



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

MARIA LÍVIA DE SÁ RORIZ AGUIAR

CIDADE JONGUEIRA:
Rio de Janeiro e os territórios do jongo

RIO DE JANEIRO
2018

Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar

CIDADE JONGUEIRA:

Rio de Janeiro e os territórios do jongo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Micael Herschmann.

Coorientadora: Cíntia Sanmartin Fernandes (Uerj).

RIO DE JANEIRO

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A289 Aguiar, Maria Lívia de Sá Roriz.
Cidade jongueira: Rio de Janeiro e os territórios do jongo / Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar. 2018.
305 f. : il.

Orientador: Micael Herschmann.
Coorientadora: Cíntia Sanmartin Fernandes.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2018.

1. Comunicação – Teses. 2. Jongo (Dança) – Rio de Janeiro. 3. Jongo (Dança) – Aspectos sociais. I. Herschmann, Micael. II. Fernandes, Cíntia Sanmartin. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 796.81



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA 450ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR MARIA LÍVIA DE SÁ RORIZ AGUIAR NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e dezoito, às quatorze horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da UFRJ, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar**, intitulada: "**Cidade Jongueira: Rio de Janeiro e os Territórios do Jongo**" perante a banca examinadora composta por: **Micael Maiolino Herschmann** [orientador(a) e presidente], **Muniz Sodré de Araujo Cabral**, **Ana Paula Goulart Ribeiro**, **Johnny Menezes Alvarez**, **Joelle Rachel Rouchou** e **Cintia Sanmartin Fernandes**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca destaca a excelência da pesquisa de campo e das reflexões realizadas. Sabendo também o texto fluído e de alta qualidade e recomenda a publicação do trabalho.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

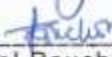
Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2018



Micael Maiolino Herschmann [orientador(a) e presidente]


Muniz Sodré de Araujo Cabral [examinador(a)]


Ana Paula Goulart Ribeiro [examinador(a)]


Johnny Menezes Alvarez [examinador(a)]


Joelle Rachel Rouchou [examinador(a)]


Cintia Sanmartin Fernandes [examinador(a)]

Maria Lívia de Sá Roriz Aguiar [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPC.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho concretiza-se em razão da rede de afetos que construí no decorrer da vida. Das imagens ao texto e à pesquisa realizada, todos os caminhos trilhados para a construção da minha formação de vida/profissional se devem ao encontro do Outro. A minha vivência jamais foi solitária; de outra forma, não conseguiria chegar a essas páginas. Esta tese construiu-se por uma trama de participações. Antecipadamente, já me desculpo pelos lapsos de memória, pelo cansaço e pela imersão na escrita, caso nesses espaços escaparem referências aos que estiveram presentes nos passos que trilhei, marcando a minha história de vida, e que possam não figurar nesses agradecimentos.

Ao meu orientador, Micael Herschmann, todo carinho e paciência com que me conduziu durante todos esses anos. Agradeço também a Cíntia Sanmartin, por ser fonte de inspiração e a condução sempre carinhosa.

Aos participantes da banca de qualificação, Joëlle Rouchou e Liv Sovik, as contribuições importantes para esta pesquisa. Aos professores que participam da banca final de doutorado, por partilhar esse momento de ensinamentos.

A todos os professores da Escola de Comunicação (ECO) que fizeram parte desse processo intenso de aprendizagem durante os quatro anos em que cursei o doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), o auxílio possibilitado com a bolsa de pesquisa. Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), Jorgina e Thiago, o afeto no decorrer de todos esses anos.

Aos grupos de jongo da cidade do Rio de Janeiro que acolheram a pesquisa: Jongo da Lapa, Dandalua, Afrolaje, Companhia de Aruanda e Jongo da Serrinha. E, especialmente, aos entrevistados: Daniella Gomes, Flávia Reis, Jéssica Castro, José Messias, Juliana Correia, Marcus Bárbaro, Monica Ferreira, Ricele Aguiar, Sílvia Reis, Taís Agbara, Vanusa Melo e Wallace Freitas (Amendoim). E aos filhos do jongo, de maneira especial, a Laysa Griot, que habita lindamente a tese.

Ao primeiro presente que recebi da ECO, as pessoas que me fizeram entender que existe mais do que saber acadêmico no *campus* da Praia Vermelha, lembrando de forma especial Janine Justen, Silvia Cardoso, Heitor Machado e Andrea Santos. Assim como aos amigos que fui construindo no decorrer dessa caminhada: Izamara Bastos, Alice Mello, Guilherme Fernandes, Tatiane Leal e Igor Waltz.

De maneira expressiva, com enorme carinho, o companheirismo e afeto durante todo esse processo, agradeço a Vinícius Ferreira, Phillippe Sendas e Natália Sales, inclusive por me acompanharem no desbravamento do campo de pesquisa.

A Regina Andrade, por ser a pessoa que me permitiu alçar voos inimagináveis, e a quem dedico o meu mais profundo afeto e agradecimento por acreditar em mim.

Aos amigos de uma vida inteira, por compreenderem as minhas ausências e estarem ao meu lado, incondicionalmente. Especialmente, Ana Lúcia Longo, que captou tão sensivelmente a maioria das imagens que ilustram esta tese.

Ao que tenho de mais sagrado: a minha família. Ao meu irmão, Bruno Guilherme. Ao meu pai, Nélio Rodrigues, e as minhas mães, Sonia Roriz e Marialva Barbosa.

RESUMO

AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz. **Cidade jongueira: Rio de Janeiro e os territórios do jongo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura)–Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A tese analisa, sob uma perspectiva sociocomunicacional, um conjunto de questões do jongo como prática comunicacional, privilegiando a abordagem qualitativa e tomando como base metodológica as observações de campo, a análise documental e a realização de entrevistas (história oral). Como centro reflexivo da análise, problematizamos de que forma questões de gênero emergem como “performatividade” (BUTLER, 2016) nessas rodas na cidade do Rio de Janeiro (RJ). O objetivo, além de mapear o circuito musical jongueiro da cidade, é mostrar as diversas dimensões da comunicação envolvidas nas *performances* jongueiras. Nas narrativas que produzem de si, os jongueiros constroem, pelas brechas da memória, diversos vínculos com o jongo, nos quais a questão da herança se constitui como elemento nodal para a afirmação de cada um deles no universo jongueiro. Na nossa hipótese, as “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) construídas permitem que as mulheres experimentem uma condição de maior protagonismo na cena musical. As rodas jongueiras são também percebidas como lugar de expansão e transmissão de uma liturgia imemorial da africanidade. Sendo assim, o protagonismo feminino que produzem é também marcado por assegurar a continuidade dos valores sagrados.

