongo, ao que me respondeu:

‘Eu? Que isso? Minha falecida mãe era de terreiro, eu tô no jongo de tempo!’.

E no decorrer do diálogo, comentou:

‘Que nem, essa história de eu incorporar não é culpa minha (...) que dizê, é e não é (..). Aquela hora que eu incorporei ali eu não tive culpa. Era entidade de esquerda e eu não gosto, não gosto mesmo. Gostá eu não gosto mas, fazê o quê? Tem que seguir, eu não posso fazê nada. (...). Eu trabalho em terreiro, eu sou médium de transporte’¹⁶⁰. O bom foi que depois eu recebi meu caboclo que é meu guia de direita.’

(Penteado Jr., 2004: 155-157)

Como alega o rapaz que incorporou sua entidade na festa de jongo em Guaratinguetá-SP, ‘não foi sua culpa’ ceder à incorporação uma vez que “trabalha em terreiro e é um médium de transporte”; o que implica em afirmar que havia ali uma

¹⁵⁹ Fala de Edna, durante a festa de jongo em comemoração a Santo Antônio, em 15 de junho de 2003.

¹⁶⁰ Médium de transporte diz-se daquele que incorpora espíritos malfazejos para serem “doutrinados” nas sessões de umbanda. Nas palavras desse interlocutor que se classifica como tal, “*Médium de transporte é aquele que pega coisa mais pesada*”.

predisposição para a possessão, não apenas determinada pelas experiências desse indivíduo, mas pelo próprio contexto ritual do qual participava, possibilitando o fenômeno do transe.

Naquela ocasião, pelo discurso dos jongueiros, ficava claro que o evento não era próprio para uma incorporação mediúnica uma vez que, o jongo que realizam “*é pra se divertir e a religião é outra coisa!*”. No entanto, paradoxalmente, a incorporação se fez inevitável, pois se cantava “*pro povo da África [onde] os nêgo véio espiritual [ou outras entidades espirituais] vêm. Vêm por conta deles!*”¹⁶¹.

Sem pretender me prolongar demasiadamente nesta questão referente à possibilidade de possessão na prática do jongo, creio ser interessante reproduzir aqui o depoimento de uma participante do jongo de Barra do Piraí-RJ na atualidade que, embora não tenha sido, necessariamente, possuída por qualquer entidade no jongo, fala de suas sensações ao participar da dança, sugerindo uma ‘espécie de transe’:

“É uma coisa vibratória assim ... os tambores tocam e você sente uma emoção muito grande. Foi isso que eu senti. Eu senti que alguma coisa me puxou pra dentro da roda e aí eu dancei. Dancei assim. Pra mim foi um movimento ainda nebuloso, porque eu não estava me sentindo “corpo”. Estou fazendo essa revelação pra vocês. Eu me senti muito leve, mais do que eu sou. Muito mais leve do que eu sou. Senti isso. O corpo. Por que eu sou uma pessoa pesada, não é? Eu me senti muito mais leve. Eu sabia tudo que estava acontecendo ali vendo todas as pessoas, mas assim, num momento diferente da minha vida. Uma coisa muito bacana, e ao mesmo tempo eu me sentia um pouco assim meio que tonta”.

(Elza, Barra do Piraí, 2006)¹⁶².

Mapeando jongueiros de diversas localidades e épocas, constata-se que, interessantemente, inúmeros deles ocupam, ou ocuparam, lugares de chefes de terreiros de cultos de possessão, ou deles participa[ra]m ativamente.

A jongueira Vovó Maria Joana Rezadeira, mãe de Mestre Darcy – que encampou a tarefa de projetar o jongo da Serrinha ao grande público – é um exemplo com seu terreiro de umbanda “Cabana de Xangô”. Após sua morte na década de 1980, as atividades do

¹⁶¹ Togo, Guaratinguetá, junho de 2002.

¹⁶² Depoimento de Elza, concedido a Adailton Silva (2006:91).

terreiro foram continuadas por sua filha, Eva Monteiro, e depois por sua neta, Deli Monteiro, ambas praticantes de jongo.

Dona Zeferina, do Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ, é outro exemplo. Além de jongueira, era líder de umbanda no quilombo aonde vivia até seu falecimento em 2003.

Igualmente, Seu Ivo, jongueiro de Barra do Piraí-RJ, falecido em 2005, cuidava de um terreiro de umbanda que funcionava no quintal da casa de sua mãe, Dona Madalena, bastante conhecida localmente por ser rezadeira e benzedeira.

Interessantemente, no atual processo de ‘emergência’ de ‘comunidades’ jongueiras voltadas a atuar na ‘rede da memória’ do jongo, evidencia-se também esta ligação. Alessandra Ribeiro, a jovem historiadora de Campinas-SP que reivindica seu direito de estar na ‘rede da memória’, é praticante de umbanda e sabe que “*o jongo tem fundamento*”¹⁶³ e que é preciso respeitar as entidades espirituais; o que significa que no atual processo político de constituição da ‘rede da memória’, voltada a encampar o discurso de ‘preservação’ do jongo, a questão da ritualística não está ausente entre os praticantes jongueiros.

Em Guaratinguetá-SP, os jongueiros mais notáveis – *Dona Mazé, Totonho, Xina e Togo* – são líderes de sessões mediúnicas, onde trabalham com entidades do panteão umbandista. Do mesmo modo: *Maria Nossa*, jongueira de destaque em Carangola-MG, é chefe de terreiro de umbanda, onde dirige cerca de vinte filhos adeptos ao culto.

¹⁶³ Alessandra, Campinas-SP, novembro de 2003.



Foto 43: Maria das Dores Ferreira, conhecida como *Maria Nossa*. Foto: Paulo Carrano / Luciano Dayrell. In: *Calendário 2009. Comunidades Jongueiras do Sudeste*. Realização: Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

Outro exemplo é *Dona Aparecida Ratinho*, liderança do jongo em Miracema-RJ que é reconhecida chefe de terreiro onde mora, no morro do Cruzeiro.



Foto 44: Aparecida Rodrigues da Silva, conhecida como *Dona Aparecida Ratinho*. Foto: Paulo Carrano / Luciano Dayrell. In: *Calendário 2009. Comunidades Jongueiras do Sudeste*. Realização: Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

A pertença às religiões de cultos de possessão afro-brasileiros, como a umbanda, *a princípio*, não configura pré-requisito para alguém ser jongueiro, pois nem todos os jongueiros são seguidores de tais religiões. Como declaram:

“No jongo as pessoas são divididas: tem gente que é da igreja católica, tem gente que é da macumba, do candomblé, dos orixás... na hora de juntar têm eles todos”.

(Nico, Santo Antônio de Pádua-RJ, novembro de 2009).

No entanto, mesmo os que se declaram católicos, obrigatoriamente, compartilham os códigos estabelecidos na prática do jongo, vivenciando experiências atinentes ao plano da magia. *Dona Tó*, jongueira de Guaratinguetá-SP, é um caso exemplar a esse respeito. Declara-se católica e não frequenta os cultos de possessão liderados por seus companheiros jongueiros. Frequenta missas semanalmente e comunga. No entanto, sua experiência na prática do jongo é marcada por episódios mágicos, a começar pela maneira como iniciou seus primeiros pontos. Conta que começou a fazer pontos de jongo,

“Pensando na vida que tava passando, se ia conseguir criar os filhos todos, neto. Daí eu enxerguei. Os filho tavam assim na mesa, em volta, conversando, falando uma coisa e outra e eu olhei assim no canto e vi um preto[um espírito jongueiro] todo de branco cantando um ponto, daí eu comecei a cantar também, foi assim que eu comecei o jongo”.

(*Dona Tó*, Guaratinguetá-SP, novembro de 2003).

No entender de seus companheiros jongueiros, tratava-se de experiência mediúnica, pois *Dona Tó*:

“É uma espiritualista (...). Ela tem as intuições dela porque ela também tem seus guias mesmo não sendo da religião de umbanda, mesmo não incorporando seus guias ela é uma pessoa de espiritualidade e ela sabe disso apesar de seguir outra religião”.

(*Totonho*, Guaratinguetá-SP, maio de 2003).

Dona Tó, embora tomando para si a identidade de católica, se predispôs a compartilhar os códigos de magia no jongo ao aceitar os pontos cantados pelo “*preto todo de branco*” que avistou no canto de um dos cômodos de sua casa. Isto parece se dever a inúmeros fatores que não dependem exclusivamente dos dogmas católicos seguidos por

ela. Relações de amizade e parentesco com jongueiros, bem como inúmeros outros fatores devem ser levados em consideração quando se trata da inserção de pessoas na prática do jongo¹⁶⁴.

Assim, não é o pertencer a esta ou àquela religião que determina, ou impede, a princípio, alguém se tornar jongueiro, e sim a predisposição para compartilhar códigos e valores circunscritos no universo da magia.

Neste sentido, adeptos de religiões de cultos de possessão afro-brasileiros, pela familiaridade com a prática mágica, estariam mais suscetíveis para compartilhar os valores existentes no universo do jongo.

Em suma, os dados aqui apresentados, referentes a falas e ações de jongueiros de diversas épocas e localidades – em que se incluem textos de folcloristas de meados do século XX, com destaque àqueles registrados por Ribeiro (1984), e dados colhidos em campo na atualidade, através de minhas investidas a campo e de outros pesquisadores – demonstram a presença da magia no jongo.

Passados cinquenta anos após a afirmação de Ribeiro (1984), de que a tendência do jongo seria perder seu caráter “esotérico” – leia-se, mágico –, vê-se que a magia continua servindo como uma espécie de princípio lógico entre os praticantes na atualidade. Ainda que o intuito propiciatório seja o de cantar para divertir a ‘povaria’, os valores compartilhados estão notadamente voltados a questões de ordem mágica. E neste caso, afirmar parcerias, subjugar alguns e se defender de outros, no âmbito da própria prática, são maneiras de vivenciar o jongo.

Acompanhemos agora o depoimento de Rogério, jongueiro de Miracema-RJ. Sua fala parece expressar bem o modo como a magia está presente atualmente na prática do jongo e como ela está sempre disposta a operar, a depender das relações estabelecidas entre os jongueiros.

“Geralmente na última quinta feira do mês acontece uma roda de jongo livre, pra quem quiser, lá nos Arcos da Lapa, na cidade do Rio [de Janeiro], e a gente vai pra lá de vez em quando pra participar. E eu cheguei na roda e cantei depois do Mestre Nico de Pádua-RJ. Mas eu cheguei, meio sem pedir licença, porque eu

¹⁶⁴ Em Penteadó Jr. (2004), demonstro as diferentes formas com que os moradores no Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, acabam se envolvendo com a prática do jongo.

sempre fui assim extrovertido e gosto de cantar e chamar o pessoal pra roda. Hoje eu sou um pouco cauteloso, ele [Mestre Nico] me ensinou isso, mas eu continuo sendo extrovertido. Mas então, eu cantei, cantei muito e empolguei as pessoas que estavam ali pra ver. O Nico ficou um pouco enciumado com aquilo porque ele era o jongueiro da vez. Me convidaram e eu parei o tambor e comecei a cantar, cantei só pontos alegres, não cantei nada de amarração. Ele foi e cantou três pontos pesadíssimos pra mim. O primeiro que ele cantou foi: ‘Tatu tá cavoucando a catacumba do meu pai, pra baixo ele não desce e pra cima ele não vai’, depois, cantou ‘Jararaca fez a cama eu quero ver quem deita nela’ e por último, ‘Tôco preto na divisa, terreno de quem é?’. Só coisas assim. Eu não tive resposta pra esses pontos e não consegui cantar mais nada, fiquei meio assim, sinceramente, minha mente deu um branco e eu falei: ‘onde é que eu tô? O que eu tô fazendo?’. Eu sabia que estava na roda de jongo, mas não tinha noção do que tava acontecendo. Aí eu me afastei da roda pro lado de fora, deixei assim rezei um Pai Nosso, uma Ave Maria. Foi isso que a minha avó [Dona Aparecida Ratinho, notável jongueira e mãe de santo em Miracema] me ensinou, toda vez que eu ver alguma coisa de estranho na roda de jongo rezar um pai nosso pra mim e pra quem tentar alguma coisa contra mim. Aí rezei um Pai Nosso, uma Ave Maria pro meu anjo de guarda e pro dele e depois só consegui voltar [a ‘sã consciência’] depois que acabou o caxambu. A noite pra mim praticamente acabou naquele dia. Aí eu cheguei perto dele e conversei. Falei: ‘_ Pô, você não podia ter feito aquilo. Nós viemos juntos, viemos Miracema e Pádua juntos no mesmo ônibus. Nós estamos aqui comemorando, não tem demanda! Eu não entendi porque você fez aquilo comigo’. Aí ele falou: ‘_ Mas eu não fiz nada!’. Eu falei: ‘_ Você cantou três pontos de amarra e eu não sei desamarra, você sabe que eu tô aprendendo. Então, agora que você cantou aqueles pontos, estamos nós dois sozinhos, me dá as respostas desse jongo, da próxima vez que a gente se encontrar e que você cantar eu já sei te responder!’. Ele falou assim: ‘_ Hoje eu não vou te ensinar não, não vou cantar os pontos pra você. Outro dia eu canto, mas também você não tá amarrado, não. Eu tô te liberando. Você não tá amarrado, não’. Aí eu falei: ‘_ Como não tô, se você me amarrou naquela hora?’ Aí passou. Cheguei em Miracema, minha avó já tava sabendo o que tinha acontecido comigo lá nos Arcos da Lapa. Eu falei: ‘_ Aconteceu uma coisa comigo no Rio de Janeiro lá e eu não gostei, o Nico cantou ponto de amarra pra

mim'. Ela falou: ' _ Eu tô sabendo, ele te amarrou! Ele cantou, esse, esse e esse ponto'. Falou os três pontos que ele tinha cantado. Eu falei: ' _ Realmente, ele cantou esses pontos!'. Ela falou: ' _ Quando ele cantar esses pontos pra você, você joga pra cima dele. Você pergunta pra ele o que ele tá cantando e faz ele desamarar! Quando ele cantar, você canta: 'Tem dendê, tem dendê, desata esse ponto que eu quero ver'. Porque já que é ele que tá amarrando, ele é obrigado a te desamarar, porque ele sabe que você é um iniciante, que você tá aprendendo agora! Por que ele vai cantar pra cima de você?' Aí passou uns tempos atrás, a gente voltou a se encontrar aonde ele cantou os pontos e veio as respostas! (risos). Um jongueiro tem ciúmes do outro, entendeu? A minha avó também tem ciúmes de mim! Por ela estar mais velha e por eu estar mais novo e tá com um pouco mais de 'gás', quando eu começo a botar a roda um pouco mais pra cima, ela vai e bota ponto pra eu poder desamarar, ela canta ponto de jongo pra me amarrar, me humilha na roda de jongo, entendeu? Ela é assim, se ela tiver cantando na roda e se cansou... e eu peço licença a ela e começo a cantar os meus pontos, os próprios pontos que eu criei, ela não gosta. Ela fala que o jongo de Miracema é dela. O jongo tem uma coisa que não é de ninguém, mas ela tem uma coisa de falar que o jongo aqui de Miracema é dela. Então ela pára os tambores e canta na hora que ela quiser cantar é... ela canta uns pontos de peixe, né; 'Lambari tá pelejando pra subir na cachoeira, vai em cima, vai em baixo sobe de qualquer maneira', e 'Tatu cavouca e vira, o dono do poço é a traíra', quer dizer, ela é a dona do caxambu, entendeu?''

(Rogério, Miracema-RJ, dezembro de 2009).

A experiência de *amarração* pela qual Rogério passou foi originada pelo impulso de não ter reconhecido no outro jongueiro o seu momento, deixando-o “um pouco enciumado”, já que era o jongueiro da vez. Em síntese, um princípio ritual estava posto, Rogério o desconsiderou e houve quem o lembrasse, ainda que mediante um ato de *amarração*. Isso mostra como posições hierárquicas e noções de prestígio marcam relações entre os jongueiros, em que o recurso da magia se mostra apropriado.

Parodiando o antropólogo Pierre Clastres, para quem “Falar é antes de tudo deter o poder de falar” (Clastres, 1990:106), poderíamos dizer que na prática do jongo “cantar é antes de tudo deter o poder de cantar”, no sentido de que expor-se a cantar é expor-se às regras rituais, onde os mais poderosos se sobressaem. Neste sentido, para ficarmos uma vez mais com Clastres (1990), “... o

exercício do poder assegura o domínio da palavra (...)” (ibidem: 106), isto é, para assegurarem sua posição de prestígio, jongueiros exercem seu poder na roda de jongo, tendo sua expressão máxima nos atos de *amarração*, ligados, portanto, à magia.