Palavras-chave: Jongo. Rio de Janeiro. Música. Comunicação.

ABSTRACT

AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz. **Cidade jongueira: Rio de Janeiro e os territórios do jongo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura)–Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The thesis analyzes, from a social communicational perspective, a set of questions - focusing on the qualitative approach, taking as a methodological basis the documentary analysis, interviews (oral history) and the production of cartography - jongo as a communicational practice. As a reflexive center, we problematize how, through jongo, dancing on the streets of Rio de Janeiro, the “jongueiro” characters produce resignifications in multiple territories, in which the body occupies a preponderant place, allowing those involved to elaborate and experience "heterotopias" (FOUCAULT, 1966 and 1967). The goal, besides mapping the city's “jongueiro” music circuit, is to show the various dimensions of communication involved in jongo performances. In the narratives that they produce of themselves, the “jongueiros” construct, through the breaches of memory, several bonds with jongo, in which the question of the inheritance is constituted as a nodal element for the affirmation of each of them in the “jongueiro” universe. In our hypothesis the "sonic-musical territorialities" (HERSCHMANN and FERNANDES, 2014) constructed allow women to experience a condition of greater protagonism in this musical scene. The “rodas” (circles) of jongo are also perceived as a place of expansion and transmission of an immemorial liturgy of Africanness. Therefore, the female protagonism they produce is also marked by ensuring the continuity of sacred values.

Keywords: Jongo. Rio de Janeiro. Music. Communication.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arquipélago jongueiro na cidade do Rio de Janeiro	54
Figura 2 – Os jongos na cidade jongueira	56
Figura 3 – Jongos da Lapa em evolução junto às paredes do velho aqueduto.....	63
Figura 4 – O Afrolaje nas praças dos subúrbios.....	65
Figura 5 – Os pés descalços de Juliana Correia no Jongos da Lapa	66
Figura 6 – Marcus Bárbaro, vestido de preto, no Jongos da Lapa.....	69
Figura 7 – Jongos é dança de roda	78
Figura 8 – O jongos teatraliza modos de agir nas marcas corporais.....	83
Figura 9 – O corpo inscreve em adereços os sentidos do jongos.....	84
Figura 10 – Adereços nos ritos da roda	85
Figura 11 – Jongos da Lapa: produção de afetos e interação entre o grupo e a plateia	91
Figura 12 – Dandalua: plateia, integrantes e territorialidades musicais.....	92
Figura 13 – Monica Ferreira, do Dandalua, mostra o tambor redesenhado	94
Figura 14 – O Jongos da Lapa e os corpos em movimento em torno dos Arcos da Lapa	111
Figura 15 – A gramática das emoções expressa-se nos gestos jongueiros.....	116
Figura 16 – Personagens jongueiras: Marcus Bárbaro, fundador do Jongos da Lapa, em primeiro plano	120
Figura 17 – Marcus Bárbaro, em 2017, canta na roda do Jongos da Lapa	124
Figura 18 – Pequenos detalhes ornamentam um corpo jongueiro.....	148
Figura 19 – Jongueiros em movimento no Jongos da Lapa.....	156
Figura 20 – Laysa evolui seus passos na roda jongueira.....	160
Figura 21 – Sílvia Reis e Jéssica Castro, na oficina “Caminhos das mulheres no jongos”	163
Figura 22 – “Criei um corpo jongueiro ao tocar o tambor”	166
Figura 23 – Jongueiros na Festa da Capoeira.....	168
Figura 24 – Coreografias ensaiadas do jongos contemporâneo	171
Figura 25 – Layza Griot dança ao lado de Xandy Carvalho na festa do Grupo Afrolaje	172
Figura 26 – Foto oficial do Grupo Afrolaje na festa de cinco anos, no Jardim do Méier	173
Figura 27 – Personagens jongueiras: Jéssica Castro na roda do Dandalua	175
Figura 28 – Roda do Dandalua nas calçadas da Feira do Lavradio	176
Figura 29 – Personagens jongueiras: Taís Agbara	186
Figura 30 – Personagens jongueiras: Monica Ferreira	187

Figura 31 – Personagens jongueiras: José Messias, ao microfone, e Marcus Bárbaro, ao fundo, no tambor	190
Figura 32 – Personagens jongueiras: Flávia Souza	198
Figura 33 – Personagens jongueiras: Daniella Gomes e a filha, Laysa Griot	204
Figura 34 – Personagens jongueiras: na roda, Juliana Correia e Wallace Freitas	208
Figura 35 – O jongo entrelaça-se com a capoeira	212
Figura 36 – Personagens jongueiras: Ricele Aguiar e a filha, Luanda.....	215
Figura 37 – Integrante do jongo	221
Figura 38 – Transe jongueiro	222
Figura 39 – O tambor e as inscrições de um tempo contemporâneo.....	222
Figura 40 – Personagens jongueiras: a explosão do canto de Sílvia Reis.....	224
Figura 41 – Personagens jongueiras: Wallace Freitas.....	230
Figura 42 – Na dança: pontos e a referência à memória da escravidão	233
Figura 43 – O chamado do tambor.....	236
Figura 44 – Jongo e o protagonismo feminino.....	242
Figura 45 – A predominância feminina na roda do Dandalua.....	243
Figura 46 – A tomada do tambor.....	251
Figura 47 – Mãos femininas no tambor do Jongo da Lapa	259
Figura 48 – O canto feminino.....	260
Figura 49 – Festa do Afrolaje, o protagonismo feminino	262
Figura 50 – Jéssica Castro, uma das compositoras do grupo	275
Figura 51 – Símbolo das mulheres jongueiras e elo do presente com o passado.....	279
Figura 52 – Os filhos da roda: Analice dança com o pai, José Messias.....	284
Figura 53 – Laysa Griot.....	287

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cidade jongueira	55
Quadro 2 – Temporalidades do circuito jongueiro.....	77
Quadro 3 – Tramas sonoras do circuito jongueiro	92
Quadro 4 – Os atores jongueiros	183
Quadro 5 – Caracterização e parentesco entre os integrantes do jongo	203
Quadro 6 – Relação entre jongo e capoeira.....	213
Quadro 7 – Moradia e religião dos entrevistados.....	223
Quadro 8 – Índices de visibilidade feminina nas rodas.....	250