Nico, o autor dos atos de *amarração* na tal apresentação ocorrida nos Arcos da Lapa, referida acima por Rogério, narrou-me um episódio do qual participou, onde estavam envolvidos o mesmo Rogério e sua avó, *Dona Aparecida Ratinho*. Conta-nos que, certa vez, aquela senhora jongueira teria lançado o seguinte desafio contra seu neto:

“Tenho um tio, tenho um pai, tenho um sobrinho e tenho um filho. Cada galho de uma árvore eu tenho um da minha família, quero ver quem derruba a árvore sem tocar na minha família’. Esse era o ponto que ela contou. Então veja só: cada galho da árvore tem um filho dela, tem um filho, tem um parente. Ela quer ver quem derruba aquela árvore sem tocar na família dela. (...) Aí o Rogério tava na roda tentando desamarrear esse ponto, falando ‘_Minha avó tá tentando me encostar’. Eu disse pra ele: ‘_ Meu filho, não vai ser fácil não! (...). Cada galho tem um da família’. Aí eu falei com ele assim: ‘_Como é que você faz pra tirar um maribondo de um galho? Você vai botar a mão nele? Você vai cotucar ele? Ele vai te morder. Você joga fogo nele e ele vai sair doido, né? Então, mesma coisa você faz com a árvore, joga fogo na árvore que vai sair nêgo pra tudo quanto é lado! Aí o Rogério cantou assim: ‘_Sapeca Maribondo é fogo é fogo... sapeca maribondo’, aí ele conseguiu rebater o ponto dela. Sapeca maribondo é fogo. Quer dizer: botou fogo, sumiu todo mundo! Quer dizer, tem dendê no negócio! O jongo é arriscado”.

Tais passagens transcritas acima mostram com bastante propriedade como a prática de *amarração* não apenas está presente, mas faz parte da própria lógica do jongo: estar ali para cantar e dançar é estar sujeito a *amarração*. Episódios como os narrados pelos jongueiros Rogério, de Miracema-RJ, e *Nico*, de Pádua-RJ, não são os únicos a revelar a operação da magia no jongo praticado na atualidade. Em outra ocasião (Penteado Jr., 2004), demonstrei como tais situações ocorrem entre jongueiros de Guaratinguetá-SP. No entanto, os dois episódios transcritos acima parecem ser suficientes para mostrar como na prática do jongo, orientados pelo princípio da magia, os atores sociais são colocados em relação, num jogo que envolve sempre crença, poder e prestígio. Observemos que nos referidos episódios, os atores envolvidos não são inimigos em definitivo; tornam-se rivais em

determinadas situações comprometidas com a manutenção de *status* no jongo. *Nico* que demandara contra Rogério numa apresentação pública que faziam nos Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, é o mesmo que instrui aquele jongueiro de Miracema-RJ a se defender de sua ciumenta avó, Dona *Aparecida Ratinho*, numa roda de jongo ocorrida em outra ocasião. Da mesma forma, a avó que se indignara ao saber que o neto fora amarrado por *Nico* nos Arcos da Lapa, é a que joga pontos de *amarração* contra o neto para mostrar que é ela a ‘dona do jongo’ de Miracema-RJ.

Apesar de a magia ser um princípio lógico na prática do jongo, veremos no próximo capítulo que na atual conjuntura ela é *discursivamente* gerenciada, através de uma estratégia pautada no jogo do ‘revelar’ e ‘esconder’.

Capítulo 10

A arte de revelar, esconder e encantar

“Observei uma pequena abertura, em forma de cruz, em alguns tambus, supus que se tratasse de prática ligada à magia, mas me disseram que não, que era apenas para fortalecer o som”.

(Ribeiro, 1984:20).

Começamos por esta epígrafe em que a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), observava uma “pequena abertura” num dos instrumentos do jongo supondo ser alguma “prática ligada à magia”, ao que lhe responderam negativamente, afirmando tratar-se de mero recurso para fortalecimento do som.

Mesmo que a intenção dos jongueiros observados por Ribeiro (1984), fosse mesma a de melhorar o som do tambú ao abrirem uma cavidade em forma de cruz no instrumento, não deixa de ser sugestiva esta sua passagem. Poderíamos pensar na possibilidade de aqueles jongueiros estarem evitando entrar em maiores detalhes sobre seus “praticados” com a folclorista. Ainda que ela tenha observado em algumas situações e ouvido em outras, inúmeros ‘causos’ de magia no jongo “captando a confiança [dos jongueiros] e vencendo resistências a uma franqueza maior” (Ribeiro, 1984:9), é de se supor que nem todos entrevistados revelavam-lhe tudo.

Como sabemos, no Brasil, a ‘magia’ e seus termos correlatos, como o ‘feitiço’ e a ‘macumba’ estão representados de maneira notadamente pejorativa. O termo ‘macumba’, que entre finais do século XIX e início do XX designava um sistema de crenças (cf. Ramos, 1935; Ortiz, 1999), era, ao mesmo tempo, motivo de suspeição e depreciação.

Como demonstra Yvonne Maggie (1992; 2007), são inúmeros os processos-crime, pelo menos até a primeira metade do século XX, referentes a acusações de magia e feitiçaria no Brasil. Teor de acusações, entretanto, que nunca deixou de estar presente no imaginário social brasileiro quando, vez ou outra, divulgam-se na imprensa casos

‘obscuros’ de assassinatos e desaparecimento de pessoas, sob a hipótese de terem sido vítimas de ‘magia negra’ – termo genérico, mas suficientemente eficaz para sugerir a participação de agentes ligados a cultos de possessão afro-brasileiros.

Obviamente que tais representações são, em grande parte, fruto e condição do próprio campo de batalhas no qual se vêem envolvidos os sistemas de crença no Brasil (cf. Brandão, 1987) em que as religiões orientadas pela magia são sempre alvos de acusações de todas as outras, sob a alegação de que “não são de Deus” e, portanto, dignas de censura. Neste ‘campo de batalhas’, as religiões acusadas de não serem “de Deus” buscam rebater as acusações que lhe são imputadas declarando publicamente sua idoneidade, negando a ‘macumba’ de seus domínios.

Renato Ortiz (1999) mostra com propriedade como a umbanda, ainda que tendo em sua base a lógica da magia, se institucionalizou enquanto religião nas primeiras décadas do século XX, negando a ‘macumba’. Igualmente, o candomblé que se consagrou, ao menos no âmbito das políticas culturais e de turismo, como ‘herança africana’ que enaltece a ‘cultura brasileira’ com sua beleza e exuberância – *a lá* Pierre Verger, Carybé, Caymmi e tantos outros artistas que advogaram em favor de sua versão ‘elaboradamente baiana’ –, parece adotar medida semelhante.

Assim, a *noção* de ‘macumba’, rejeitada, ao menos do ponto de vista institucional, por todas as religiões, ocupa para o senso comum o espaço da detração, aquilo que oferece perigo devendo, portanto, ser evitado.

Deste modo, se, por um lado, ser tido como ‘macumbeiro’, ‘feiticeiro’, ou algo do gênero, pode significar *status* de poder nas relações face-a-face – como nas situações vividas na prática do jongo, conforme demonstrei no capítulo anterior –, por outro, pode significar ser depreciado em escala mais ampla, por pessoas e instituições.

Este parece ser um bom motivo para que jongueiros se preocupem em desvencilhar, ao menos no nível do discurso, sua prática daquilo que se entende por ‘macumba’. Mesmo orientados por princípios mágicos na contemporaneidade, se empenham em afirmar discursivamente que na prática do jongo não há magia.

Qualquer interessado – turista, jornalista ou pesquisador em geral – que na atualidade chegue pela primeira vez em uma roda de jongo e pergunte a um ou mais

jongueiros se ali há magia, ouvirá enfaticamente que “no jongo de hoje não tem mais macumba” e que “hoje o jongo é mais pra divertir a povaria, mesmo”.

Muitos fazem afirmações do tipo:

“Eu gosto de fazer ponto mais pro pessoal dançar, eu quase não faço muito ponto mágico, assim de demanda. Mas tem quem gosta de fazer ponto de demanda. E eu sei também fazer os pontos pesados, mas eu prefiro fazer mais os pontos pro pessoal dançar”.

(Totonho, Guaratinguetá-SP, maio de 2003)

Nesta mesma linha de argumentação, buscam declaradamente separar o jongo que praticam da ‘macumba’.

“Hoje tem mais representação, não pode entrar outro pra demandar, porque demanda é pesado, dá confusão dá briga porque um quer ser vencedor e outro também e a brincadeira hoje é apresentar para ensinar como era a vida antiga. Eu tive antigos da época de 1900... minha mãe é de 1917, minha mãe foi antiga, e contava as histórias pra gente que ela quase conseguiu apanhar o cativo. Ela era branca, filha de português com índio pego na África, então ela contava muita coisa pra gente, como é que era, como é que não era. E ninguém pode falar que é macumba mais, porque hoje é uma brincadeira”.

(Nonô, Santo Antônio de Pádua-RJ, novembro de 2009).

Assim, nas apresentações que realizam, nas entrevistas que concedem a jornalistas e demais profissionais que lhes perguntam de maneira direta sobre as ‘amarrações no jongo’, o discurso é sempre aquele voltado à negação de qualquer ato de *amarração*.

O discurso empreendido por eles de que fazem “*um jongo mais histórico, sem ficar amarrando um ou outro*”¹⁶⁵ e que “*vão às apresentações para cantar e não para demandar*”¹⁶⁶, posto que no jongo que praticam atualmente “*não tem mais isso de demanda e amarração*”¹⁶⁷, poderia nos suscitar à conclusão de que nos moldes

¹⁶⁵ Nonô, Santo Antônio de Pádua-RJ, novembro de 2009.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Frase exaustivamente decantada entre jongueiros do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP (cf. Penteadó Jr., 2004), cujo significado pode ser estendido a frases emitidas por jongueiros de outras localidades, conforme se

performáticos em que se encontra atualmente, a expressão do jongo, de fato, não pode mais comportar atos como de demandas e amarrações, tendo – como quer fazer crer o discurso propagado pelos jongueiros – ficado a demanda e seus atos correlatos aprisionados no jongo do passado. Ou então, poderíamos ser levados à hipótese de que haveria uma cerimônia pública – feita ‘para turistas’ – onde a demanda, de fato não seria exercitada e que, em contrapartida, haveria cerimônias mais ‘fechadas’, próprias aos praticantes, onde a demanda poderia ser posta em prática.

Um olhar etnográfico mais cuidadoso, entretanto, nos revela que a possibilidade de um jongueiro demandar contra outro, não está extinta, nem tampouco, limitada a cerimônias específicas e particulares. O caso narrado no final do capítulo anterior, referente ao ato de *amarração* envolvendo os jongueiros Rogério e sua avó, Dona *Aparecida Ratinho*, de Miracema-RJ, e *Nico*, de Pádua-RJ, parece nos deixar uma interessante lição a respeito de como, mesmo no jongo voltado para apresentações na forma de espetáculo “*com passos marcados e cantoria definida*”¹⁶⁸, os *valores rituais* estão muito bem ordenados e prontos para serem acionados, entendidos e postos em prática pelos jongueiros, a depender da situação.

Ao manter uma convivência mais próxima com os jongueiros, atentando para suas *falas e ações*, é possível ‘ler nas entrelinhas’, especialmente através dos longos diálogos estabelecidos, que nem tudo o que dizem ou fazem, reforça o argumento tão enfatizado por todos eles de que “*no jongo de hoje não se tem mais atos de magia e amarração*”.

Mesmo sendo “*dança de diversão, só!*”, não há jongueiro que entre no ritual sem se benzer, sem pedir licença, sem cumprimentar o *tambú*, sem prestar reverência à fogueira acesa e tudo isso porque há entre eles a certeza de que no jongo há *magia*. Prestam-se deferências no terreno do jongo para não desagradar aos “*nêgo véio de antigamente*” e evitar castigos. Mas, prestam-se homenagens a essas entidades também porque são fontes de bênçãos; protegem, inspiram na composição de pontos, animam o ritual.

O jongueiro *Nico*, de Pádua-RJ, por exemplo, revela, sugestivamente, que:

pode averiguar em produções áudios-visuais como “O jongo no sudeste” (2006), “Jongos, Calangos e Folias” (2007), “Salve Jongo” (2005), “Feiticeiros da Palavra” (2001), dentre outros.

¹⁶⁸ *Nico*, Santo Antônio de Pádua-RJ, novembro de 2009.

“A realidade do jongo é que não pode beliscar um no outro. A gente já faz aquela roda de jongo todinha, mas combinada pra não tentar pegar pesado um com o outro”.

(Nico, dezembro de 2009).

Ou seja, os jongueiros têm claro para si que em termos práticos a magia pode se estabelecer entre eles, ainda que negada discursivamente.

Diante de tal quadro, cabe a pergunta: o que levaria os jongueiros a se empenharem em negar discursivamente a magia no jongo mesmo sabendo de sua importância para o ritual? Tal questão parece somente fazer sentido se a entendermos nos termos de um enredo que envolve *discurso, prática e representação*.

Neste caso, discurso e prática não se contradizem, mas se complementam. Como bem argumenta o antropólogo José Magnani (1986):

“... discurso e prática não são realidades que se opõem, um operando por distorção com respeito à outra; são antes pistas diferentes e complementares para a compreensão do significado”.

(Magnani, 1986:140).

Nesta fase de projeção da expressão do jongo enquanto ‘bem apreciável’, a magia parece se apresentar como um problema. Negar a magia *discursivamente*, e ao mesmo tempo considerá-la como operador lógico nas relações vividas concretamente compõe aspectos de uma mesma situação gerenciada pelos jongueiros, em que precisam articular no nível da representação seu *jongo folclórico* – obedecendo a certos parâmetros externos de exigência em que não há lugar para a magia e seus correlatos, como a amarração – sem, contudo, abrir mão da estrutura do próprio ritual.

Aqueles que praticam o jongo percebem e sustentam sua importância ritual. Sabem que no *“jongo tem dendê”*¹⁶⁹, e que:

*“O jongo tem mistério,
Tem mironga também
Se quiser vim brincar rapaziada,*

¹⁶⁹ Expressão usada, sobretudo, por jongueiros de Pádua-RJ e Miracema-RJ, quando se referem à possibilidade de atos mágicos no jongo.

*O respeito faz bem*¹⁷⁰.

Assim, de acordo com a visão dos próprios praticantes, o jongo longe de ser visto como mero divertimento é visto como prática que contempla, ao lado da ‘diversão’, uma série de elementos e implicações rituais. Como vimos, o jongo é ritual e comporta atos mágicos. A questão que se impõe para análise, entretanto, é saber como representam a magia no jongo segundo as relações vividas no atual contexto.

O jongueiro Rogério de Miracema-RJ, numa de nossas conversas, explicava-me que ele e seus pares jongueiros “... *deixa[m] bem claro que (...) não [vão] pra roda [de jongo] pra fazer magia*”.

“... a gente deixa isso muito claro pra todo mundo que quando a gente vai pra roda a gente não vai pra fazer magia negra, ou pra tocar macumba que o pessoal fala. Mas, também a gente carrega os orixás que protegem a gente”.

(Rogério, dezembro de 2009).

Vejamos o que sobressai das entrelinhas na fala de Rogério: os jongueiros levam consigo os orixás¹⁷¹. Se considerarmos as observações do capítulo anterior, de que os eventos de jongo sempre pressupõem a possibilidade de envolvimento com forças espirituais – já que congrega “*fluidos de briga espiritual na defesa de cada um*”¹⁷² – estar acompanhado de entidades espirituais para própria defesa se apresenta como recurso necessário. Levar os “orixás” para enfrentar os “*fluidos de briga espiritual*” no jongo é, em certa instância, uma tomada de ação necessária aos jongueiros. No entanto, se vêm impelidos a “... *deixa[r](..) muito claro pra todo mundo que quando (...) [vão] pra roda (...) não (...) [vão] pra fazer magia (...), ou (...) macumba..*”.

Isto revela que os jongueiros ocultam discursivamente a magia no jongo, não porque acreditam que ela seja um componente dispensável, ao contrário, ela é tomada como necessária. Ocultam-na, porém, por saberem o que ela representa ao senso comum, equivalida à magia negra.

¹⁷⁰ Ponto do jongueiro *Xina*, Guaratinguetá-SP.

¹⁷¹ Sendo ele um umbandista, presume-se que a categoria ‘orixás’ aqui abarca todo o panteão de que dispõe tal sistema de crença, de orixás ‘maiores’ como Ogum, Xangô, Iemanjá etc, até suas ‘falanges’, isto é, legião de espíritos que trabalham em função daqueles, como caboclos, pretos velhos, exus e, quiçá, os próprios ‘espíritos jongueiros’ que, por definição, estão sempre presentes nas rodas de jongo, como vimos.

¹⁷² *Totonho*, Guaratinguetá-SP, maio de 2003.