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 O TEMA	17
1.2 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO TEMA	18
1.3 OBJETIVOS	28
1.4 HIPÓTESES	31
1.5 METODOLOGIA.....	32
1.6 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS	38
PARTE I: CIDADE JONGUEIRA	41
2 FALANDO DE JONGO: CARTOGRAFIA E TERRITÓRIO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO	43
2.1 JONGO, UMA HISTÓRIA	43
2.2 O JONGO E A CIDADE: TERRITÓRIOS COMO PRÁTICA COMUNICACIONAL	50
2.2.1 A cidade como território: deslizamentos conceituais	60
2.3 ESPACIALIDADES E TERRITORIALIDADES JONGUEIRAS	71
2.4 TERRITORIALIDADES E TRAMAS SONORAS	88
3 O JONGO, A LAPA E AS PRÁTICAS COMUNICACIONAIS.....	99
3.1 TERRITÓRIOS EXPRESSIVOS: CENA E CORPO	100
3.2 O COTIDIANO DO JONGO: EM TORNO DAS EMOÇÕES	104
3.3 NARRATIVA, TESTEMUNHOS E IMPRESSÕES DE MEMÓRIA.....	119
3.3.1 “Sou Marcus de nascença e Bárbaro de vivência”	123
4 CAMINHANDO À DERIVA: PELAS BRECHAS E FRESTAS DA CENA JONGUEIRA	137
4.1 EM BUSCA DO OBJETO E DE SUAS SIGNIFICAÇÕES	141

	14
4.1.1 A primeira cena: a roda de Aruanda.....	145
4.2 O ENCONTRO COM O OBJETO: UM ANO NO JONGO DA LAPA	149
4.2.1 Entendendo as oficinas.....	161
4.2.2 O jongo na festa da capoeira	166
4.3 AMPLIANDO O OBJETO: DO AFROLAJE AO DANDALUA	168
4.3.1 Afrolaje: do Arpoador ao Méier	169
4.3.2 Pelos caminhos da feira: o Grupo Dandalua	173
PARTE II – JONGO, MEMÓRIA E LUGAR DO FEMININO.....	179
5 ENTRE A RUA E A CASA: ABRINDO BRECHAS NA MEMÓRIA	182
5.1 ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÕES DA MEMÓRIA	185
5.1.1 O encontro com o jongo	189
5.1.2 A herança	205
5.1.3 Trânsitos do corpo: a capoeira	209
5.2 CONFLITOS NA CENA JONGUEIRA	216
5.2.1 A religião	217
5.2.2 Outros conflitos.....	227
<i>5.2.2.1 O que é o jongo e quem pode ser jongueiro</i>	<i>228</i>
6 AS JONGUEIRAS TOMAM “A PALAVRA”	241
6.1 A TOMADA DO TAMBOR.....	250
6.2 A EXPLOSÃO DO CANTO.....	259
6.3 O PODER DA CRIAÇÃO	268
6.4 AS SAIAS RODANDO.....	277
6.4.1 Os filhos da roda.....	284
7 CONCLUSÃO.....	289
REFERÊNCIAS	303

1 INTRODUÇÃO

Era maio de 2015, quando aconteceu o primeiro contato com uma roda de jongo. Não foi como espectadora, e sim já como pesquisadora. Comecei não pela roda, mas entrevistando o fundador do jongo da Lapa. Por caminhos inversos, conheci meu objeto num território também emblema do jongo, já que é lá que está o Jongo da Serrinha – o subúrbio de Madureira. Encontrei o meu entrevistado embaixo do viaduto que recebe o nome do bairro. Foi nesse espaço que vi pela primeira vez uma roda de jongo e dei início à imersão no universo de pesquisa.

O jongo¹ entrou na investigação por sugestão do meu orientador, Micael Herschmann. Durante o ano de 2014 (ano de entrada no doutorado) me convenceu a trocar de objeto. Sair da zona de conforto, de um objeto já conhecido, a Velha Guarda das Escolas de Samba, com relações estabelecidas anteriormente, e ir rumo ao desconhecido seria um desafio. Aceita a troca, era necessário conhecer a roda do jongo da Lapa.

Nesse momento tomei conhecimento da existência de diversas rodas de dança que se apresentavam nas ruas da Lapa, em torno dos arcos, entre elas a do jongo. Começava a se desenhar timidamente o trabalho em torno da música e da dança executadas no espaço urbano da rua num lugar, a Lapa, que se tornou uma importante “cidade da música” do país (HERSCHMANN, 2007).

De maio de 2015, quando realizei a entrevista com Marcus Bárbaro², o fundador do jongo da Lapa, até a ida à primeira roda foram seis meses. Em 26 de novembro de 2015, compareci à primeira roda como observadora. Apresentei-me apenas a Bárbaro e aproximei-me como mais uma pessoa que assistia à dança.

Ritos, tambores, palmas, cantos, saias de chita rodando, homens e mulheres uniram-se em roda, e, assim, iniciava-se invariavelmente o jongo da Lapa. Uma roda que há 13 anos é realizada todo mês, com dia e hora certos (última quinta-feira do mês, às 22h). Nasceu de um grupo de pessoas que, nas suas falas, em função do interesse que tem pela cultura, queria mostrar para o grande público a dança de roda. Antes de ser nomeado como jongo, foi o grupo Pé-de-Chinelo e, na sequência, o Quatro Esquinas.

¹ O jongo é uma prática cultural criada na época da escravidão nas fazendas de café do Sudeste do Brasil. Composto de cânticos não decifráveis, foi a estratégia por meio da qual os negros conseguiram se reunir, se organizar e, com isso, reconstruir os laços despedaçados pela diáspora. Por intermédio do jongo, desenvolveram uma linguagem cifrada, podendo em torno da dança namorar, combinar fugas, entre outras ações. Em alguns relatos de filhos de escravos, tem-se a afirmação de que foi com a prática do jongo que foram criados os quilombos (RIOS; MATTOS, 2005; RUFINO, 2014).

² A entrevista com Marcus Bárbaro aparecerá em fragmentos narrativos no capítulo 2 da tese e também no capítulo 4, já na segunda parte deste trabalho.

Em novembro, observei o grupo, o encontro, os participantes, o modo como começavam a roda, os ritos, os cânticos e como conduziam as danças, as palmas e os tambores. Esse movimento de observação foi crucial, pois permitiu uma análise sem interferência. Até a roda de maio de 2016, poucos integrantes tinham conhecimento de que eu comparecia ali como pesquisadora.

Cronologicamente participei por um ano, começando em novembro de 2015 e terminando em dezembro de 2016, de todas as rodas. Em dezembro de 2015, por ser um mês festivo e, coincidindo a quinta-feira com o dia 31, presumi que não haveria o encontro, por ser Ano-Novo. Suposição errada. Nas palavras de Marcus Bárbaro (2015b), “chovendo ou sendo feriado, toda última quinta-feira do mês tem roda”, o que efetivamente aconteceu.

No percurso de conhecer o objeto da tese – que julgava a princípio ser, exclusivamente, o jongo da Lapa – e, assim, conhecer sua história, seus integrantes, o cotidiano, as práticas, entre outras questões que compõem o início do processo metodológico, observei também quatro das oficinas que o grupo promoveu mensalmente, criadas em 2016 e denominadas de Oficinas de Jongo com o Jongo da Lapa. São estudos que ocorreram uma vez ao mês, um dia antes da roda, com temáticas sobre a cultura jongueira e ministradas por seus integrantes. As oficinas foram feitas no espaço do Instituto Palmares de Direitos Humanos (IPDH)³, e, para participar delas, era cobrada entrada. Seus participantes recebiam ao final um certificado. O objetivo era fornecer ensinamentos sobre o jongo, teorizando a prática da dança realizada no espaço da rua.

Nesse momento havia estabelecido como estratégia metodológica o seguinte percurso, tendo em conta que o objeto da tese seria exclusivamente o jongo da Lapa: em primeiro lugar, entrevistar o fundador do grupo, Marcus Bárbaro; em seguida, ir às rodas como observadora; na sequência, participar das oficinas que o grupo realizava mensalmente; e, por último, entrevistar antigos integrantes e fundadores, assim como as mulheres que compõem o grupo.

A ida constante às rodas do jongo da Lapa se, por um lado, me fez perceber algumas das questões que constituem esta tese, por outro mostrou que a temática deveria ser ampliada na direção do estudo do que podemos chamar de jongo urbano, observando outras rodas da cidade, construindo uma verdadeira cidade jongueira no Rio de Janeiro, já que a repetição sistemática das ações dos integrantes da Lapa deixou clara, na prática, a limitação que seria abordar exclusivamente esse grupo.

³ Localiza-se na Rua Mem de Sá, na Lapa, Rio de Janeiro. É um local criado para a divulgação cultural, com palcos, cinema, cursos pré-vestibular etc.

Assim, se no começo pensava que o tema da tese seria o jongo da Lapa, no decorrer da pesquisa notei que a temática dizia respeito não especificamente a esse objeto, mas às múltiplas rodas de jongo que consistem num circuito musical particular no Rio de Janeiro. O jongo da Lapa seria apenas uma das rodas a ser consideradas, bem como o discurso de seus fundadores.

1.1 O TEMA

A ida frequente à roda do jongo da Lapa ajudou, portanto, a verificar que o tema tomaria outra direção: poderia construir questões em relação às múltiplas rodas que ocorrem naquele território, a Lapa, desenvolvendo um trabalho acerca das rodas musicais que se apresentam no bairro, ou poderia ampliar a temática do jongo analisando-o como prática comunicacional materializada num circuito musical, expandindo a observação para além do jongo da Lapa. Escolhemos a segunda opção.

Embora o jongo da Lapa não tenha, assim sendo, exclusividade como material empírico da tese, constitui-se como ponto inflexivo, já que na nossa hipótese ele se configura como um momento de ruptura ao tentar recriar o jongo urbano em novos territórios, reinventando uma tradição (HOBSBAWM; RANGER, 1997), produzindo o que poderíamos denominar de jongo contemporâneo. Foi também por meio desse grupo da Lapa e de sua influência que outras rodas se constituíram na cidade, as quais serão analisadas também neste trabalho: a Companhia de Aruanda, o Grupo Dandalua e o Grupo Afrolaje.

Com o desenvolvimento da pesquisa, ficou claro, então, que o tema da tese são *os territórios do jongo como prática comunicacional que se manifestam em diversas tramas narrativas*. Se num primeiro momento esses territórios podem ser visualizados em contraposição e no cenário da cidade onde se manifestam, num segundo momento o foco recai sobre os meios e as formas de expressão de comunicação em que o jongo transita.

Devemos levar em conta que um processo comunicacional passa pelos processos sociais. A comunicação é uma disciplina cuja matriz é interdisciplinar, ou, como identifica Muniz Sodré⁴, uma “linguagem ponte” entre as outras áreas das ciências sociais: psicologia, história, sociologia, antropologia, geografia. Em função desse lugar, sofre, segundo o professor, por não desenvolver seu próprio método e, assim, importa das outras disciplinas

⁴ Conceitos elaborados pelo professor Muniz Sodré de Araújo Cabral, na disciplina Comunicação Transcultural: Pensar o Outro, ministrada no primeiro semestre de 2016, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

suas metodologias, usando esses métodos para encontrar a questão comunicacional. Na concepção exposta por Sodré, se tivéssemos de intitular um método da comunicação, este seria “vaivém”, em que se buscam os recursos nas outras disciplinas das ciências sociais e se volta para traduzi-los para a comunicação.

Segundo José Luiz Braga (2016), a ação da comunicação percebe-se na interação com os outros processos, podendo eles ser políticos, afetivos, educacionais, entre outros. O que há é a interação associada aos objetivos sociais. Tornar-se um pesquisador na comunicação requer entender o que há de comunicacional no seu objeto, como esse objeto pode ser considerado na formulação de questões comunicacionais.

Como dito anteriormente, os processos comunicacionais passam pelos processos sociais, pelo senso comum, pelas vivências anteriores a um projeto de pesquisa. Encontrar o método de pesquisa para se trabalhar o objeto na área da comunicação é compreender que a área abrange os processos sociais, assim como os processos pessoais – o senso comum, o fato de ser interdisciplinar –, o que pode dificultar a análise do pesquisador.

1.2 JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO TEMA

Delimitado o objeto de pesquisa – o jongo como prática comunicacional –, o caminho seguinte era formular questões que constituíssem, de fato, um problema comunicacional. Se a interligação música e comunicação já insere quase que naturalmente o trabalho no âmbito da comunicação, em função das dezenas de pesquisas que, nos últimos anos, complexificam essa relação e que se desenvolvem sob diversas perspectivas, por outro é preciso localizar que processos comunicacionais particulares estão envolvidos diretamente na temática desta tese.

Reconhecidos como integrantes de um subcampo da área da comunicação, os estudos de som, música e entretenimento caracterizam-se pela pluralidade de enfoques e podem ser observados em diversas áreas de conhecimento das ciências humanas. De caráter eminentemente multidisciplinar, são fundamentais para a compreensão das dinâmicas culturais dos territórios, entendidos na sua formulação conceitual ampliada, que ultrapassa a ideia de espaço físico.