Neste tocante, os cultos de possessão afro-brasileiros (em suas especificidades, umbanda e quimbanda), são laboriosamente *afastados* da prática do jongo no discurso empreendido por eles, ainda que no nível prático sejam próximos. Inseridos no ‘campo de batalhas’ que marca os sistemas de crença no Brasil, os jongueiros adeptos das religiões marcadas por cultos de possessão afro-brasileiros não negam, em absoluto, sua religiosidade: afirmam-se como *umbandistas*, *espíritas*, *quimbandeiros*. Nas situações em que o jongo não é a pauta de discussão, a religiosidade desses jongueiros é afirmada e até mesmo exaltada por eles no diálogo com outros segmentos e campos religiosos. O mesmo Rogério diz que jongo é diferente de religião, mas “*a gente não esconde que é dos orixás*”, já que isto configura parte de suas identidades nas relações vividas.

Contudo, cômicos da desqualificação sofrida pelas religiões que professam – marcadas pela *magia* –, buscam afastá-las do jongo, como forma de não macular a ‘dança divertida e folclórica’ de que são portadores.

Desvinculando, discursivamente, a prática do jongo da *magia* – e tudo que ela representa, inclusive os segmentos religiosos que professam e praticam –, os jongueiros podem, por exemplo, se apresentar em comunidades paroquiais, escolas e clubes, mostrando que possuem algo valoroso e que nada tem a ver com *macumba* ou “*coisa ruim*” tratando-se apenas de uma “*dança de diversão que vem do tempo dos escravos*”.

“O pessoal pode falar o que quiser, mas não tem umbanda no meio do jongo. Saúda os preto velho tudo, porque alguns preto velho foram jongueiro! Então tem que saudar eles, mas não tem nada a ver com a religião e nem com macumba. É só uma dança de diversão que vem do tempo dos escravos. Só isso”.

(André, Guaratinguetá-SP, junho de 2002).

A fala aqui reproduzida aponta para a importância de se reverenciar entidades espirituais no jongo, pois se “*Saúda os preto velho tudo, porque alguns (...) foram jongueiro!*”. Ao mesmo tempo, interessantemente, afirma-se que tal procedimento “*não tem nada a ver com a religião e nem com macumba*”.

Sigamos depoimento mais prolongado deste mesmo depoente, André, que envolvido com o jongo no bairro Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, observa:

“Moleque me pedindo pra tocar o tambú que os pais não deixava participar do jongo. É moleque aqui do bairro, aqui do bairro. Os pais não deixava porque achava que era macumba. Não é macumba, ninguém recebe santo! Só recebe santo quando... [André interrompe sua fala] e também não é macumba, é umbanda. Porque tem diferença. Macumba é quando a pessoa faz feitiço, queima pólvora, acende vela e isso no nosso jongo não tem. Nem umbanda nem macumba. Eles canta ponto pra saudar os preto velho, pra saudar só! Ninguém tá recebendo santo ali. Todo mundo dança no estilo de preto véio mas ninguém canta ponto pra preto véio baixar... ninguém chama preto véio. Daí o pessoal pensa que tem macumba, mas não é! O jongo é uma dança divertida, é uma dança que cativa por isso o pessoal tá se interessando, o pessoal quer vê, alguns quer dançar também. É uns ponto chamativo. Eles vê o ponto que fala do coração. Daí fala: ‘Que ponto alegre!’”.

(André, Guaratinguetá-SP, junho de 2002).

A fala se mostra interessante na medida em que revela o esforço de André em diferenciar a macumba da umbanda, conferindo àquela um aspecto notadamente desprezível. Ao mesmo tempo, acaba por negar discursivamente no jongo a própria presença da umbanda – religião que professa, juntamente com seus familiares: “no nosso jongo não tem. Nem umbanda nem macumba”, afirmando se tratar de “uma dança divertida, (...) que cativa o pessoal (...) [por apresentar](..) uns pontos chamativos. (...) que fala[m] do coração”.

Sigamos, agora, as declarações de *Totonho*, jogueiro de Guaratinguetá-SP, que revelam em certa medida o trabalho de re-significação da expressão do jongo no atual contexto de sua projeção enquanto ‘bem apreciável’.

“Há um tempo atrás, as pessoas tinham receio de vim pro jongo e falavam, ‘_ Ah, é feitiçaria é... só tem maldade!’, o pessoal tinha esse pensamento. Depois que começaram expandir, a vinda de (...) [gente de fora interessada em preservar o jongo], que trouxe essa expansão, o pessoal começou a saber que o

que a gente tá preservando não é um trabalho de quimbanda, (...), nem de magia negra que o pessoal achava que era. Então, [o pessoal interessado na preservação do jongo] (...) tá conseguindo mostrar que nós estamos preservando um folclore da senzala, nada mais que isso. Então, o nosso jongo começou a caminhar de uma certa forma diferente, mais como folclore e não como realmente, como uma feitiçaria, como uma magia como era antigamente. Então agora ele tá expandindo como folclore e o povo tá chegando cada vez mais, por causa desse motivo, que eles tão se interessando, né! Você pode ver que na época da festa aparece bastante pessoa de longe! Porque tão se interessando pra ver a roda de jongo, o que é. Então, mas não pensando em magia e nem em feitiçaria, eles querem ver a preservação. Antigamente era diferente”.

(Totonho, maio de 2003).

Percebemos pelas palavras deste jongueiro que o jongo precisou deixar de se mostrar como *feitiçaria, maldade*, para ser aceito. Desvinculando-o de seu lado mágico, os jongueiros buscam mostrar que estão “*preservando um folclore da senzala, nada mais que isso*”. Somente desta forma o jongo que praticam “*começou a caminhar, de certa forma, diferente, mais como folclore e não como realmente era, como feitiçaria*”. Por isso, o jongo “*tá (se) expandindo como folclore e o povo tá chegando cada vez mais...*”.

A negação do *jongo-feitiço* se apresenta como estratégia dos jongueiros que encontram no *jongo-folguedo* uma forma de aceitação. Assim, a *magia* – e tudo ao que ela remete no jongo: *macumba, demanda, feitiçaria, amarração* – representa um lado que os jongueiros buscam ocultar moldando-o em seu aspecto lúdico, com a finalidade de ganhar maior receptividade de setores da sociedade mais ampla.

Sigamos uma passagem de meu diário de campo que parece exemplar do modo como o jongo desvinculado da noção de ‘feitiço’, é aceito e admirado:

“Numa das festas a Santo Antônio no Tamandaré [Guaratinguetá-SP], conheci um casal vindo de Itajubá-MG que estava no bairro visitando um parente jongueiro, *Togo*. Em dado momento me perguntaram se eu era morador no bairro. Ao ouvirem minha resposta de que estava no local estudando o jongo, consideraram meu trabalho importante ‘... *porque é um folclore do país deixado pelos escravos e que não pode deixar morrer*’. E completaram o raciocínio com os dizeres:

‘A gente mesmo não conhecia o jongo, achava que... há... que era macumbaria, feitiço essas coisas, mas (...) a gente viu que não era nada disso. Vimos que é uma cultura popular, um folclore muito bonito’.

(Diário de Campo, em 14 de junho de 2003).

O jongo entendido como “*cultura popular*” e “*um folclore muito bonito*” atrai pessoas que até então imaginavam se tratar de “*macumbaria*”.

Este processo parece caracterizar a situação de jongueiros das diversas localidades que encampam o trabalho de projeção do jongo como ‘bem apreciável’.

O jongueiro *Nonô*, de Pádua-RJ argumenta que:

“Foi crescendo o jongo, (...) e hoje, hoje todo mundo entende como uma brincadeira isso. Acabou essa coisa do jongo ser uma macumba! O pessoal achava que o caxambu nosso aqui, o jongo era macumba, e não é, não tem nada a ver uma coisa com a outra, a macumba ficou lá pra trás no tempo de antigamente”.

(*Nonô*, novembro de 2009).

Nos dizeres deste jongueiro, o jongo “*foi crescendo*”, isto é, passou a ser mais bem aceito por um público maior, quando passou a ser entendido “*como uma brincadeira*”, o que equivale a dizer, desprovido de atos de magia. Interessantemente, a macumba não é abolida da ‘história’ do jongo, ela esteve presente em algum momento do passado, “*a macumba ficou lá pra trás no tempo de antigamente*”.

É assim que, através do trabalho da memória, elegem o jongo ‘*de hoje*’ como uma prática desvinculada de atos mágicos confinando a *amarração* e seus desdobramentos aos tempos de “*antigamente*”.

“Demanda é quando um terreiro fica com inveja do outro e manda uma carga espiritual pra acabar com a pessoa. Eles faziam isso no terreiro, e no jongo tinha também. Hoje em dia não tem mais graças a Deus. Hoje é harmonia tudo, graças a Deus”.

(*Seu Pedro*, Guaratinguetá-SP, junho de 2002).

Assim, na impossibilidade de suprimirem completamente a noção de magia no jongo, os jongueiros buscam meios discursivos para confiná-la, sendo uma das alternativas, situá-la no “*tempo de antigamente*”.

No entanto, apesar de haver um empenho conjunto dos jongueiros em negarem a magia discursivamente, isto não significa que ela nunca seja revelada nas relações interpessoais. Mantendo uma política pautada no jogo do “revelar/esconder”, os jongueiros elegem os momentos em que se mostra conveniente ostentar o princípio da magia no jongo e os momentos em que o melhor a se fazer é ocultá-lo estrategicamente. Vejamos um caso exemplar a esse respeito.

Retornemos à incursão feita ao Quilombo São José da Serra, localizado no município de Valença-RJ, e que foi tema de reflexão etnográfica no Capítulo 1 desta tese. Conforme havia narrado, para ter acesso ao evento do XI Encontro de jongueiros ocorrido em 2006 naquele quilombo, havia percorrido, junto a três companheiros de caminhada, 13 km a pé em estrada lamacenta que estava impossibilitada para o tráfego de veículos, devido às fortes chuvas que haviam assolado o lugar.

Diferentemente da ida em que apenas nós trilhávamos à noite a estrada para ter acesso ao *quilombo*, no dia seguinte, terminado o Encontro, pela manhã, via-se muitas pessoas caminhando no trajeto de volta, bem como alguns automóveis se arriscando pelo caminho lamacento. Todos seguindo rumo ao centro da cidade. A pé, estavam os jongueiros de diversas localidades que conseguiram chegar ao *quilombo* em *kombis* na tarde anterior, momentos antes do temporal que dificultou o tráfego na estrada, e que preferiram naquela manhã apostar na caminhada de volta à cidade, a ter que ficar esperando no Quilombo São José algum veículo para transportá-los, visto que a estrada ainda se encontrava em más condições para trafegar e não havia previsão de quando seria possível disponibilizar veículos que os transportassem.

A caminhada se mostrava bastante complicada, especialmente por causa dos automóveis que passavam patinando em água barrenta e literalmente banhando os pedestres.

Na ocasião, um senhor que caminhava próximo a nós e que na festa havia se apresentado junto aos jongueiros de Angra dos Reis, esbravejava porque um carro havia lhe espirrado muita lama. Ao nos ver passar, ele mostrava suas roupas sujas de lama assim

como sua esposa nos mostrava sua saia e blusa, sujas. O jongueiro dizia em tom de exaltação:

“Olha só o que ele fez! E eu pedi pra ele ir mais devagar com o carro e ele nem me atendeu, passou com tudo e jogou barro na gente! Mas, deixa ele pra mim! Ele vai se arrepender. Nunca existiu uma praga minha que não tenha dado certo. Todas dão. Na força das almas benditas esse cabra vai pagar pelo que ele fez com a gente. Ele vai ver!”¹⁷³.

O que chama a atenção na fala desse jongueiro é sua ênfase no ato de praguejar, apostando na eficácia de seus conhecimentos com o sobrenatural, ou, como ele próprio declarava, com as “almas benditas”.

Ele acabava de sair de um encontro de jongueiros, que como vimos, se trata de uma ‘dança ungida de magia’. Ali, evocar a ajuda do plano sobrenatural e, inclusive, ostentar intimidade com esse plano, se mostrava um recurso apropriado ao jongueiro, uma vez que ocupando a posição desfavorável de ter sido atingido com lama por um motorista descuidado – ou mal intencionado –, contava com a possibilidade de puni-lo com recursos de ordem mágica; uma espécie de *compensação*.

O princípio da compensação atrelado a atos de magia parece ter sido uma constante na vida dos escravos subjugados por seus superiores. De acordo com as observações de Mattos e Rios (2005):

“À violência senhorial, o escravo respondia com feitiço, engendrando uma vingança simbólica do oprimido sobre o opressor fortemente presente nas narrativas familiares. Especialmente os africanos aparecem com poderes sobrenaturais, capazes de reverter na prática sua situação de submissão”.

(Mattos & Rios, 2005:69).

É assim, por exemplo, que os moradores atuais do Quilombo São José da Serra-RJ, narram as formas pelas quais seus antepassados buscavam driblar os reveses do cotidiano escravo nas fazendas. Seu Julião, com 81 anos à época em que foi entrevistado pela equipe

¹⁷³Em meio à caminhada era impossível anotar qualquer coisa que via como relevante e o recurso usado foi um gravador de voz. Fazia um relato das coisas que me despertavam a atenção no momento e, posteriormente, tratei os dados a partir do relato gravado e das lembranças que me vinham à mente. Assim produzi em caderno de campo as anotações sobre aquela longa caminhada. Este caso que narro do jongueiro praguejando é um exemplo de tal exercício.

das historiadoras Hebe Mattos e Ana Lugão Rios, em 1995, contava que seu avô chegou a alcançar o fim do cativeiro, isto é, estava vivo à época da Lei Áurea, e que era proveniente da África. Conta que seu avô e:

“... um companheiro dele que chamava ‘Camisa Preta’, (...) eram africanos legítimos! Eles passavam no caminho e ninguém via eles, eles iam trabalhar na fazenda e a enxada trabalhava sozinha e eles voltavam pra casa (...) eles não trabalhavam não, quem trabalhava era a ferramenta deles. Eles (...) não trabalhavam não (...). Devia ser alguma coisa ruim que eles tinham, algum troço ruim. Era reza brava. Eles tinham. E os fazendeiros não descobriam nada. Essa era a lei da África... Quem vinha lá da África fazia qualquer barulho e o fazendeiro não notava... Se dessem uma coça no escravo, quem tomava a coça era a patroa. O escravo não sentia dor nenhuma... quem sentia a dor era a patroa. Eles usavam magia, magia negra... o escravo não sentia um beliscão de dor... podia bater nele... quem sentia dor pra morrer era a patroa da fazenda. Quando eles queriam passar num lugar assim... os fazendeiros não viam eles. Eles passavam e ninguém via... Eles botavam uma folha de mato no caminho e botavam um feitiço pros fazendeiros não ver. Eles passavam e ninguém via. Eles ficavam o dia inteiro à toa e o fazendeiro não via. A dor passava pra patroa, pros filhos da patroa. Podia pegar neles. Mas quem sofria a dor era ela... a filha do fazendeiro, a mulher do fazendeiro, é quem sofria a dor. Eles mesmo não sofriam nada. Era magia negra mesmo, magia negra da África. Isso não tinha aqui não, porque quem trouxe foi eles de lá. Eles eram africanos puros”.

(*Seu Julião*, RJ, 81 anos, em entrevista concedida em 27/10/1995, a Mattos & Rios, 2005:70).

Ao narrar o episódio referente ao jongueiro que praguejava contra o motorista que lhe havia jogado lama, após o XI Encontro de jongueiros e em seguida citar este depoimento referente à atuação mágica de negros escravos trabalhadores nas fazendas fluminenses do século XIX, não tenho como intento estabelecer um elo de ligação entre esses dois contextos, como que a sugerir uma continuidade de atuações entre negros escravos do passado e seus descendentes. Não se trata exatamente disso.

A narrativa de seu Julião assume importância na medida em que a tomamos como narrativa de alguém que conta *na contemporaneidade* sobre a atuação de seus ascendentes. Ao (re) produzir o que teria sido a vida escrava de seu avô, enfocando a magia como recurso de sobrevivência, seu Julião inverte o papel de subalternidade ocupada pelo avô: da

condição de escravo passa a ser representado como herói que, não apenas era capaz de driblar as adversidades que lhe eram impostas no cotidiano, como ainda, fazia seus opressores sofrerem. No limite, então, o que a narrativa de seu Julião sugere é que a noção de magia pode ser acionada como recurso de compensação nas relações cotidianas. E a referência à África (qualquer lugar da África) como berço materno parece ser o que garantia àqueles negros o sucesso no lidar com as forças mágicas, afinal, “... *eles eram africanos legítimos!*” e “*Essa era a lei da África...*”.

A África como berço materno e a experiência escrava, então, parecem ser elementos do passado que, se acionados em contextos específicos na contemporaneidade são capazes de autorizar jongueiros como feiticeiros em potenciais.

Assim, o tal jongueiro que praguejava, em alto e bom som, contra o motorista que lhe havia jogado lama, estava amparado por uma série de referenciais que dava sentido e autorizava aquela sua fala. Ele falava na condição de jongueiro, alguém que apesar de não ter passado pela experiência escrava e nem ser um “africano legítimo” – como diria seu Julião –, é hoje visto como detentor de uma prática ritual – o jongo – que remonta àqueles tempos, quando se mostrava regada de muita magia.