Grosso modo, é possível dizer que os trabalhos envolvendo análises quanto ao som e à música se dão em quatro eixos principais. O primeiro reflete sobre a questão das sonoridades na perspectiva pioneira de Schafer (2001), considerando as propriedades do som na sua articulação com os ambientes. A segunda dimensão articula o universo musical com as

culturas juvenis e das minorias pelo viés dos estudos culturais. Já a terceira diz respeito às pesquisas que se desenvolvem em aproximação com os pressupostos da economia política da comunicação, ou seja, aquelas que analisam criticamente a indústria da música no que concerne às transformações na produção, na circulação e no consumo da indústria fonográfica. E, por último, as análises que se articulam em torno da agenda proposta pelos *sound studies*, procurando perceber as transformações tecnológicas e as condições de escuta (HERSCHMANN *et al.*, 2014, p. 437).

Identificando o crescimento dos estudos da área nos últimos 15 anos e a institucionalização das pesquisas em torno de sociedades científicas na última década, bem como os núcleos de pesquisa constituídos em diversas universidades⁵, podemos dizer que gradualmente os estudos de som e música deixam o lugar periférico que ocupavam na área da comunicação para se tornar reconhecidos como parte de um subcampo acadêmico. Nota-se, também, um gradativo interesse pelas abordagens dos trabalhos que ampliam progressivamente seu foco de análise, incluindo nas reflexões, numa pluralidade de enfoques, as dimensões estéticas, tecnológicas, econômicas, políticas, subjetivas e de sociabilidades envolvendo o universo de produção, circulação e consumo sonoro e musical em ambientes midiáticos.

Ao fazerem um diagnóstico dos estudos de som, música e entretenimento, Herschmann *et al.* (2014, p. 439) remarcam também que, “apesar de a música ser amplamente entendida como forma de expressão – quase sempre apenas identificada na sua dimensão artística ou mercadológica”, o que denominam de dimensão comunicativa da música, esta passou despercebida por muito tempo, ainda que sejam localizadas temporalmente as primeiras pesquisas que abordam essa relação há duas décadas.

No que diz respeito especificamente aos estudos de música, a ampliação do número de pesquisadores – movimento observado em todo o mundo, e não apenas no Brasil – é

⁵ O crescimento das pesquisas na área de som e música na sua relação com a comunicação é decorrência da institucionalização e do reconhecimento do subcampo, materializados na expansão do número de trabalhos apresentados nos congressos da área e nas pesquisas desenvolvidas em laboratórios liderados por grupos consolidados no cenário da comunicação, tais como o Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal Fluminense (UFF); o Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEPCOM), vinculado ao PPGCOM da UFRJ; o Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (LAMA), vinculado ao PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e o Grupo de Pesquisa em Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias (CULTPOP), vinculado ao PPGCOM da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). É preciso enfatizar também a existência de grupos de pesquisa (GP) nas principais associações científicas da área, como o GP de Comunicação, Música e Entretenimento da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), criado em 2012, e o Grupo de Trabalho de Estudos de Som e Música da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), criado em 2014.

decorrente da própria configuração social do mundo contemporâneo, já que as músicas e os sons, de maneira geral, são cada vez mais centrais na compreensão das dinâmicas desse mundo, podendo ser considerados como “pilares dos modos de existência e dos projetos de vida nesse início de milênio” (HERSCHMANN *et al.*, 2014, p. 449).

A consolidação dos estudos de som (*sound studies*), numa perspectiva multidisciplinar, expande seu universo reflexivo para além da relação música e suas “dimensões ideológicas, sociológicas, discursivas e/ou textuais” (HERSCHMANN *et al.*, 2014, p. 449) incorporando novas temáticas, que vão desde a história e o papel dos formatos, artefatos, dispositivos sonoros e espaços acústicos até a definição e análise dos regimes de audibilidade moderna (STERNE, 2002) e das paisagens sonoras (SCHAFER, 2001), entre outras perspectivas inovadoras (HERSCHMANN *et al.*, 2014, p. 449-450).

Quanto a esta tese, situamos o tema da pesquisa como parte dos estudos que colocam em proeminência a questão musical e sonora em territórios de expressividade governados pela ótica da comunicação, averiguando o jongo como uma prática comunicativa na qual as territorialidades simbólicas e sônico-musicais particularizam ações e reações, construindo uma prática comunicacional complexa. Ou seja, do ponto de vista da comunicação, tanto as cidades como o feminino são territorialidades comunicacionais, ao mesmo tempo em que também a música é um território de expressão comunicacional.

Analisando as teses e dissertações que têm direta ou indiretamente o jongo como objeto, identificamos a mesma supremacia de um olhar multicultural nas pesquisas. Em diversas áreas das ciências humanas, existem estudos que o tomam como centro reflexivo.

Há que se levar em conta ainda as reflexões desenvolvidas de maneira institucionalizada no âmbito do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) da Universidade Federal Fluminense (UFF)⁶, que procuram compreender o jongo na sua dimensão histórica, concentrando-se no estudo das comunidades jogueiras remanescentes dos quilombos.

Com base em fragmentos narrativos dos frequentadores do quilombo de São José da Serra, as historiadoras Ana Lugão Rios e Hebe Mattos (2005), por exemplo, aprofundaram-se nas memórias dos “grupos invisíveis”, na memória coletiva dos herdeiros dos escravos,

⁶ Também na UFF foi criado, em 2008, o Pontão de Cultura Jongo/Caxambu, como um programa desenvolvido pela universidade em parceria com 15 comunidades jogueiras do Sudeste, a Rede de Jovens Lideranças Jogueiras do Sudeste. A proposta do grupo é “articular e fortalecer as comunidades jogueiras”, constituindo-se como um “campo de investigação sobre a cultura e a identidade negra”, além de ainda preservar a manifestação cultural. Mais informações disponíveis em: <<http://www.pontaojongo.uff.br/acao-coletiva>>. Acesso em: 23 jul. 2016.

daqueles que trouxeram o jongo para as fazendas do Sudeste. Elas transcrevem uma entrevista de um descendente de escravos, Antonio Nascimento Fernandes, o Toninho, em que, nas suas palavras, revela não só as origens do jongo, mas os artifícios comunicacionais que eram usados para burlar a vigilância dos feitores.

Porque o Jongo ele foi criado assim: no tempo da escravidão, então o negro vinha lá de fora da África e quando chegava no Brasil eles faziam de tudo para poder trocar, tirar parentesco, grau de parentesco. Cada um levava para um lugar aí até com a língua diferente [...] até dialeto não falava o mesmo [...] para poder complicar a convivência deles nas comuni... nas fazendas (*apud* RIOS; MATTOS, 2005, p. 288-289).