Isto significa que mesmo negado no atual contexto de projeção do jongo, o princípio da magia pode ser acionado no plano das relações inter-pessoais pelos jongueiros. À ocasião, não pude obter maiores informações a respeito daquele indignado jongueiro. Não soube se era um praticante de umbanda, de quimbanda, se chefiava algum terreiro em Angra dos Reis-RJ, ou mesmo se tomava para si a identidade de católico. Contudo, pelo que vem sendo exposto ao longo desta V Parte da tese, não nos é difícil entender que sua própria condição de jongueiro, lhe facultava rogar pragas e interagir com o sobrenatural para solucionar um problema vivido concretamente.

Em outras situações, ocultar a magia estrategicamente se mostra algo vantajoso aos jongueiros, no sentido de conquistarem a admiração de um público cada vez maior interessado no jongo ‘de diversão’ que praticam.

Evidenciando o *jongo-folguedo* – uma prática desprovida de ‘perigo’, seus praticantes podem ter acesso a lugares e pessoas que, de outro modo, jamais teriam.

Procedendo assim, jongueiros de Guaratinguetá-SP, no bairro Tamandaré, contam com entusiasmo do convite que receberam de membros da Igreja de Nossa Senhora das Graças, num bairro próximo, para apresentarem seu jongo:

Iara – *O único que chamou nós pra ir dançá jongo foi o (padre) da (Igreja) Nossa Senhora das Graças que é aqui perto do bairro.*

André – *Ele convidou e depois da nossa apresentação, ele comentou que da próxima vez vai convidá de novo.*

Iara – *É um padre novo que tá aí na Nossa Senhora das Graça. É uns padre novo que vieram, sabe? Daí eles diz que viram o jongo na Cultura, na Cultura, na televisão. Daí eles pediram pra gente fazê uma apresentação e eles gostaram.*

Dona Mazé – *Ah! Foi tão gostoso, eles gostam de conversar. Eles são tão bonzinhos! São tudo novo, sabe?! Lá eles estuda, dão aula de tudo quanto é coisa. Procura pô os menino lá pra dentro, tirá os menino das ruas. Eles são muito bom, gostaram tanto do jongo! Deram um lanche pra nós de noite, aquele baita mesão! E quando nós tava indo embora os padre falaram: “_Qualquer hora nós chama vocês de novo!” E nós falamos: “_Pode chamar, a gente estando bem, a gente vem sim”.*

(Declarações colhidas em Guaratinguetá-SP, em maio de 2003).

Como é possível presumir, o convite vindo do padre da Igreja aos jongueiros foi para que apresentassem sua “dança folclórica” e divertida, uma prática que tem um passado marcado pela *demand*a, mas que hoje é “*dança pra diversão, só!*”. Fica claro que neste contexto, o jongo não deve ser apresentado como prática de *feitiço* e tudo aquilo que evoca tal noção deve ser ocultado.

Ainda sobre esta questão, sigamos o que diz o jongueiro *Nico*, de Pádua-RJ.

“Se você falar que o padre vai vim na roda de jongueiros, vai dizer: ‘_ O padre vai rezar uma ladainha, vai celebrar uma missa pros jongueiros’, o padre não faz isso aí. Se eu falar com um crente pra participar eles acham difícil participar porque acham que é macumba. Mas, agora ultimamente aconteceu uma coisa que eu consegui provar pra um pastor que o jongo não é macumba. (...). Esse evangélico que eu tô te falando, virou pastor há pouco tempo e ele faz faculdade também. (...) Ele evitava, nunca quis falar sobre o jongo/caxambu comigo. Mas, ele precisou fazer um trabalho pra faculdade

*sobre o folclore e ele me procurou¹⁷⁴. Quando ele me procurou primeiramente eu passei o livro *Jongos do Brasil* pra ele, aí eu fui na escola aonde tinha um monte de estudantes da UFF [Universidade Federal Fluminense] e falei, o Sr. quer me ouvir? Então eu vou ser obrigado a falar entre a minha coreografia e a minha fala. Depois o Sr. me diz o que achou! Aí ele falou ‘_Tudo bem’. Porque ele tinha esperança que o caxambu fosse macumba, mas eu mostrei pra ele que não é. Mostrei que ali, é dança comemorando a libertação dos escravos, é dança de senzala mesmo, canta até ponto que canta dentro de terreiro de umbanda, mas ali naquele momento não é isso, é sim uma dança de folclore e ele concordou comigo”.*

(Nico, dezembro de 2009).

Diante de tudo o que foi exposto até aqui, parece nos ser possível afirmar que os jongueiros são autores de uma notável ‘arte’ de revelar, esconder e encantar. Com o propósito de tornar o jongo um ‘bem apreciável’, diante da atual conjuntura que busca valorizá-lo, eles cumprem a engenhosa tarefa de revelar sua magia quando necessário, e ocultá-la estrategicamente em outras situações, no intuito de encantar a todos com o “jongo folclórico” que possuem.

Talvez, pudéssemos mesmo afirmar que o maior ‘ato’ de magia já empreendido pelos jongueiros coletivamente, seja este de conquistar a simpatia e admiração de um público que é exigente em relação àquilo que acreditam serem reminiscências de um passado escravo.

A análise detida de falas dos jongueiros aliada à compreensão de suas ações sociais denuncia paradoxos que, para olhares menos atentos, poderiam soar contradições. No entanto, tais paradoxos traduzem, de fato, a riqueza e complexidade da realidade vivida pelos jongueiros das várias localidades. Dizem que o jongo de hoje “*é só pra divertir a povaria*” e que “*não tem nada de espiritismo nem magia*”, mas, ao mesmo tempo, “*são os nêgo véio de antigamente que nos ajuda, nos inspira nos pontos de jongo*” e são eles também que “*castiga quando tem que castigar na roda de jongo*”. Falam que no jongo “*não tem nada de umbanda nem incorporação de entidade*”, mas é possível a incorporação

¹⁷⁴ O jongueiro Nico, conforme mencionado no Capítulo 7, trabalha junto à Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Pádua-RJ, sendo bastante conhecido no município por sua atuação nos eventos promovidos por aquela Secretaria.

mediúnica durante o ritual, mesmo que não desejada, pois, como dizia o rapaz que foi possuído mediunicamente numa das festas no Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, “*é minha culpa e não é, né! Porque eu sou médium de terreiro e tô no jongo de tempo!*”. Ou ainda, sobre esse aspecto, como dizia *Totonho*, outro jongueiro do Tamandaré, “*o jongo é uma coisa assim que tem muita força, a gente quase entra em transe*”.

No limite, o que tais colocações, aparentemente destoantes, revelam é o *conjunto* de situações que marca a saga de sujeitos sociais que não são apenas jongueiros, mas homens e mulheres reais, negros, espíritas, umbandistas, quiumbandeiros, muitas vezes moradores de bairros marginalizados e agora, detentores de um bem imaterial a ser ‘preservado’.

A política cultural na qual a expressão do jongo se viu inserida condicionou homens e mulheres a relerem os valores do jongo que praticam em escala local. Buscando uma aceitação da sociedade mais ampla, precisaram afinar um discurso condizente com aquela política. Inseridos na ‘rede da memória’, reinventaram o seu jongo revendo o lugar da *amarração*, o que não significa que se trate de um jongo de imitação, ‘para turista ver’ ou coisa do gênero. Trata-se, isto sim, de prosseguir com a prática do jongo, refinando um discurso que seja capaz de fazer sentido a eles próprios e satisfazer as exigências do público apreciador. Para tanto, precisaram refletir sobre as maneiras mais apropriadas de mostrarem e *representarem* o jongo que praticam.

É, pois, através destas revisões de valores que o jongo praticado por grupos locais, pôde emergir enquanto *expressão* cultural digna de projeção e alvo de políticas de ‘preservação’. Discussão que nos leva à parte que encerra esta tese, em que se discute o processo de registro do jongo como patrimônio cultural brasileiro.

PARTE VI

‘Imaterialidades’ sob a forma de patrimônio

Esta última parte da tese busca refletir sobre as políticas de patrimonialização de ‘bens culturais’ classificados como imateriais, detendo-se ao registro da expressão do jongo, que foi reconhecida como “patrimônio cultural brasileiro”, em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

Toda a discussão empreendida nas partes organizadas ao longo desta tese culmina, por assim dizer, no Capítulo 11 que compõe esta sexta parte. Tendo em vista as representações, discursos e ações sobre a expressão do jongo demonstradas em capítulos anteriores, bem como o cenário favorável à sua emergência como expressão ‘desejável’ no âmbito das narrativas nacionais, trataremos no presente capítulo sobre as políticas de patrimônio no Brasil, especialmente no que se refere àquelas voltadas à ‘salvaguarda de imaterialidades’, surgidas recentemente, em que a expressão do jongo está incluída.

Veremos que no processo de reconhecimento e conseqüente registro de práticas elegidas como ‘bens culturais’ candidatas a patrimônios, o que ocorre é um processo de “‘objetificação’ da cultura” (Handler, 1985), caracterizado por uma justificativa “retórica da perda” (Gonçalves, 1996). Neste sentido, veremos como a expressão do jongo, reconhecida pelo Estado Brasileiro como sendo seu patrimônio, é revestida de sentidos que a definem como um ‘bem a ser salvaguardado’ atendendo aos interesses nacionais.

Capítulo 11

A Propósito de Patrimônios Imateriais: o registro do jongo

“Conservar o patrimônio material é sobretudo conservar objetos já produzidos. Mas o ‘imaterial’ não consiste em objetos, (...). Conservar virtualidades – ou seja, o imaterial – é conservar processos (...)”.

(Manuela Carneiro da Cunha, 2006:97).

Políticas patrimoniais no Brasil

No Brasil, embora as preocupações com a ‘identidade nacional’ existam desde o século XIX, é, especialmente, a partir dos anos 30 do século XX que se consolidam ações voltadas à identificação dos patrimônios ‘históricos e artísticos’ no país (Williams, 2001; Gonçalves, 1995, 1996, 2001), através da política empreendida pelo governo Vargas, comprometida com a ‘integração nacional’. Mais especificamente, no contexto do Estado Novo, no âmbito do então Ministério da Educação e Saúde, tendo à frente o ministro Gustavo Capanema, é criado, em 1937, o “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” - SPHAN, que depois viria a sofrer pequena alteração em seu nome passando a “Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” - IPHAN.

Em 1936, porém, ano anterior à criação daquele Serviço voltado à ‘identificação’ e ‘proteção’ do patrimônio nacional, o notável intelectual modernista e então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade, havia sido convidado a preparar um anteprojeto que pudesse servir de base às ações de salvaguarda a

patrimônios nacionais. No tal documento, seu autor previa não apenas o colecionamento de monumentos móveis e imóveis, mas também elementos do ‘folclore’.

“Assim, ao lado das jazidas funerárias, dos sambaquis, (...) dos mocambos, da arquitetura popular, estavam no rol patrimonial de Mário de Andrade os vocabulários, os cantos, as lendas, a medicina e a culinária indígenas, a música, os contos, os provérbios, os ditos e outras manifestações da [assim chamada] cultura popular”.

(Sant’Anna, 2009:54).

Tal conceito de patrimônio, entretanto, não vingou à época, nem, sequer, chegou a ser codificado em termos legais.

O anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, em 1936, apesar de ter sido usado como ponto de partida para as ações do órgão recém-criado, recebeu modificações significativas, originando o Decreto-Lei 25, de 1937, por orientação do intelectual Rodrigo Melo Franco de Andrade, designado para estar à frente daquele órgão. Tendo atuado no IPHAN ao longo de trinta anos, isto é, entre as décadas de 1930 e 1960, as políticas patrimoniais do Instituto estiveram voltadas exclusivamente à preservação de monumentos de ‘pedra e cal’ – isto é, bens materiais móveis e imóveis –, em que ganharam destaque a arte e arquitetura barrocas, concentradamente em Minas Gerais e com uma forte concentração de monumentos religiosos católicos. Além disso, a ideologia que guiava tais ações voltava-se à valorização de personagens históricos identificados como ‘heróis nacionais’ e que, por esta razão, testemunhariam a ‘história da civilização brasileira’ (Gonçalves, 1995).

Apesar de a noção de ‘brasilidade’ ter encontrado, à época, solução a partir de um viés culturalista que considerava as contribuições culturais de negros, brancos e índios, isto é, a idéia do ‘Brasil cadinho’, foram as referências aos valores europeus que predominaram nas políticas de preservação no país, em que o catolicismo foi o principal alvo com o tombamento de inúmeras igrejas e demais prédios comprometidos com a história colonial (Vianna, 2009).

Neste sentido, as políticas empreendidas pelo IPHAN apresentavam um descompasso na regulamentação e prática de políticas patrimoniais para bens considerados materiais e imateriais. O tombamento, a restauração, conservação e fiscalização do

patrimônio material foram práticas bastante desenvolvidas desde 1937, quando aquele órgão foi criado. Contrariamente, justamente por não terem sido incluídas nas preocupações do Decreto-Lei 25, as expressões sócio-culturais não contaram com qualquer medida de ação patrimonial.

Embora tenham sido alvo de documentação e divulgação por agentes envolvidos com a pesquisa folclórica – como vimos no Capítulo 5 –, expressões sócio-culturais não contavam com nenhuma legislação no âmbito das políticas de patrimônio, à época.

Apesar do intento de folcloristas em desvendar um Brasil de diversas expressões culturais, revestindo-as de um discurso de ‘tradicionalidade’ e alardeando o iminente esquecimento sobre elas e conseqüente possibilidade de desaparecimento (Vianna & Teixeira, 2008), o trabalho desenvolvido não configurava política de patrimônio, no sentido de corresponder a ato jurídico do Estado.

Ao fim da década de 1960, após o afastamento de Rodrigo Melo Franco de Andrade do IPHAN, uma nova ideologia veio a se delinear, orientando uma experiência nova em termos de política de patrimônio no Brasil, encabeçada por Aloísio Magalhães e um grupo de colaboradores (Gonçalves, 1996). Essa nova ideologia afastava-se daquela vigente até os anos 60, na medida em que tinha como foco noções de ‘diversidade cultural’, buscando considerar aquilo que poderia ser expressivo no cotidiano de diversas parcelas da população brasileira, sobretudo das assim chamadas, ‘classes populares’. Tratava-se de uma ideologia marcada por uma concepção etnográfica de cultura, onde o que importava era a função e o significado dos bens culturais na vida da população (Vianna, 2009). Uma concepção, em certa medida, próxima àquela elaborada e defendida por Mário de Andrade quando de seu anteprojeto na década de 1930 que, apropriadamente, estava sendo retomada por Aloísio Magalhães e seu grupo. Para estes, eram os bens culturais no dia-a-dia da população que ofereciam a fonte de ‘autenticidade’ da ‘identidade’ e da ‘memória’ brasileira. De acordo com tal perspectiva, a tarefa primordial era preservar e defender tais expressões de um latente processo de ‘destruição’ e ‘perda’ a que estavam submetidas em função da indústria cultural (Gonçalves, 1995).

Como bem observa Gonçalves (1995), apesar das diferenças entre essas duas ideologias – aquela seguida por Rodrigo Melo Franco de Andrade e a seguida por Aluísio Magalhães –, ambas apresentam pontos complementares. A primeira enfatiza a

‘civilização’, os bens culturais de natureza artística e arquitetônica associados à elite; a segunda enfatiza a heterogeneidade cultural do país e, sobretudo, a ‘cultura popular’. No entanto, ambas estão comprometidas com o suposto da ‘autenticidade’, alocado ora na ‘cultura clássica’ ora na ‘cultura popular’ ou no folclore (Gonçalves, 1995)

Entre os anos 70 e 80, com as políticas idealizadas e implantadas por Aloísio Magalhães, passou a ser amadurecida a concepção da dimensão ‘intangível’ do patrimônio, através de um processo de reflexão e aprimoramento de idéias por parte de ‘quadros’ do Estado e representantes de segmentos da sociedade civil (Vianna & Teixeira, 2008).

Os efeitos disso se fizeram sentir na Constituição de 1988 em que a categoria de *patrimônio imaterial* aparece diferenciada da categoria de *patrimônio material*.

Em seu artigo 216, consta que:

“Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais aspectos destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

(Brasil, 1988).

Desta forma, para além dos monumentos, sítios e obras de arte, patrimônio passa a ser compreendido pelo Estado como processos e significados das criações humanas.

Os ‘processos criativos’ que interessam às políticas de patrimonialização, no entanto, não são quaisquer. O artigo 215, parágrafo primeiro, da referida Carta Constituinte, é explícito em sua declaração:

Art. 215.

“§ 1º. O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”.

(Brasil, 1988).

A ênfase dada às “manifestações (...) indígenas e afro-brasileiras”, evidentemente, não é sem razão. A idéia de que o país, ou melhor, ‘sua cultura’, se constitui pela contribuição de ‘índios, brancos e negros’ é a que legitima a necessidade das práticas de preservação patrimonial.