Explicando como se criava um território comum por meio do jongo, descrevem como pelo cântico se construía uma nova organização entre os escravos:

E no jongo, os negros se organizaram através do cântico. Então começaram a cantar... e cantando eles se conheciam, através do canto e daquilo foi surgindo algum namoro, nas lavouras de café. E passaram a um confiar no outro. E assim foi criado o Quilombo também (*apud* RIOS; MATTOS, 2005, p. 288-289).

Pelas letras, combinações múltiplas eram construídas para ultrapassar as fronteiras da falta de liberdade em direção à liberdade. Pelos fragmentos narrativos, podemos compreender o uso do jongo com estratégia de sobrevivência, de sociabilidade, de criação de possibilidades de fuga. O jongo nascia, assim, como a prática que permitia a comunicação por intermédio do corpo e da música.

No que diz respeito às teses e dissertações, localizamos 68 trabalhos que têm o jongo como objeto de pesquisa, e nenhum na área de comunicação. Os trabalhos em maior número concentram-se nos Programas de Pós-Graduação em Educação, sendo 14, e em programas de pós-graduação classificados como interdisciplinares no âmbito da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (11), sendo a maioria do Programa de Memória Social na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Observa-se ainda a pulverização em várias áreas do saber das ciências humanas⁷.

Tendo como tema central exclusivamente o jongo da Lapa, a dissertação de Laís Bernardes Monteiro, *Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo do*

⁷ Localizamos oito trabalhos em música, oito em artes, sete em antropologia, nove em história, oito em ciências sociais, dois em estudos literários, dois em psicologia, um em urbanismo e um em ciência política.

jongo da Lapa (2015), defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Unirio, analisa o jongo da Lapa como “ação artística de existência e resistência cultural”. Para isso, mostra como as novas lideranças e os grupos culturais ligados à prática jogueira vêm sendo constituídos no Rio de Janeiro. Como exemplo dessas ações, explora as rodas mensais do movimento cultural jongo da Lapa.

Também com o foco em um grupo específico de jongo, a tese de doutorado de Pedro Simonard, *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização* (2005), defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), examina como os integrantes do Jongo da Serrinha constroem uma tradição mediante essa prática cultural, ativando igualmente uma identidade étnica. Para isso, “investiga os elementos que sustentam os discursos antagônicos sobre as diferenças entre o jongo dançado hoje e as semelhanças com o jongo ‘autêntico’ dançado no passado na Serrinha” (SIMONARD, 2005, p. 3). Procura, portanto, entender o jongo como instrumento de preservação do que denomina de cultura africana, ao mesmo tempo em que se edifica como instrumento de “construção de uma identidade negra”, mostrando os problemas que isso traz na delimitação da prática cultural.

Para o autor, o jongo seria o resultado da interação entre a cultura escrava e a cultura branca originada nas fazendas produtoras de café e de cana-de-açúcar do Sudeste brasileiro. Na sua tese, o jongo começou a ser incorporado no circuito cultural brasileiro e esse processo, segundo ele, “desencadeou uma disputa em torno de seus valores e signos e, principalmente, pela primazia na definição dos princípios de ressignificação que legitimam os grupos que o praticam” (SIMONARD, 2005, p. 8).

O Jongo da Serrinha é foco também da dissertação de Aline Oliveira de Souza, *Tia Maria do Jongo: memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jogueiras do grupo Jongo da Serrinha* (2015), defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo. Seu objetivo centra-se em elencar os trabalhos de memória realizados por oito jogueiras do grupo Jongo da Serrinha, com a finalidade de mostrar como a memória pode ser usada como preservação e ponto de resistência.

Além da tese de Simonard (2005) e de Souza (2015), o Jongo da Serrinha é também objeto de análise da dissertação em música de Edir Evangelista Granda, denominada de *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos* (1988), o primeiro trabalho acadêmico realizado sobre o tema.

A Serrinha como palco de preservação da memória do jongo é também objeto do trabalho do Mestrado Profissionalizante em História, Política e Bens Culturais de Dyonne Chaves Boy. O trabalho, intitulado *A construção do Centro de Memória da Serrinha* (2006), fornece um panorama sobre os 100 anos de formação das favelas cariocas e, especialmente, sobre o Morro da Serrinha, em Madureira, no subúrbio do Rio de Janeiro, diagnosticando a lacuna referente à preservação de suas memórias e à importância de reverter essa situação. O foco da pesquisadora são as práticas executadas no sentido de preservar o jongo como patrimônio imaterial tombado, em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Outros territórios específicos são tomados como espacialidades para a análise do jongo em diversas teses e dissertações. Esse é o caso das pesquisas que enfocam o jongo do Vale do Paraíba, de Barra do Piraí, de Guaratinguetá, de Vassouras, de Bracuí, entre outros⁸.

Com o foco teórico na questão das narrativas em suas múltiplas acepções, encontramos ainda a dissertação de mestrado de Luiz Rufino, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Uerj (2013), em que analisa, com base nas narrativas dos jongueiros, a formação da identidade e da produção de conhecimento após as afrodiásporas.

Relacionando as práticas culturais do jongo e do caxambu como patrimônio cultural e imaterial do país, encontramos a tese de Patrícia Gomes Rufino Andrade, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) (2013). A autora, fundamentada nos trabalhos realizados em

⁸ Citamos: SILVA, Alissan Maria da. *Se não tem terra não tem corpo, se não tem corpo não tem jongo: um estudo sobre a performance jongueira do Bracuí*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013; CARDOSO, Paulo César. *Pelos caminhos do jongo em Barra do Piraí: cenário e práticas escolares*. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais)–Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2015; CRUZ, Luiz Paulo Alves da. *O jongo e o moçambique no Vale do Paraíba (1988 – 2014): cultura, práticas e representações*. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015; PENTEADO JÚNIOR, Wilson Rogério. *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004; MARTINS, Alessandra Ribeiro. *Requalificação urbana: a Fazenda Roseira e a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas/SP*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo)–Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2011; TEIXEIRA, Vitor Aquino de Queiroz D’Ávila. *Olha Só, ô Meu Tambú, como chora o candongueiro: as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas – SP*. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011; BERNARDO, Delcio José. *O jongo na comunidade quilombola de Santa Rita do Bracuí: instrumento de diálogo entre os saberes*. Dissertação (Mestrado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares)–Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014; CONCEIÇÃO, Iran Souza da. *Vassouras entra na roda: a trajetória do caxambu entre 1847 e 1888*. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural)–Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015; MONTEIRO, André Jacques Martins. *A caninha verde em Vassouras: memórias, espaços e transformações em práticas festivas na primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em Memória Social)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

territórios negros, busca compreender a importância dessas práticas nas narrativas dos participantes da pesquisa, pretendendo interligar a memória, a história e as identidades jongueiras.