Também, não é sem razão que a ênfase da política de patrimonialização de bens imateriais recaia sobre as, assim chamadas, ‘culturas populares’. Como bem nos lembra Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2001), ‘cultura popular’ “é uma categoria do nosso pensamento e que integra o sistema de classificação social e cultural de nosso modelo civilizatório, trazendo consigo, implicitamente, uma forte carga valorativa” (Cavalcanti, 2001:1), em que ‘as coisas do povo’ seriam, num tom inspiradamente romântico, sinônimo do ‘exótico’ e do ‘primitivo’.

Assim, confinando aquilo que é “indígena” e “afro-brasileiro” ao domínio da “cultura popular”, o Estado através de suas políticas de patrimonialização busca identificar aquilo que caracterizaria a nação em termos culturais.

Uma vez incluído na Constituição Federal, o conceito de patrimônio imaterial passou a configurar tema de mobilização entre agentes ligados ao Estado¹⁷⁵, com o objetivo de viabilizar a regulamentação de políticas efetivas à patrimonialização de bens desta natureza (Vianna & Teixeira, 2008).

Fruto de tais mobilizações, em agosto de 2000, entrou em vigor o Decreto 3551 que instituiu meios de salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil, através do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), prevendo o registro dos bens reconhecidos num dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, lúdicas;

IV Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”.

¹⁷⁵ Sobretudo, aqueles ligados ao Ministério da Cultura como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

(Brasil, 2000).

No que se refere à viabilização de candidaturas dos bens, o Decreto institui que o Ministro da Cultura, instituições vinculadas ao Ministério da Cultura, Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal, bem como sociedades ou associações civis, podem propor a candidatura de um determinado bem, cuja proposta deverá ser acompanhada de documentação técnica, e dirigida ao Presidente do IPHAN, que a submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. “Em caso de decisão favorável do Conselho, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de “Patrimônio Cultural do Brasil” (Brasil, 2000).

No âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto 3551, com o propósito de “equacionar pluralidade cultural e unidade nacional” (Vianna, 2009), o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, órgão estatal pertencente à estrutura do IPHAN¹⁷⁶, inaugurou o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, buscando inventariar expressões sócio-culturais no território nacional, servindo-se, para tanto, de quatro eixos temáticos: 1. complexos culturais em que o elemento *boi* se destaca como referência cultural; 2. os sistemas culinários em que o feijão e a mandioca são referências; 3. o artesanato em barro; 4. os sistemas musicais em que as violas e as percussões sejam referências (Vianna, 2009).

Reflexões sobre a política de patrimônios imateriais

Por visar aspectos da vida social e cultural, como festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas artesanais etc., a concepção de patrimônio imaterial, como sugere o próprio termo, recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos das formas de expressão. Assim, não por acaso, o termo ‘intangível’ lhe serve como elemento caracterizador. Segundo definições, intangível (adj.) seria “aquilo que escapa ao tato; Que não tem consistência material; Que não se pode

¹⁷⁶ O CNFCP, antes denominado Instituto Nacional do Folclore (INF), era parte integrante da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Com as novas políticas voltadas aos patrimônios imateriais, este Centro passou a integrar o Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.

apalpar; em que não se pode tocar. É sinônimo de impalpável, incorpóreo, intocável, intáctil”¹⁷⁷.

As recentes concepções de políticas de patrimônio se voltam para os assim chamados ‘patrimônios intangíveis’, cuja definição é exatamente essa: são patrimônios que não podem ser tocados por não possuírem consistência material. No entanto, se, por definição, os patrimônios imateriais não têm um ‘corpo’ material, isto não significa dizer que não seja a eles atribuída uma forma segundo à qual devem se mostrar e se ‘preservar’.

Embora os profissionais envolvidos com as políticas de salvaguarda de patrimônios imateriais, dentre os quais, inúmeros antropólogos, argumentem que a grande diferença que separa o reconhecimento dos patrimônios materiais dos imateriais é que no caso desta última categoria, não há tombamento “para não congelar (...) uma forma conjuntural específica (...) - como [ocorre no caso de] uma obra de arte, edificação, ou sítio arqueológico” (Vianna & Teixeira, 2008), há, evidentemente, critérios para conferir valor patrimonial a esta ou àquela expressão sócio-cultural.

Com o propósito de se evitar a conotação ‘tombamento’, típica no caso dos patrimônios materiais, o termo usado no reconhecimento de patrimônios imateriais é salvaguarda – entendido como o ato de reconhecimento oficial do Estado sobre o bem em questão e a garantia de sua existência.

O instrumento para o reconhecimento dos patrimônios imateriais é o Registro, baseado sempre em pesquisa de campo e documentação escrita. Como declara a diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, Marcia Sant’Anna (2009), “Na fase de identificação e documentação, são aplicados os formulários do inventário que descrevem e tipificam os bens selecionados” (Sant’Anna, 2009:57). E ainda:

“O registro corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural de natureza imaterial e equivale a documentar, pelos *meios técnicos mais adequados* o passado e o presente dessas manifestações, em suas diferentes versões, tornando tais informações amplamente acessíveis”.

(*ibidem*: 55, grifos meus).

¹⁷⁷ <http://www.dicionarioweb.com.br/intangivel.html>

Os dizeres da referida diretora, em que incluem os termos ‘descrevem’, ‘tipificam’ e ‘meios técnicos mais adequados’, parecem revelar o paradoxo que marca as políticas de reconhecimento de bens imateriais.

Ainda que as expressões sócio-culturais candidatas ao registro, sejam admitidas como processos dinâmicos de criação, não estão isentas de *tipificações e definições*, em que lhes são empregados os “meios técnicos [julgados os] mais adequados” para definição. Além do mais, os tais ‘processos dinâmicos’, a considerar as palavras de Sant’Anna (2009), estariam sempre comprometidos com o ‘passado’, razão, aliás, que atribui sentido a uma dada expressão ser reconhecida como patrimônio.

Atribuindo um momento identificável e originário às expressões candidatas ao registro – o “século XIX”, “o período da escravidão”, a “era colonial” – as ações da política patrimonial tomam o presente como ponto de referência admitindo mudanças entre o ‘distante passado’ e o registro atual, cuja tarefa de salvaguarda é acompanhar a “evolução e (...) transformações sofridas pelo bem” (Sant’Anna, 2009:57), a partir de seu registro, que deve ser refeito “a cada dez anos” (ibidem: 56).

Os termos “evolução” e “transformações”, usados como justificativa para que o registro de um determinado patrimônio imaterial seja refeito de tempos em tempos, já pressupõem uma ‘origem’ e ‘modelos’ identificados. Refazer o registro de um bem cultural para averiguar as possíveis modificações em sua *forma*, é colocá-lo sob o risco permanente de ter seu registro perdido.

Assim, a questão parece ser a de que no âmbito das políticas de patrimônio cultural, reconhecer um ‘bem’ corresponde a identificá-lo, e os patrimônios classificados como imateriais não fogem à regra.

Nestes casos, podemos pensar, junto com Richard Handler (1985) que, o que ocorre é um processo de ‘objetificação’ da cultura, no sentido de ser pensada como algo substantivo e pré-existente nas relações humanas. Uma dada expressão sócio-cultural candidata a patrimônio, para ser registrada passa, inevitavelmente, pelo processo de objetificação, no sentido de ser vista como ‘algo’ definível a partir de características consideradas elementares.

Para nos ajudar a pensar este processo de identificação de patrimônios imateriais, talvez seja interessante nos atermos à dimensão em que a cultura é usada como um artifício capaz de criar e interpretar experiências alheias.

Isto parece bastante coerente quando se pensa nos atos de salvaguarda de bens imateriais, em que práticas sociais muitas vezes dispersas em diferentes contextos, são reunidas em um grande ‘quebra-cabeças’ e tornadas patrimônio, como no caso da prática do jongo.

Enquanto prática local, aquilo que homens e mulheres fazem em Miracema-RJ, por exemplo, difere visivelmente daquilo que outros fazem em Guaratinguetá-SP. Enquanto os primeiros dizem que jongo é o canto que realizam e caxambu a dança, os segundos, sequer mencionam a palavra ‘caxambu’, considerando o jongo, canto e dança. Da mesma maneira, enquanto jongueiros de Pádua-RJ, usualmente se referem ao grande tambor que manuseiam, considerado o principal instrumento no jongo, pelo nome de ‘caxambu’, jongueiros de outras localidades como das diversas cidades do Vale do Paraíba Paulista, dão ao tambor de maior tamanho o nome de tambu. Igualmente, diferenças performáticas e musicais variam de contexto para contexto. No entanto, incluídas nas políticas de patrimoniais, as diferentes maneiras de se praticar o jongo são diluídas com o propósito de revelar o “Jongo no Sudeste”, definido não por aquilo que se diferencia de uma localidade a outra, mas por aquilo que aparece como elementar – a percussão de tambores, pontos enigmáticos, memória escrava, disposição em círculos.

Nestes termos, cria-se a “cultura do jongo” que, então, pode ser pensada como categoria de patrimônio cultural.

Isto significa que, ao identificar um ‘bem cultural’, o que os agentes responsáveis pelo reconhecimento patrimonial fazem é, no limite ‘criar’ uma ‘cultura’ por meio da qual, práticas e experiências sociais ganham inteligibilidade e visibilidade. Coletam-se fragmentos de experiências culturais diversas para reuni-los em um conjunto artificialmente criado voltado para representar a idéia de uma totalidade cultural e é através desse processo que os ideólogos do patrimônio ‘objetificam’, isto é, tornam visíveis, ou tornam ‘pensáveis’ as experiências humanas, traduzidas em expressão cultural.

No âmbito de tais políticas, no entanto, tão primordial quanto atentar para o processo de configuração de práticas sociais em ‘bens culturais’, é, certamente, perceber os *usos sociais* do patrimônio.

Certamente que os patrimônios são efeito do processo de criação que se desencadeia na relação entre diversos atores sociais. Como lembra Mário Chagas (2009), no campo do patrimônio cultural, sempre estão em jogo diferentes atores, encarnando diferentes memórias, poderes, resistências e esquecimentos.

Assim, não são apenas as medidas de política patrimonial advindas do Estado que garantem o surgimento de um bem imaterial, mas, igualmente, a atuação de pessoas de diferentes procedências que, juntas, constroem um enredo possível para a construção da expressão cultural tomada como causa, ainda que não sejam excluídas as posições hierárquicas e relações de dominação nas relações.

No entanto, ainda que o Estado não seja o único envolvido no processo de emergência de ‘bens culturais’ candidatos a patrimônio, é, seguramente, parte essencialmente interessada no processo. As funções desenvolvidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, expressam com clareza o interesse estatal no reconhecimento de patrimônios culturais nacionais, cuja responsabilidade é a de “preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros, bem como assegurar a permanência e usufruto desses bens (...), além de contribuir para “salvar do desaparecimento um legado significativo para a cultura do Brasil” (www.iphan.gov.br). Em suma, os bens são preservados por “sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (Brasil, 2000).

No entanto, diferentemente do que fazem supor os discursos e justificativas atinentes às políticas patrimoniais, os patrimônios seriam menos um dado substantivo, isto é, bem definido e pronto a ser ‘descoberto’ e mais um dado construído retoricamente e legitimado pelas narrativas nacionais.

Nestes casos, a ‘nação’ – assim como seu ‘passado’ e sua ‘cultura’ – é apresentada, [discursivamente], como uma entidade dotada de coerência e continuidade. Essa coerência, no entanto, seria menos um dado ontológico [e mais o resultado] (...) [de] estratégias narrativas” (Gonçalves, 1996:20) que tomam a nação como entidade preexistente e que, supostamente, solicita ser pesquisada, identificada, defendida e afirmada.

Neste sentido, as políticas de patrimônio devem ser analisadas como significativas estratégias voltadas à construção de bens considerados dignos para representar a ‘memória’ e a ‘identidade nacional’, submetidos a justificativas retóricas em que a noção de cultura é entendida como algo ‘substantivo’ e o processo histórico tomado como ‘corrosivo’.

Assim, a preservação do patrimônio cultural implica sempre em noções de ‘valor’ e ‘perigo’. “Valorizar o bem e desejar evitar o perigo de destruição constituem os gestos básicos da coreografia preservacionista que, a rigor, traduz um esforço e um anelo de prolongamento da vida social do bem cultural” (Chagas, 2009: 108), que, no limite, deve servir aos interesses nacionais.

Patrimonializar objetos ou expressões sócio-culturais é, então, sempre resultado de um processo político que envolve critério de seleção para a construção de um acervo digno de ser memorializado (Abreu, 2005).

Diante de tais considerações, e tendo como suposto tudo o que foi demonstrado e refletido ao longo desta tese, analisemos os termos segundo os quais a expressão do jongo se sagrou “patrimônio cultural brasileiro”, averiguando os trâmites de seu registro no Livro das Formas de Expressão.

O registro do Jongo

“CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folha 5, o seguinte: Registro número 3; Bem cultural: Jongo no Sudeste”¹⁷⁸.

Estes são os dizeres que iniciam o texto de Certidão do Registro do jongo, lavrada e assinada pela diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN e pelo presidente daquele Instituto, aos 15 de dezembro de 2005.

¹⁷⁸ Fragmento transcrito da certidão de registro do jongo no Livro de Expressões. O texto na íntegra da Certidão, bem como o parecer emitido pelo Conselho Consultivo do IPHAN ao registro do jongo, encontra-se em anexo no *site* do IPHAN: www.iphan.gov.br.

Tal certidão que confere o registro de patrimônio cultural brasileiro à expressão do jongo é resultante da decisão proferida na 48ª. reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia dez de novembro de 2005.

No mês de novembro daquele ano, ao tomarem conhecimento da aguardada decisão do Conselho, os diversos envolvidos na ‘rede da memória’ do jongo, preparavam uma grande festa para ser realizada no município de Santo Antônio de Pádua-RJ, nos dias subseqüentes à formalização da Certidão de Registro, isto é, nos dias 16, 17 e 18 de dezembro.

A escolha do local não poderia ser outra no entender dos idealizadores do evento, pois aquele ano marcava a décima edição do Encontro de Jongueiros, realizado pela primeira vez naquele município, e dez anos da morte de Dona Sebastiana – personagem que havia motivado as mobilizações locais em Pádua-RJ –, cujo coroamento de anos de trabalho pela visibilização da expressão do jongo se daria com a Certidão de seu registro. Com recursos de patrocínio concedidos pela empresa estatal Petrobrás, captados por intermédio da Ong Associação Brasil Mestiço, o X Encontro de Jongueiros, mobilizou cerca de 1000 pessoas, onde foi *“celebrada uma missa, muito bonita, 3000 latinhas de cerveja e angu à baiana. Uma grande festa”*¹⁷⁹.

A iniciativa para que a expressão do jongo fosse levada a candidatura de patrimônio cultural brasileiro, partiu de membros do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, que informados a respeito das políticas de Estado voltadas ao reconhecimento de patrimônios imateriais, escreveram uma carta ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular solicitando o registro de seu grupo em específico como patrimônio nacional. De posse de tal pedido, os agentes do CNFCP se negaram a abrir um processo de inventário para candidatura de um único grupo específico, e buscando maiores informações a respeito do jongo, descobriram a ‘rede da memória’, a partir de onde deram início ao inventário, objetivando a salvaguarda do “Jongo no Sudeste”¹⁸⁰.

Assim, deu-se início ao inventário da expressão do jongo, no âmbito das atividades do CNFCP, como parte do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, tendo sido

¹⁷⁹ Nico, Santo Antônio de Pádua-RJ, novembro de 2009.

¹⁸⁰ Informações trazidas pela antropóloga Letícia Vianna, do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, na palestra “Antropologia e Patrimônio Imaterial”, proferida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, em 26 de fevereiro de 2009.

utilizado como metodologia o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) desenvolvido pelo IPHAN¹⁸¹, cujos trabalhos de pesquisa duraram quarenta e cinco meses, com início em setembro de 2001 e término em junho de 2005¹⁸² (cf. IPHAN, 2006:1).

Os resultados do inventário foram publicados pelo IPHAN, após aprovação de seu Conselho Consultivo, numa versão-síntese, intitulada *Dossiê Jongo no Sudeste*, na forma impressa e também digital, lançada na *web*, com o objetivo de informar ao grande público dados descritivos a respeito da dança, dos cantos e instrumentos.

Durante a pesquisa de campo que realizei, tive acesso ao dossiê na íntegra, que corresponde a uma caixa contendo todos os materiais conseguidos durante a fase do inventário. São materiais de diversas naturezas, reunidos no arquivo do CNFCP.

Manuseando a documentação, constata-se a gama de instituições e atores sociais que colaboraram com o referido dossiê, em que figuram: a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, as Ongs Grupo Cultural Jongo da Serrinha, Associação Brasil Mestiço e Associação Cultural Cachuera!, além do Centro de Referência Afro Sul-fluminense e Movimento de Consciência Negra Yιά-Dudu, voltados à militância negra. Igualmente, participaram de maneira efetiva jogueiros da Serrinha, do Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ, de Angra dos Reis-RJ, de Barra do Piraí-RJ, de Miracema-RJ, Pinheiral-RJ, Santo Antônio de Pádua-RJ, Piquete-SP e Guaratinguetá-SP, que contaram com os agradecimentos de toda a equipe, formalizados em texto escrito.