Ainda correlacionando a preservação da tradição e a memória do jongo e do caxambu, encontramos no Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Ufes a dissertação de mestrado de Clair da Cunha Moura Junior (2013). Ao observar o Grupo Caxambu do Horizonte, o autor investigou “os processos de manutenção, circulação e renovação do universo simbólico ocorridos neste grupo, por meio das memórias do mestre e da sua família, em diálogo com outros estudos de autores que se comunicam com o objeto analisado” (MOURA JR., 2013, p. 10).

Só em 2016 foram defendidas três dissertações de mestrado e três teses de doutorado tendo o jongo como tema, em diversos programas de pós-graduação. A maior parte analisa comunidades específicas localizadas, sobretudo, no Sudeste⁹.

Portanto, a maioria dos estudos que toma o jongo como objeto de análise o faz na perspectiva de considerá-lo como uma prática social e/ou cultural na qual estão envolvidas as questões de representação, sociabilidades e identidades. A análise do jongo como manifestação festeira aparece também em muitas das dissertações e/ou teses. Do ponto de vista metodológico, sobressaem as análises etnográficas e do percurso memorável descortinado por intermédio de entrevistas.

Mas afinal o que é o jongo? Se tomarmos como referência o documento *Certidão – Jongo no Sudeste*, elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para justificar o tombamento do jongo do Sudeste como patrimônio imaterial, podemos observar que se define o jongo primeiramente como “forma de expressão”: “O jongo é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia” (IPHAN, 2005). Na sequência, destaca-se:

⁹ Citamos a dissertação de mestrado de Luiz Henrique Rodrigues, *Quilombolas e jongueiros: uma etnografia nas comunidades de Linharinho e Porto Grande, Conceição da Barra (ES)* (2016), defendida no Mestrado em Ciências Sociais da Ufes; a tese em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de Osvalton de Jesus Conceição, denominada de *Gingas de corpos em festa: o jongo e o mergulhão do cavalo marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no teatro de rua* (2016); a tese de Doutorado em Psicossociologia de Comunicação e Ecologia Social da UFRJ de Heliana Castro Alves, intitulada “*Eu não sou milho que se soca no pilão*”: jongo e memória pós-colonial na comunidade quilombola Machadinha – Quissamã (2016); o trabalho de mestrado de Larissa de Albuquerque Silva, denominado de *O alvoroço do mangangá: uma análise do processo patrimonialista do jongo na comunidade de São Mateus, Anchieta (ES)* (2016), do Mestrado em Ciências Sociais da Ufes; a tese de Doutorado em Memória Social da Unirio de Rosa Claudia Lora Krstulovic, chamada de *A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do Recôncavo Baiano* (2016); e, finalmente, *A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular* (2016), dissertação de Mestrado em Educação defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) por Laura Baemann.

É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente de língua bantu. São sugestivas dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada (IPHAN, 2005).

No documento há ainda referências à história do jongo, como “forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão que serviu também como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas” (IPHAN, 2005) e dos diversos nomes que recebe na Região Sudeste: tambu, batuque, tambor e caxambu.

Em relação aos tambores, elemento fundamental na prática jongueira, como mostraremos no decorrer da tese, existem variações também de grupo para grupo, mas frequentemente são incluídos “dois ou três tambores chamados de tambu e candongueiro ou de caxambu e candongueiro. Em alguns casos, é utilizado também um tambor de fricção – uma espécie de cuíca de grandes dimensões conhecida como puíta ou angoma puíta” (IPHAN, 2005).

Percorrendo a história do jongo, entretanto, dos primórdios, em que era dançado nas fazendas produtoras de café e de cana-de-açúcar do Sudeste, desde o século XVIII até o século XXI, evidenciam-se as suas inúmeras transformações, sendo o jongo, ao mesmo tempo, uma forma de comunicação, um rito religioso e a expressão de sociabilidades.

Os autores que se dedicam a recuperar a história do jongo localizam o seu surgimento no território brasileiro no século XVIII, notadamente entre os povos bantos que foram trazidos, sobretudo, para o Rio de Janeiro (PRANDI, 2000), tal como também o documento do IPHAN (2005) afirmou. Há, entretanto, divergência entre os autores, já que alguns consideram que o jongo teria sua origem na África, enquanto outros alegam a brasilidade da dança.

Os negros que, com os navios negreiros e seus sofrimentos, trouxeram as práticas de oralidade, o respeito à ancestralidade, seus ritos e mitos fizeram emergir no novo território o batuque. Inúmeros relatos revelam que os negros se reuniam em grupos e batucavam. Eram encontros que ocorriam em frente às senzalas, em torno da fogueira. Por intermédio de uma linguagem cifrada, enigmática, o batuque permitia que o negro falasse de si, do seu cotidiano, um modo inventado para sobreviver à dor da escravidão, um facilitador das trocas afetivas e de confiança. Era no encontro com o outro que os escravos estabeleciam novas redes, assim como novas formas de se comunicar e de construir relações afetivas (BARBOSA, 2016b).

A experiência do negro no Brasil dava-se pelo trabalho na escravidão, e eram os cânticos, o batuque, o jongo também que permitiam o alívio da rotina escrava. Era mediante esses cânticos que se mantinham suas raízes, suas crenças e seus ritos (MONTEIRO, 2015).

Sodré (1998) descreve como era a ordem social desses povos bantos. Para estes, não existia relação de ordem racional; os laços entre eles eram criados pelos afetos desenvolvidos em torno do ritual. Assim, a dança e a música consistiam nas formas “básicas de louvação e afirmação dos valores do sagrado e do humano” (MONTEIRO, 2015, p. 17).

No vocabulário do jongo existem várias palavras originárias da língua banto; o próprio nome é uma “derivação dos termos *nzòngo* ou *songo*, que significam flecha ou bala, ou ainda Jinogonongo, denominação dada aos enigmas e adivinhações praticados na região de Angola” (SOUZA, 2015).

Os cânticos, conhecidos como pontos, são de suma importância para a realização da prática jogueira. Repletos de símbolos, mitos, cantados com palavras de dialetos africanos, inicialmente eram cantos cifrados, o que mantinha a mística da dança. Uma das características primordiais dos pontos eram seus símbolos, com função mágica e ritualística.