O material reunido corresponde a textos elaborados pela equipe do inventário com informações pontuais referentes a localidades aonde se praticam o jongo, nomes dos praticantes, instrumentos utilizados por eles, bem como pontos cantados e datas que tomam como comemorativas para dançarem o jongo. Além deste apanhado de materiais escritos, consta também uma fita em VHS, intitulada “O Jongo no Sudeste”, produzida pela equipe

¹⁸¹ O Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular elaborado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) foi elaborado, no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), com o propósito de “testar, criar experiências e refletir sobre a aplicabilidade e possibilidades dos instrumentos recém-criados para a proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial, dentre os quais, o Registro e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvidos pelo Departamento de Identificação e Documentação do Iphan como método para sua prática institucional em relação ao patrimônio imaterial” (Vianna, 2009).

¹⁸² A pesquisa contou com a coordenação geral da antropóloga Dra. Letícia Vianna; pesquisa e orientação de equipe da antropóloga Dra. Elizabeth Travassos Lins e a colaboração dos assistentes de pesquisa: Letícia Dias, Rita Gama, Cleo Vieira, Carla Ramos, Aressa Rios, Lúcio Enrico, Thiago Aquino, André Feliipe, Adailton Silva, Ricardo Moreno e Higor Higa. (cf. IPHAN, 2007 – Ficha Técnica).

de pesquisa em investidas a campo junto aos jongueiros pesquisados, onde são encontrados depoimentos sobre o que ‘pensam sobre o jongo’, suas histórias, bem como pontos cantados e coreografias¹⁸³.

Constam também na caixa do dossiê, o consagrado livro da folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, intitulado *O Jongo*¹⁸⁴, e o livro da etnomusicóloga Edir Gandra, intitulado *Jongo da Serrinha*, publicado em 1995, afora diversas fotocópias de ‘notas’ publicadas por folcloristas de décadas passadas que versaram sobre o assunto. No dossiê consta também um livro-CD intitulado *Jongo do Quilombo São José*, gravado ao vivo em outubro de 2004, no referido quilombo, localizado em Valença-RJ, e produzido com o apoio da Ong Associação Brasil Mestiço. E ainda, um CD, intitulado *Batuques do Sudeste*, com 23 faixas, dentre as quais, jongs de São Luis do Paraitinga-SP, Guaratinguetá-SP, Cunha-SP e São Mateus-ES, pertencente a documentos sonoros do acervo da Ong, Associação Cultural Cachuera!.

No dossiê consta ainda a informação de que o inventário foi aplicado entre jongueiros localizados no Estado do Rio de Janeiro, tendo sido inventariadas as seguintes ‘comunidades jongueiras’: Morro da Serrinha, Quilombo São José da Serra, Barra do Pirai, Miracema, Pinheiral, Santo Antônio de Pádua e Angra dos Reis. No entanto, embora não inventariadas, foram “identificadas e contatadas” as ‘comunidades’ jongueiras do Estado de São Paulo: Guaratinguetá, Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga e Lagoinha. Além das ‘comunidades’ de São Mateus e Conceição da Barra, no Estado do Espírito Santo.

De acordo com os resultados da pesquisa, a expressão do jongo é entendida, precipuamente, como possuidora de referências culturais africanas – “O jongo (...). Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos” (IPHAN, 2007:11) –, em decorrência de “... escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba do Sul” (idem, 2007:11).

Entendida como ‘herança escrava’ que teria estado em plena pujança entre seus praticantes, negros trabalhadores “nas lavouras de café e cana-de-açúcar”, a expressão do

¹⁸³ Este material originalmente produzido em VHS, foi reproduzido e distribuído em formato DVD, sob o mesmo título.

¹⁸⁴ A edição do livro que consta na caixa do dossiê é a versão reeditada pela FUNARTE, em 1984, e não a primeira edição, publicada em 1960 pela Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, quando a pesquisa da autora foi concluída.

jongo é revestida de um iminente risco de desaparecimento. Conforme a passagem que se segue,

“No Sudeste brasileiro, em muitas das comunidades com descendentes de escravos, o jongo desapareceu, tanto pela dispersão de seus praticantes em consequência da migração e dos processos de urbanização, como pelo obscurecimento destas práticas por outras expressões de maior apelo junto ao crescente mercado de bens simbólicos”

(IPHAN, 2007:15).

Sob o discurso que prevê um risco iminente de desaparecimento, a expressão do jongo é entendida nos termos colocados pelo dossiê, como estando em constante ameaça, resistindo às duras penas nas “periferias metropolitanas, (...) pequenas cidades e comunidades rurais” (ibidem: 13), vítima do impacto ‘desagregador’ do processo de urbanização.

Nesta perspectiva o ‘rural’ é tomado como ‘reduto de tradições’, espaço marcado por aquilo que permanece em seu estado ‘original’, em oposição ao ‘urbano’, entendido como reflexo do caos, princípio desagregador das relações sociais, capaz de corromper práticas culturais entendidas como manifestações [espontâneas] do ‘povo’, sendo uma das maiores ameaças, os efeitos da, assim chamada, ‘indústria cultural’.

Tal perspectiva que aposta num processo progressivo de ‘perda’ somente parece fazer sentido se são tomados como supostos, uma noção de cultura equivalida a *substância* – algo que nasce, se desenvolve e morre – e, ao mesmo tempo, uma noção de tempo, entendido como *processo corrosivo*. O jongo ‘objetificado’, estaria, assim, sob um risco constante de desaparecimento, urgindo, nesta perspectiva, medidas de salvaguarda.

Como bem argumenta José Reginaldo Santos Gonçalves (1996):

“É a distância espacial ou temporal em relação àquilo que (...) [as expressões sócio-culturais] significam [que pode ser o ‘passado’, o ‘popular’, o ‘primitivo’, o ‘exótico’, o ‘autêntico’] que as faz desejáveis e, conseqüentemente, alvo das práticas de apropriação, (...) e preservação. Elas são consideradas, ao mesmo tempo, como uma presença e uma ausência.

Enquanto significantes, (...) [essas expressões sócio-culturais] são usadas para significar uma realidade que jamais poderá ser trazida por elas, uma realidade que será, como todo objeto de desejo, para sempre ausente. As práticas de apropriação (...) e preservação (...) são estruturalmente articuladas por um ‘desejo permanente e insaciável’ pela autenticidade, uma autenticidade que é o efeito de sua própria perda”

(Gonçalves, 1996:25).

No caso das políticas de patrimônio empreendidas pelo aparato estatal, esta ‘retórica da perda’ parece fundamental aos interesses da nação, uma vez que a ‘autenticidade’ do ‘patrimônio nacional’ é sempre equacionada à suposta existência da nação enquanto unidade real, autônoma, dotada de ‘identidade’, ‘caráter’, ‘memória’ etc. Isto é, a crença nacionalista na ‘realidade da ‘nação’ é retoricamente possibilitada pela crença na ‘autenticidade’ do seu patrimônio. Não importa que os conteúdos das definições de ‘patrimônio’, autenticidade’ e ‘nação’ possam variar bastante em termos históricos e sociais. Com bem observa Gonçalves (2001), “Ideólogos do patrimônio – ou ideólogos da nação – considerados ‘autoritários’ ou ‘democráticos’ convergem em sua crença na ‘autenticidade’” (Gonçalves, 2001:22).

É assim que os patrimônios, embora percebidos como ‘objetos’ em vias de extinção que clamam pela descoberta e reconhecimento do Estado, são, antes, frutos de processos criativos que servem à identificação da nação, cuja constituição deve corresponder a expectativas ideais e não ferir valores instituídos socialmente.

Neste tocante, pensando especificamente no laborioso processo de construção da expressão do jongo como patrimônio cultural brasileiro, parece interessante voltarmos a atenção à forma como a magia aparece caracterizada nos termos do registro.

Conforme vimos, especialmente no Capítulo 10, princípios mágicos tomados em sua acepção de ‘feitiço’, ‘macumba’, ‘amarração’ e correlatos são mal vistos, sendo associados no imaginário social a ‘algo ruim’, ‘perigoso’, promovido por pessoas de ‘índole duvidosa’, embora se admita sua eficácia nas relações inter-pessoais [Maggie, (1992;2007); Montero, (1985; 1994)].

Nestes termos, a magia – que como vimos, serve de operador lógico na prática dos jongueiros entendida como amarração –, não poderia configurar elemento de destaque

numa expressão cultural elevada a patrimônio nacional, entendida como expressão definidora da nação.

Sem ser suprimida, no entanto, interessantemente, a noção de ‘magia’ aparece como aspecto caracterizador da expressão do jongo numa acepção bastante diferente daquela vivenciada pelos jongueiros em seus ‘desafios de amarração’; ela aparece reduzida à noção de ‘recurso poético’.

Confinada ao ‘tempo de antigamente’, tal como declaram os jongueiros, a prática da magia não chega a ser problematizada no dossiê de candidatura do jongo, onde se privilegia a descrição dos enigmas nos pontos cantados, entendidos muito mais como *recurso poético* do que como ação propiciadora de atos de *amarração*.

“Encontramos nos depoimentos de jongueiros de Santo Antônio de Pádua, RJ, a versão de que os pontos de demanda seriam, sobretudo, um desafio poético. A magia seria então uma metáfora – assim como os próprios pontos – para enaltecer a superioridade de um ou outro versador. De acordo com essa versão, amarrar alguém significa desarmá-lo, deixá-lo sem reação no meio do jongo. Embora se acredite que essa versão seja conhecida por jongueiros de todas as localidades, há em quase todas elas testemunhos de feitiços e quebrantos realizados por meio dos pontos de jongo”.

(IPHAN, 2006b).

Entendida como metáfora usada pelos jongueiros para se referirem aos pontos que cantam, a prática da magia em sua acepção de amarração quase desaparece nas declarações do dossiê, sendo apenas mencionados ocasionalmente alguns “testemunhos de feitiços e quebrantos realizados por meio dos pontos de jongo”.

Conforme demonstrei no Capítulo 10, declarações minimizando e até mesmo ocultando a prática da magia no jongo, são estratégias usadas pelos jongueiros, inseridos numa lógica que denominei de a ‘arte’ de ‘revelar e esconder’.

Entendendo que não seria interessante ostentar os princípios mágicos no jongo na interlocução com os inventariantes a serviço do IPHAN, os jongueiros de Pádua-RJ lançaram a versão, aliás, “conhecida por jongueiros de todas as localidades”, de que a expressão do jongo resume-se numa poética de pontos enigmáticos, cuja relação com princípios de *amarração* seria praticamente imperceptível, minimizando a importância dos ‘atos de feitiço’ entre eles.

A lógica da magia, assim, de necessária importância à dinâmica da *prática* ritual entre os jongueiros, conforme vimos no Capítulo 9, é desaparecida no discurso que toma e legitima o jongo como *tema* de interesse patrimonial.

Sintomática a esse respeito é a própria seleção do livro no qual a expressão do jongo foi registrada. Conforme vimos mais acima, o Decreto Lei 3551, que regulamenta o registro de bens culturais de natureza imaterial no Brasil, instituiu quatro livros de registro. No caso da expressão do jongo, pelo menos dois deles poderiam ser aventados como possibilidades: o das Celebrações – que admite o registro de “rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” (Brasil, 2000) –, e o das Formas de Expressão – voltado ao registro de “manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas, lúdicas” (ibidem).

Seu registro se deu no Livro das Formas de Expressão, do que podemos deduzir que o enfoque dado à construção deste patrimônio recaiu sobre a importância conferida a seus elementos musicais [e lúdicos?].

Se o que condiciona a ‘definição’ e ‘tipificação’ de uma expressão cultural entendida como patrimônio são aquelas características elementares, a prática da magia poderia ter sido um aspecto caracterizador deste ‘bem cultural’, uma vez que se encontra presente em inúmeras fontes escritas, relatos orais – ainda que discursivamente confinada ao passado – e, como procurei demonstrar, em pleno exercício no presente vivido pelos jongueiros. Neste caso, o registro se daria não necessariamente no Livro das Formas de Expressão, mas sim, no das Celebrações, que prevê a inscrição de rituais e festas que marcam a vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social.

Com tais observações, não intenciono polemizar sobre em qual livro a expressão do jongo deveria ter sido registrada, nem tampouco, se trata de desautorizar os profissionais que com obstinação e comprometimento desenvolveram o árduo trabalho de inventariar aquilo que deva ser o “Jongo no Sudeste”, durante longos quatro anos de atividades.

Chamo atenção, no entanto, para a dimensão inventiva do patrimônio, em que, diante de um quadro de possibilidades, elegem-se determinados aspectos em detrimento de outros.

O registro da expressão do jongo como patrimônio cultural imaterial do Brasil, tomado como objeto de análise neste capítulo, parece ter demonstrado em certa medida esta

dimensão inventiva que marca a identificação cultural de patrimônios, em que escolhas são processadas, a partir de negociações marcadas por relações de poder, discursos, silêncios, memórias e interesses de naturezas diversas, provenientes de instituições e atores sociais.

Considerações Finais

“A metáfora de um campo de batalha parece inteiramente apropriada para caracterizar o processo histórico em que competem interesses e posições diversas para fazer triunfar o capital moral e político necessário à construção do terreno em que a cultura é produzida, consumida, e entendida”.

(Daryle Williams, 2001:21).

Ao analisar os mecanismos que tornaram possível à expressão do jongo ser consagrada como um dos patrimônios culturais brasileiros, esta pesquisa rejeitando a idéia de que os patrimônios estariam prontos para serem salvaguardados de uma ‘iminente perda’, se guiou pelo suposto de que são construídos de acordo com processos sócio-históricos, em que entram em jogo revisões morais, apelos conceituais e a atuação de diversos atores sociais com interesses e perspectivas distintas.

Conforme vimos, enquanto prática social, aquilo que se denomina jongo pode assumir características distintas, de acordo com ontologias locais e cosmo-histórias.

Os folcloristas brasileiros de meados do século XX, preocupados em ‘desvendar’ as coisas do ‘povo’ foram os que primeiramente contribuiram para a construção do jongo *tema*, entendido como uma *dança* sob o ‘risco iminente de desaparecimento’, sendo exaltadas suas características melódicas e coreográficas.

Concebida como uma expressão revestida de ‘tradicionalidade’, vista como rara ‘dança folclórica’ ou como um gênero entendido como o ‘pai do samba’, a expressão do jongo foi evidenciada no cenário nacional como elemento da ‘brasilidade’.

Ao buscar etnografar a situação de atores sociais envolvidos com a prática do jongo em Santo Antônio de Pádua-RJ, demonstrei como a situação vivida localmente por eles abriu precedentes para que fosse articulada uma expressiva rede de relações, envolvendo jongueiros de diversas localidades, Ongs e demais atores sociais, denominada ‘rede da memória’ do jongo.

Os dados apresentados ao longo desta tese, a exemplo do exercício etnográfico desenvolvido no Capítulo 1, referente aos festejos de jongo no Quilombo São José da Serra, em Valença-RJ, demonstram como expressões culturais entendidas em termos de reminiscências escravas são cultuadas na contemporaneidade.

Trata-se de uma dinâmica em que a nação incorpora em sua retórica a valorização de aspectos culturais de referenciais negro-africanos, entendidos como exóticas contribuições á cultura nacional. Entretanto, por detrás desse discurso aparentemente inclusivo, reside uma prática de confinamento do negro e daquelas expressões que lhe são atribuídas a um lugar específico: o ‘do popular’, ‘do arcaico’, do que ficou para trás e que ainda ‘sobrevive’.

Conforme demonstrei, grupos jongueiros ao serem convocados para mostrarem o ‘bem folclórico’ que possuem estão sujeitos a situações que são reflexos da desigualdade social, evidenciados em ‘cachês irrisórios, lanches que lhes são servidos de forma diferenciada em relação aos de seus contratantes etc. Assim, classificados na categoria do ‘popular’, os segmentos negros mesmo concebidos como possuidores de um ‘bem cultural raro’ a ser ‘preservado’, não estão isentos das relações de subordinação.

A conotação de ‘popular’, como bem sabemos, remete à idéia de ‘povo’, isto é, os expropriados, aqueles que ocupam o lugar de subalternidade no sistema social. Este parece ser um dos efeitos do viés culturalista que incluiu os elementos negros no discurso da nação.

Conforme observa Lilia Schwarcz (1998):

“Parece que nos encontramos na encruzilhada deixada por duas interpretações. Entre Gilberto Freyre, que construiu o mito [da ‘democracia racial’], e Florestan Fernandes, que o desconstruiu, oscilamos bem no meio das duas representações, igualmente verdadeiras. No Brasil convivem *sim* duas realidades diversas: de um lado, a descoberta de um país profundamente

mestiçado em suas crenças e costumes; de outro, local de um racismo invisível e de uma hierarquia arraigada na intimidade.

(Schwarcz, 1998:241, grifo da autora).

Igor José de Reno Machado (2002), quando de suas considerações sobre o Fórum Internacional de “História e Cultura no Sul da Bahia: os Povos da Formação do Brasil”, realizado no contexto das comemorações aos 500 anos do Descobrimento, em 2000, se serve do termo ‘mestiçagem arqueológica’, para sugerir que as contribuições sócio-culturais de povos negros no Brasil são tomadas [no plano das narrativas] como ‘cultura fóssil’; estariam representadas como ‘ossificadas’, como se tivessem se perdido na história após terem colaborado para a formação do país.

Ao descrever o Fórum, através de atento trabalho de campo, examinando os materiais de divulgação, falas dos palestrantes e demais atores sociais presentes no evento, identificou que ali, de modo geral, as posições hierárquicas estavam bem definidas, onde não havia espaço para a fala de representantes indígenas ou negros, cabendo a sessão de discursos a membros não-negros e não-indígenas, representantes das elites intelectuais e econômicas do país.

Num encontro que se propunha refletir sobre a contribuição dos ‘povos’ à ‘formação do Brasil’, o que se via, segundo Machado, era a fala de brancos *sobre* negros e indígenas.

Ao fazer referência a uma das partes do evento, denominada “Feira das Nações”, observava que, diferentemente dos ciclos de palestras e mesas de debate em que negros e indígenas não figuravam, naquela feira eram eles que protagonizavam as cenas, através da apresentação de um “festival de cultura popular”.

Especificamente no que se refere aos segmentos negros, Machado observava:

“Apresentações de capoeira, de danças de candomblé, de folias de reis, etc. Todas desempenhadas por negros. Eis aí o lugar dado e limitado ao negro, como ator e artífice da manutenção de uma cultura fóssil, como agente que mantém vivas tradições antigas e primitivas (...) [assistidas por] professores estrangeiros, de outras regiões do país, e mesmo da Bahia.

Esse processo cruel de ossificação (...) é uma prova cabal do tipo de imagem que se pretende dar: um país onde todos sabem seu lugar, onde ao negro cabe vender sua “cultura” e representar a subalternidade”.

(Machado, 2002:402).

As observações de Machado (2002) são, de fato, acertadas. O confinamento de expressões culturais negras associadas ao ‘primitivo’, ao ‘exótico’ e ‘popular’ tem a ver com o impasse instaurado na própria concepção de nação brasileira em que são admitidos como componentes da ‘cultura nacional’ elementos culturais negros, mas inseridos dentro de uma concepção de hierarquia na qual se reflete a própria posição desfavorável de mulheres e homens negros no país.

De todo modo, um aspecto que esta tese procurou demonstrar é que o processo de reconhecimento de expressões culturais negras, ainda que marcado por relações de poder e desigualdade, não se dá de maneira unidirecional.

Conforme procurei demonstrar, em nome da ‘preservação’, da ‘cultura nacional’, do jongo tornado ‘patrimônio’, os jongueiros, negros em sua grande maioria, e ocupando lugares desfavoráveis na escala de relações hierárquicas, também desenvolvem suas estratégias, interessados na ‘preservação’, guiados por releituras que fazem de sua prática, a exemplo do lugar da magia no jongo.

Surge disso a constatação de que não se pode pensar as políticas de patrimônios imateriais apenas como um processo que envolve vencidos e vencedores, expropriados e expropriadores. Trata-se de um processo bem mais complexo em que atores de diferentes lugares sociais com interesses e leituras diversas atuam sobre uma mesma ‘causa’.

Os interesses dos diversos atores sociais envolvidos no processo de construção e ‘preservação’ de um patrimônio são múltiplos e vão desde homens e mulheres negros, moradores em bairros marginalizados buscando driblar as situações de discriminação sofridas, aliada ao acionamento de memórias ligas às suas vivências e de suas famílias, até agentes pertencentes a Ongs, guiados pelo ímpeto da preservação das coisas do ‘povo’. Todos esses interesses parecem ganhar força num terreno que clama pela ‘descoberta’ de patrimônios, expresso nas políticas de Estado para servir aos interesses nacionais.

Até a presente data, inúmeros inventários foram abertos à candidatura de reconhecimento a patrimônio imaterial, fruto de demandas vindas de grupos da sociedade civil aliados a interesses do Estado¹⁸⁵. As justificativas variam de caso para caso, mas todas guiadas e legitimadas por um discurso retórico da perda.

No caso da expressão do jongo, procurei percorrer uma trilha possível de interpretação para entender sua elegibilidade a patrimônio. Para tanto busquei etnografar falas e ações de diversos atores sociais e em diferentes contextos.

¹⁸⁵ Foram inventariados e tornados patrimônios imateriais, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (2002), a Arte Wajãpi (2002), o Cirio de Nazaré (2004), o Samba de Roda (2004), o modo de fazer Viola de Cocho (2005), o Ofício das Baianas do Acarajé (2005), o Jongo (2005), a Cachoeira Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri (2006), a Feira de Caruaru (2006), o Frevo (2007), o Tambor de Crioula (2007), o Samba Carioca (2007), e a Capoeira (2008).

Referências bibliográficas

Livros e Teses

ABREU, Martha. **O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____ & MATTOS, Hebe. “Jongo, registros de uma história”. In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

AGOSTINI, Camilla. **Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar. Vale do Paraíba, século XIX**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas-Unicamp. Campinas, SP, 2002.

ALENTEJO, Eduardo da Silva. **Estratégias de memórias de jongueiros do Tamandaré**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Rio de Janeiro, 2005.

ALFONSO, Louise Prado. **EMBRATUR: formadora de imagens da nação brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas-SP, 2006.

ALMEIDA, Antonio Soares de. **Pesquisa da manifestação cultural do Rio de Janeiro (Angra do Reis, Araruama, Mangaratiba, Parati e Saquarema)**. Relatório Final. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro/ Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Divisão de Pesquisa da Manifestação Cultural, 1979 (mimeo).

ALMEIDA, Jaime. **Foliões e festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século, 1888-1918**. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

ALMEIDA, Mauro. “A etnografia em tempos de guerra: contextos temporais e nacionais do objeto da antropologia”. In: PEIXOTO, Fernanda Áreas; PONTES, Heloísa André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Antropologia, História, Experiências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ALMEIDA, Renato. **Vivência e projeção do folclore**. Rio de Janeiro: Agir, 1971.

_____ **Tablado folclórico**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

_____ **Historia da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. 2. ed.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (Publicado originalmente no México em 1947).

ANDRADE, Mário de. “O Samba Rural Paulista”. In: CARNEIRO, Édison. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARANTES, Antônio Augusto. “Prefácio”. **Produzindo o Passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. **Folclore nacional**. Danças, recreação, música. São Paulo: Edições Melhoramentos, Vol. 2, 1967, 2ª ed.

_____. **Alguns Ritos Mágicos**: “abusões”, feitiçaria e medicina popular. São Paulo: Departamento de Cultura, 1958.

ARAÚJO, Silvana Miceli de. “Artifício e autenticidade: o turismo como experiência antropológica”. In: BANDUCCI JR, Álvaro & BARRETO, Margarita (Orgs.) **Turismo e identidade local**: uma visão antropológica. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2001.

AYALA, Marcos. & AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

BANDUCCI JR, Álvaro. “Turismo e Antropologia no Brasil: estudo preliminar” In: BANDUCCI JR, Álvaro & BARRETO, Margarita (Orgs.) **Turismo e identidade local**: uma visão antropológica. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2001.

BARBOSA, Livia. “O Brasil pelo avesso: carnavais, malandros e heróis e as interpretações da sociedade brasileira”. In: BARBOSA, Livia; DRUMMOND, José Augusto & GOMES, Laura Graziela (Orgs.). **O Brasil não é para principiantes**: carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. 2ª. Ed.

BARBOSA, Livia; DRUMMOND, José Augusto & GOMES, Laura Graziela (Orgs.). **O Brasil não é para principiantes**: carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. 2ª. Ed.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. “A Construção da Paisagem”. In: **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994, 3 volumes.

BHABHA, Homi. “O Compromisso com a Teoria” & “DissemiNação”. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. **Heranças do Samba**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BOON, James. **Affinities and extremes**: crisscrossing the bittersweet ethnology of East Indies history, Hindu-Balinese culture, and Indo-European allure. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

BOROFSKY, Robert. "Rethinking the cultural". In: **Assessing cultural anthropology**. New York: McGraw-Hill, 1994.

BOY, Dyonne. **A construção do Centro de Memória da Serrinha**. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2006.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Festim dos Bruxos**: estudos sobre a religião no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Ícone, 1987.

_____. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRASIL. **Decreto nº. 3551**, 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/D3551.htm

BRASIL. **Constituição Federativa do Brasil**, 1988. Disponível em http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.htm

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**: Noel Rosa de costas para o mar. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, Maria José. **Versões modernistas do mito da democracia racial em movimento**: estudo sobre as trajetórias e as obras de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo até 1945. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo- USP, 2007.

CARDOSO DE OLIVEIRA. "O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever". In: **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2000.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, 2ª. ed.

_____. **Religiões negras/ negros bantos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Os efeitos perversos do regime de propriedade intelectual". In: RICARDO, Beto & RICARDO, Fany. **Povos indígenas no Brasil. 2001-2005**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

_____. "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível". In: **Antropologia do Brasil**: mito, história, etnicidade. São Paulo: Brasiliense, 1987, 2ª. edição.

_____. **Negros estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1969. (p. 576-9, vol.2).

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "O jongo e a macumba". In: MARCHIORI, Maria Emília Prado (Org). **Quissamã**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura; Prefeitura Municipal de Quissamã, 1991 2ª. ed.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. & FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais**. Brasília;UNESCO; Educarte, 2008.

CHAGAS, Mario. “O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. “A Cultura do Povo e o Autoritarismo das Elites”. In: VALLE, Edênio. & QUEIROZ, José J. (Orgs.). **A Cultura do Povo**. São Paulo: Cortez/ Instituto de Estudos Especiais, 1984. 3ª. Ed.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. 5ª. ed.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. (Org.) José Reginaldo Santos Gonçalves.

_____. “Culturas Viajantes”. In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas-SP: Papirus, 2000.

_____. **Itinerários Transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999.

COLI, Jorge. “O Nacional e o outro”. In: ANDRADE, Mário de. **Missão de pesquisas folclóricas**. São Paulo: Sesc-SP; Prefeitura Municipal de São Paulo; Centro Cultural São Paulo, 2006.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade: a escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil**. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001 (Coleção Estudos CDAPH. Série Memória).

COULON, Alain. **A escola de Chicago**. Campinas: Papirus, 1995.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1990.

_____. “Digressão: a fábula das três raças”. In: **Relativizando: uma introdução à Antropologia Social**. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

DEBRET, Jean-Baptiste. “Volume II”. In: **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975. Obra em 3 volumes.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia**. Organização de Omar Ribeiro Thomaz. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. “Cultura, patrimônio e preservação – Texto II”. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.), **Produzindo o Passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Paulinas, 1989. (Coleção Sociologia e Religião).

EVANS PRITCHARD, Edward Evan. E. **Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: Editora Hucitec, [1977] 1989, 2ª edição.

FONSECA, Maria Cecília Londres. “Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

FRADE, Cásia. “Danças folclóricas: uma expressão Popular”. In: **Folclore**. São Paulo: Global Editora, 1991.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

FRIEDMAN, Jonathan. **Cultural identity and global process**. London: Sage, 1994.

FRY, Peter. **Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. “Feijoada e Soul Food 25 anos depois”. In: FRY, Peter; ESTERCI, Neide & GOLDENBERG, Mirian (Orgs.). **Fazendo antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

FRY, Peter & VOGT, Carlos. **Cafundó: a África no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FUNARI, Pedro Paulo. & PINSKY, Jaime. “Introdução” In: **Turismo e patrimônio cultural**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. & PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GALVÃO, Cristina Corrijo. **A Escravidão compartilhada: os relatos de viajantes e os intérpretes da sociedade brasileira**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2001.

GANDRA, Edir. **O jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE Georgio Gráfica e Editora, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GILROY, Paul. **Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

_____. **Against race: imagining political culture beyond the color line**. Boston: Harvard University Press, 2000.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. “Turismo e museus: um potencial a explorar”. In: FUNARI, Pedro Paulo. & PINSKY, Jaime. “Introdução” In: **Turismo e patrimônio cultural**. São Paulo: Contexto, 2001.

GOMES DA CUNHA, Olívia Maria. “Sua alma em sua palma: identificando a ‘raça’ e inventando a nação”. In: PNADOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

GOMES DA CUNHA, Maria Olívia. & GOMES, Flávio dos Santos. “Introdução: que cidadão? Retóricas da igualdade, cotidiano da diferença”. In: GOMES DA CUNHA, Maria Olívia. & GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “O patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

_____. “Apresentação”. In: CLIFFORD, James. **A Experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

_____. “Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais”. In: FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian & ESTERCI, Neide (Orgs.). **Fazendo antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. “A obsessão pela cultura”. In: PAIVA, Márcia de. & MOREIRA, Ester (Orgs.). **Cultura. Substantivo plural: ciência política, história, filosofia, antropologia, artes, literatura**. São Paulo: Editora 34; Centro Cultural Branco do Brasil, 1996b.

_____. “Em busca da autenticidade: ideologias culturais e concepções de nação no Brasil”. In: GONÇALVES, Marco Antonio. & VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). **O Brasil na virada do século: o debate dos cientistas sociais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. “Turismo e o ‘resgate’ da cultura pataxó”. In: BANDUCCI JR, Álvaro & BARRETO, Margarita (Orgs.) **Turismo e identidade local: uma visão antropológica**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.

_____. “Etnogênese e ‘regime de índio’ na Serra do Umã”. In: OLIVEIRA FILHO, João Pacheco de. (Org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: Selo Jongo da Serrinha (CD Livro), 2001. [não paginado].

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. **Terra de pretos, terra de mulheres: terra, mulher e raça num bairro rural negro**. Brasília: Ministério da Cultura/ Fundação Cultural Palmares, 1996.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil: e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1956.

HANDLER, Richard. "On having a culture: nationalism and the preservation of the Quebec's Patrimonies". In: STOCKING, George. **Objects and Others: essays on museums and material culture**. Madison: the University of Wisconsin Press, 1985.

IPHAN. Dossiê 5. *Jongo no Sudeste*. Brasília-DF: Iphan, 2007. Disponível no site: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio Imaterial/Dossie Patrimonio Imaterial/Dossie Jongo.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio%20Imaterial/Dossie%20Patrimonio%20Imaterial/Dossie%20Jongo.pdf).

_____. "O inventário do jongo". *Jongo no Sudeste*. Brasília-DF: Iphan. CD-Rom, 2006b, não paginado.

JANZEN, John M. "Preface", "Introduction" and "Chapter 2 – Identifying Ngoma: historical and comparative perspectives". In: **Ngoma: discourses of healing in Central and Southern África**. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KUPER, Adam. 2002. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru-SP: EDUSC.

LARA, Silvia Hunold. "Vassouras e os sons do cativo no Brasil". In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996. 5ª. ed.

_____. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Nacional, 1976. 2ª. edição.

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura**. Tese de Doutorado. Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Coral gardens and their magic**. London: George Allen and Unwin, 1966.

_____. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

MAGGIE, Yvonne. "Medo do feitiço 15 anos depois: 'a ilusão da catequese' revisitada". In: GOMES DA CUNHA, Maria Olívia. & GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. **Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTOS, Hebe Maria. **Das cores do silêncio**: os significados da liberdade no sudeste escravista – Brasil, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____ & RIOS, Ana Lugão. **Memórias do cativo**: família, trabalho e cidadania no pós-abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MELO, Ricardo Moreno. **Tambor de Machadinha**: devir e descontinuidade de uma tradição musical em Quissamã. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, 2006.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de. “A Festa do Divino”. In: **Festas e tradições populares do Brasil**, 1901. Capturado do sítio http://www.capoeira-palmares.fr/histor/festas_i.htm, em 02/09/2009.

MINTZ, Sidney W. & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003.

MONTERO, Paula. **Da Doença à Desordem**: a magia na umbanda. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. & LIMA, Vivaldo da Costa. **Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos – de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938**. São Paulo: Corrupio, 1987.

OLIVEN, Ruben. “Patrimônio intangível: considerações iniciais”. In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____ **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PACHECO, Gustavo. “Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein”. In: **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

PACHECO, Renato José Costa. “Jongos e caxambus em Guaçuí”. In: **Páginas de folclore**. Vitória: Escola Técnica de Vitória, 1950.

PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **O jongo, o jogo, a ONG**: um estudo etnográfico sobre a transmissão da prática cultural do jongo em dois grupos do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

PENTEADO Jr. Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré**: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP). Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2004.

_____ **Jongueiros do Tamandaré**: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo em Guaratinguetá-SP. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2010 (prelo).

PIETRAFESA DE GODOI, Emília. **O trabalho da memória**: cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1999.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PIRES, Antônio Liberac Simões. **Movimentos da cultura afro-brasileira**: a formação histórica da capoeira contemporânea (1890-1950). Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas-SP, 2001.

_____. **A Capoeira no Jogo das Cores**: criminalidade, cultura e racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937). Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1996.

POMPA, Cristina. **Religião como tradução**: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil Colonial. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

QUEIROZ, Sônia. **Pé preto no barro branco**: a língua dos negros da Tabatinga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RAMOS, Arthur. **O folk-Lore negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RAPCHAN, Eliane Sebeika. **Negros e africanos em Minas Gerais**: construções e narrativas folclóricas. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

RIBEYROLLES, Charles. **Brasil pitoresco**: História, descrição, viagens, colonização, instituições. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

RODRIGUES, Jaime. **De costa a costa**: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola-Rio de Janeiro, 1780-1860). Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2000.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história**: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1991.

RUGAI BASTOS, Élide. “A questão racial e a revolução burguesa”. In: D’INCÃO, Maria Ângela (org.). **O saber militante**. Ensaios sobre Florestan Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra/UNESP, 1987.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins Livraria, 1940.

SALES, Angélica Garcia. **Educação, resistência e identidade étnico-cultural**: a comunidade jongo Dito Ribeiro – Campinas. Monografia de Conclusão do Curso de Pedagogia. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas-SP, 2006.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. “Introdução: Políticas públicas de cultura” & “A Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo: de Mário de Andrade a Marilena Chauí”. In: **Memória, cultura**

e cidadania: estudo de uma política pública. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2000.

_____. **Capoeiras e malandros:** pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950). Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1990.

SANT'ANNA, Marcia. "A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização". In: ABREU, Regina. & CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. 2ª. ed.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. **Silvio Romero hermenêutica do Brasil:** três raças e miscigenação na formação de uma imagem da brasilidade. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil:** Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. "Dos males da dádiva: sobre as ambigüidades no processo da Abolição brasileira". In: GOMES DA CUNHA, Maria Olívia. & GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). **Quase-cidadão:** histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

_____. "História e Antropologia: embates em região de fronteira". In: **Antropologia e história:** debate em região de fronteira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". In: **História da vida privada no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 4.

_____. **O espetáculo das raças.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Retrato em branco e negro:** jornais, escravos e cidadão em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. "Nomeando as diferenças: a construção da idéia de raça no Brasil". In: GONÇALVES, Marco Antonio. & VILLAS BÔAS, Gláucia (Orgs.). **O Brasil na virada do século:** o debate dos cientistas sociais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SEGURA-RAMIREZ, Héctor Fernando. **Tiro no pé:** biopolítica, relações racializadas, academia e poder no Brasil 1823-1955 / 1997-2006. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas-SP, 2006.

SELA, Eneida Maria Mercadante. **Modos de ser em modos de ver:** ciência e estética em registros de africanos por viajantes europeus (Rio de Janeiro, 1808-1850). Tese de Doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2006.

SILVA, Adailton. **Relatos sobre o jongo:** reflexões e episódios de um pesquisador negro. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

SILVA, Marília Barbosa da. & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981 (Coleção MPB, 4).

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. “O terreiro na cidade: autores, textos e imagens”. In: **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

SINDER, Valter. “Fronteiras da nação e construção de identidades plurais: o entre-lugar da cultura brasileira”. In: BARBOSA, Livia; DRUMMOND, José Augusto & GOMES, Laura Graziela (Orgs.). **O Brasil não é para principiantes: carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. 2ª. Ed.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SLENES, Robert. “‘Eu venho de muito longe, eu venho cavando’: jongueiros cumba na senzala centro-africana”. In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

_____. “A Árvore de *Nsanda* transplantada: cultos kongo de aflição e identidade escrava no Sudeste brasileiro (século XIX)”. In: LIBBY, Douglas Cole & FURTADO, Júnia Ferreira (Orgs.). **Trabalho livre, trabalho escravo: Brasil e Europa, séculos XVII e XIX**. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. “‘Malungu, ngoma vem!’ África coberta e descoberta no Brasil”. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, pp. 212-220 [English Version, pp.221-229].

_____. **Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava no Rio de Janeiro (1808-1850)**. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 1998.

_____. **A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1994.

SOBRINHO, Alves Motta. “Os Negros” e “A Fazenda de Café”. In: **A civilização do café (1820-1920)**. São Paulo: Brasiliense, 1978. 3ª. ed.

SOUSA REIS, Letícia Vidor. **O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil**. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

STEIN, Stanley J. “Uma Viagem Maravilhosa”. In: **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949**. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

_____ **Vassouras**: um município brasileiro do café, 1850-1900. Tradução de Vera Bloch Wrobel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TAVARES DE LIMA, Rossini. **Abecê de folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ **Folclore de S. Paulo (Melodia e Ritmo)**. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____ **Folclore nacional**. São Paulo: Centro de Pesquisas Mário de Andrade, 1946.

TEIXEIRA, Vitor Aquino de Queiroz D'Ávila. **Saravá tambú, saravo candongueiro**: um estudo histórico e antropológico da música do jongo de Campinas e de Guaratinguetá - SP. Monografia de Conclusão de Curso. História. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas-SP, 2007.

THOMAZ, Omar Ribeiro. "Introdução". In: FREYRE, Gilberto. **Interpretação do Brasil**: aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TONI, Flávia Camargo. **A missão de pesquisas folclóricas**: do Departamento de Cultura. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1986.

VARGENS, João Baptista & FERNANDES, Valéria (Orgs.). "O jongo no Rio de ontem e de hoje". In: **Notas musicais cariocas**. Petrópolis: Vozes, 1986.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora da UFRJ, 1995.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VIVES, Vera de. **O homem fluminense**. Rio de Janeiro: Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro; Museu de Arte e Tradições Populares, 1977.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil**: the first Vargas Regime, 1930-1945. Durham & London: Duke University Press, 2001.

WILLEMS, Emilio. **Cunha**: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil. São Paulo: Secretaria da agricultura do Estado de São Paulo, 1948.

WAGNER, Roy. **The invention of culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Publicações em Periódicos e Anais de Congressos

ABREU, Regina. "Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio". *Sociedade e Cultura*, v. 8 n. 2 Jul./Dez. 2005, pp. 37-52.

ABU-LUGHOD, Lila. "Coments" for Christoph Brumann's article, "Writing for culture: why a successful concept should not be discarded". *Current Anthropology*. Volume 40, Supplement, February, 1999.

_____. "Writing against culture". *Recapturing anthropology: working in the present*. Edited by Richard G. Fox. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. pp. 137-162.

ALMEIDA, Renato. "De um jongo em Taubaté". *Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore*. Florianópolis, n. 15/16, 1953.

ARAÚJO, Alceu Maynard. "Jongo". *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo, 16 (216), Out. 1949.

_____. "O jongo de Cunha". *Correio Paulistano*. São Paulo, 7;14;21 de maio de 1950.

BIRMAN, Joel. "Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade". *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro. V. 16, nº. 1, jan-mar., 2009.

BONFIM, Beatriz. "Vovó Maria Joana traz a Serrinha à Lapa para mostrar o jongo". *Jornal do Brasil*. 08 de abril, 1983.

BRAGA, Rubem, "Um jongo entre os maratimbas" (Especial para a *Revista do Arquivo*). *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. Ano VI. Vol. LXVI (66), abril/maio de 1940.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. *Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes*. Universidade Federal de São João del Rei. Mimeo.

BRUMANN, Christoph. "Writing for Culture: Why a Successful Concept Should Not Be Discarded". *Current Anthropology*. Volume 40, Supplement, February, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. "A Revolução de 30 e a cultura". *Novos Estudos Cebrap*, 2 (4), 1984. pp. 27-32.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura en la política: derechos intelectuales en las poblaciones indígenas y locales". *Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. Barcelona: Institut Català d'Antropologia, 2003.

CARRANO, Paulo. "Os Encontros". *Anais do VIII encontro de jongueiros*. Guaratinguetá, 2003.

CASSADEI, Thalita de Oliveira. "Folclore fluminense". *Revista Fluminense de Folclore*. Ano III, ago. de 1976. n. 6.

CASTRO, Helio Machado de. "O Encontro de Jongueiros". *Anais do VIII encontro de jongueiros*. Guaratinguetá, 2003.

_____. “Caxambu”. *Pádua*. Junho de 1984. (Versão resumida da palestra proferida por Hélio Machado de Castro na Universidade Federal de Brasília, em agosto de 1978).

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro (Patrimônio Imaterial)*. Rio de Janeiro. n°. 147. Out.-Dez., 2001.

_____. & VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. “Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CONFETE, Rubem. “Jongo: a morte de uma raiz popular”. *Tribuna da Imprensa, Suplemento da Tribuna*. Rio de Janeiro. 14 de junho, 1975.

CORRÊA, Mariza. “Traficantes do excêntrico: os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 60”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 3 (6): 79-98, 1988.

COSTA, Sérgio. “A mestiçagem e seus contrários – etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo”. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*. São Paulo, 13(1), maio, 2001.

DURANTE, Henry. “São Luiz do Paraitinga SP”. *Anais do VIII encontro de jongueiros*. Guaratinguetá, 2003.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. “Debaixo da imediata proteção de Sua Majestade Imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889)”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 156, n° 388, p. 459-613, jul./set. 1995.

HANNERZ, Ulf. “Coments” for Christoph Brumann’s article, “Writing for culture: why a successful concept should not be discarded”. *Current Anthropology*. Volume 40, Supplement, February, 1999.

IPHAN. “Jongo, patrimônio imaterial brasileiro”. *Revista Eletrônica do IPHAN*. Disponível em www.revista.iphan.gov.br. Capturado em 4 de setembro de 2006.

JORNAL DA UNICAMP. “Na cadência do jongo”, por Manuel Alves Filho. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 9 a 15 de junho de 2008, pp. 12.

LINKE, Uli. 1990. “Folklore, anthropology, and the government of social life”, *Comparative Studies in Society and History*, 32 (1):117-148.

LINNEKIN, Jocelyn. “Defining tradition: variations on the Hawaiian identity”. *The American Ethnological Society*. Jan., 1983.

MACHADO, Ana Maria. “Hoje é dia de jongo. Corpo e ritmo falando da alma”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 29 de setembro de 1975.

MACHADO, Igor José de Reno. “Mestiçagem Arqueológica”. *Estudos Afro-Asiáticos*. 24(2), 2002.

MANZATTI, Marcelo Simon. “O jongo ontem e hoje”. *Expressão musical e identidade cultural na globalização*. São Paulo: Centro de Estudos Latino-Americano sobre cultura e comunicação; Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São – CELACC/ ECA – USP, 2000 (mimeo)..

MENEZES, Elza Maria P. “Barra do Pirai RJ”. *Anais do VIII encontro de jongueiros*. Guaratinguetá, 2003.

MONTERO, Paula. “Magia, Racionalidade e Sujeitos Políticos”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ano 9, out. de 1994.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. “Inventário e patrimônio cultural no Brasil”. *História*. São Paulo, v. 26, n.2, 2007.

OLIVERIA, Ricardo de. “Ficção, ciência, história e a invenção da brasilidade sertaneja”. *Ipotesi - revista de estudos literários*. Juiz de Fora, v.4 n.º.1.

PEIXOTO, Fernanda. “Diálogo ‘interessantíssimo’: Roger Bastide e o modernismo”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.14 n.º. 40.

PACHECO, Renato. “O jongo de Guaçu”. In: *A Gazeta de Vitória*. 15 de out., 1966.

_____ “Jongo ou caxambu”. In: *A Gazeta de Vitória*. 25 de dez., 1948.

PENTEADO Jr. Wilson Rogério. “No fundo do tempo e do espaço, os usos da memória escrava: narrativas de jongueiros e jongueiras no Vale do Paraíba Paulista”. *Anais do VI Encontro de História Oral do Nordeste – culturas, memórias e nordestes*, 2007a.

_____ “Tamandaré em noite de festa: os sentidos de se festejar o jongo em Guaratinguetá-SP”. *Anais da I REA – Reunião Equatorial de Antropologia – e X ABANNE – Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste*, 2007b.

_____ “A arte de revelar e esconder: discursos e práticas sobre o lugar da magia no ritual de jongo”. *Anais da VII RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul – Desafios Antropológicos*. Porto Alegre, 2007c.

_____ “Linguagens cifradas, pontos cantados: desvelando significados no ritual do jongo”. *Anais do 13º Congresso Brasileiro de Folclore*. Fortaleza, 2007d.

_____ “Florestan Fernandes e o folclore em questão: notas para um outro olhar sobre os estudos de folclore”. *Revista Versões*. São Carlos-SP: UFSCar. Vol 1, n.º. 1, (Dossiê Florestan Fernandes), 2005.

PETERS, José Leandro. “Schlichtborst e Ribeyrolles: visões opostas sobre a escravidão no Brasil do século XIX”. *Revista Eletrônica Cadernos de História*. V. 5 ano 3, n.º. 1, abril, 2008.

PINTO, Benedito de Souza. “O jongo de São Luis do Paraitinga”. *Correio Folclórico/ Correio Paulistano*, n.º. 45, 4 de fev., 1950.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. “O jongo no centenário de São José do Barreiro”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 31 de maio de 1959.

_____ “A influência da cultura angolense no Vale do Paraíba”. *Revista Brasileira de Folclore*, vol. 8, n.º. 21, maio/ago., 1968.

ROMERO, Silvio. “A poesia popular no Brasil”. *Revista Brasileira*, 1879.

SAHLINS, Marshall. “O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em ‘vias de extinção’”. *Mana* (2) - Partes I e II, 1997.

SÃO JOSÉ DA SERRA. “São José da Serra RJ”. Anais do *VIII encontro de jongueiros*. Guaratinguetá, 2003.

SIMÃO, Lucieni de Menezes. “Certificando culturas: inventário e registro do patrimônio imaterial”. *Mneme – Revista de Humanidades I Dossiê Cultura, tradição e Patrimônio Imaterial*. Caicó (RN), v. 7 n. 18, out/nov. 2005.

_____ “Os Mediadores do Patrimônio Imaterial”. *Sociedade e Cultura*. V. 6, n. 1, Jan/Jun. 2003.

SILVA, Osório Peixoto. “Terreiro que canta galo”. *A Notícia*. Campos-RJ. 27 de junho, 1976.

SILVA, Vagner Gonçalves da. “Religiões afro-brasileiras”. *Revista USP*. São Paulo. n. 55, set./nov., 2002.

SLENES, Robert W. “Overdrawn from life: abolitionist argument and ethnographic authority in the brazilian ‘artistic travels’ of J. M. Rugendas, 1827-35”. *Portuguese Studies*. Vol. 22, 2006.

_____ “African Abrahams, Lucretias and Men of Sorrows: allegory and allusion in the brazilian anti-slavery lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas”. *Slavery and Abolition. Representing the body of the slave* (Special Issue). Vol. 23, n. 2, August, 2002.

_____ “As provações de um Abraão africano: a nascente nação brasileira na *Viagem alegórica* de Johann Moritz Rugendas”. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Centro de Pesquisa em História da Arte e Arqueologia – IFCH/UNCIAMP, n.2, 1995/96.

TAMASO, Izabela. “A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios...”. *Série Antropologia*. n. 390, Brasília, 2006.

TAVARES DE LIMA, Rossini “Jongo em Aparecida”. *A Gazeta*. São Paulo. 26 de abril, 1957.

_____ “Um cinquentenário de 1906”. *A Gazeta*. São Paulo. 15 de maio, 1956.

VELLOSO, Mônica Pimenta. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 3, n.6, 1990.

VIANNA, Letícia. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais: a experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Disponível em:
[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio Imaterial/Patrimonio Imaterial Legislacao/CNFCP Patrimonio Imaterial Leticia Vianna.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio%20Imaterial/Patrimonio%20Imaterial%20Legislacao/CNFCP%20Patrimonio%20Imaterial%20Leticia%20Vianna.pdf) Capturado em 10 de dezembro de 2009.

VIANNA, Letícia. & TEIXEIRA, João Gabriel L. C. “Patrimônio imaterial, performance e identidade”. *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - ENECULT*. Salvador-Bahia, 2008.

WAGLEY, Charles. “Estudos de comunidade no Brasil sob perspectiva nacional”. *Sociologia*, XVI (2): 3-22, 1954.

WITOSLAWKI, Henrique. “Representações da brasilidade: o corpo como símbolo para o modernismo e para o varguismo (1920-1945)”. *Temas e Matizes*, nº.7, Primeiro Semestre, 2005.

Documentários

BERALDO, Carla. Et alli. “O jongo – ritual e magia no Quilombo São José”. Documentário. CRAV - PUC – Campinas, 2007. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8Parte> (1 de 3)

DIAS, Paulo. Et alli. “Feiticeiros da palavra: o jongo do Tamandaré”. Produção: *Associação Cultural Cachuera!.*, 2001.