Os cânticos do jongo podem ser utilizados a uma função com diferentes destinos: como saudação dos ancestrais, da roda e das pessoas que dela participam. Os três principais pontos são: de saudação, de duelo e de término da roda. Há ainda os de louvação. O aspecto mais relevante dos pontos é sua linguagem poética metafórica, que serve para transmitir mensagens e/ou enigmas. Ainda como elemento central para a realização da prática do jongo há os tambores, sempre reverenciados pelos jogueiros, constituindo-se numa espécie de elo entre eles e o mundo espiritual. O jongo ocorre sempre em torno de uma roda e com um casal de solistas ao centro. Assim era nos seus primórdios e continua até hoje.

No documento *Certidão – Jongo do Sudeste*, é descrita a pluralidade expressiva desses pontos. Assim, o ponto

expressa um denso arsenal mito-poético contido na prática jogueira. Esses pontos são de natureza jocosa, de sarcasmo, de reclamação sobre maus tratos e excesso de trabalho. Outros pontos são cantados para louvar os tambores. Para abrir a roda é necessário o ponto de homenagem aos jogueiros velhos. Os pontos de demanda ou gurumenta são formas de desafio lançado entre jogueiros, com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. Os conhecimentos acerca dos pontos e seus mistérios são passados de geração em geração para os novos jogueiros (IPHAN, 2005).

Há que se considerar ainda a importância da roda para a efetivação da dança. Jorge Sabino e Raul Lody (2011) enfatizam o elo profundo existente entre as danças circulares e o sagrado. A roda, mais do que um lugar de encontro e da construção de sociabilidades, é possibilidade de estabelecer ligação com a própria ancestralidade. Também Sodré (1998) destaca, ao se referir à dança como um meio de comunicação, a vinculação das formas expressivas (o cântico, a dança, a roda, os tambores etc.) com o sistema religioso, sendo a forma musical um “modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos” (SODRÉ, 1998, p. 22-23). Na forma musical, continua o autor, “o ritmo ganha o primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto por possivelmente atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo” (SODRÉ, 1998, p. 22-23). Um tempo que é, concomitantemente, “duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo” (SODRÉ, 1998, p. 22-23).

Se, na sua origem, a mulher e as crianças não entravam na roda, sendo seus papéis exercidos fora dela, como por exemplo no preparo da comida, provendo a manutenção da roda, hoje lideram vários grupos, e as crianças tocam tambor e dançam com os adultos.

No passado para ser um mestre jongueiro era necessário ter nascido numa família praticante, sendo herdeiro da cultura jongueira. Com o tempo, essa prática sucessora ganhou outros contornos, como veremos no decorrer desta tese.

O Iphan (2005) fez o levantamento de 15 comunidades jongueiras atuantes ainda hoje nos estados do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Minas Gerais e do Espírito Santo¹⁰. Acredita-se que esse número ainda é maior, pois se observa nos centros urbanos a criação de novas comunidades jongueiras, como, por exemplo, no Rio de Janeiro e no Grande Rio, as rodas de jongo em Nova Iguaçu, Caxias, Nilópolis, São João do Meriti, Niterói e no Méier, Tijuca e Madureira.

¹⁰ São elas: São Mateus, no Espírito Santo; Piquete, Guaratinguetá, Lagoinha e São Luís do Paraitinga, em São Paulo; e Miracema, Santo Antônio de Pádua, Quissamã, Valença, Barra do Piraí, Pinheiral, Angra dos Reis e Rio de Janeiro, no estado do Rio de Janeiro.

1.3 OBJETIVOS

Nesta pesquisa, importa *perceber o jongo como uma prática na qual estão envolvidos movimentos de significação na produção, na circulação e no consumo de mecanismos comunicacionais*. Como prática comunicacional, transita em diversos territórios, construindo uma linguagem peculiar num ambiente sônico-musical. Pensar no jongo como objeto teórico é refletir, em primeiro lugar, sobre sua constituição como uma comunidade atravessada por múltiplos territórios que se deixam ver em ações e projeções que se desenrolam no tempo.

Considerando os trânsitos na territorialidade urbana da cidade do Rio de Janeiro, a tese objetiva também *construir uma cartografia das sociabilidades do jongo na cidade*, incluindo suas manifestações em alguns bairros, tomando como pressupostos iniciais as pistas dadas por Martín-Barbero em *Ofício do cartógrafo* (2004). No seu livro, o autor propõe a percepção de mapas cognitivos que “chegam hoje a outra figura, a do *arquipélago*” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 13, grifo do original), já que nos movimentos de construção dessa cartografia o “continente se desagrega em ilhas múltiplas e diversas que se interconectam”. Ou seja, na nossa percepção inicial, o arquipélago jogueiro é constituído de fronteiras fluidas e aproximações decisivas entre os grupos que se espalham pela cidade, construindo o que denominamos de cidade jogueira. Os movimentos jogueiros deixam ver espaços móveis de “coabitação e coordenação no qual as fronteiras entre os elementos do arquipélago são intercambiáveis, já que pertencem umas às outras” (BARBERO, 2004, p. 13).

Haja vista o mesmo movimento, também Herschmann e Fernandes (2014) alertam para a importância de se pensar não nos “mapas sínteses”, mas em “um mapa cognitivo do tipo arquipélago” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 57). Levar em conta a subjetividade do autor inserido na pesquisa é fundamental para a construção do que Martín-Barbero (2004) chama de “mapa noturno”. Ou seja, assumindo o comprometimento político no contexto em que se insere não apenas o objeto de pesquisa, mas o próprio pesquisador.

Tal como apontam Herschmann e Fernandes (2014), essa cartografia deve ser vista como um “guia de viagem” (LATOUR, 2012), procurando valorizar aquilo que, em princípio, pode ser tido como “menor, residual e/ou sem credibilidade ou importância” (SOUSA SANTOS, 2006 *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 58).

No percurso estaremos mergulhados no “plano da experiência”, não só observando as cenas, mas intervindo diretamente nelas, partilhando uma experiência nesses lugares jogueiros. Cartografar é também criar uma realidade (ALVAREZ; PASSOS, 2009). Nesse

caso, o mundo do jongo, o mundo da vida nas tramas que esses grupos desenvolvem na cena contemporânea.

Para isso, deveremos seguir trilhas de maneira inicialmente titubeante, ir aprendendo e deixando-se apreender pelos movimentos das personagens centrais desta pesquisa. Isto é, ingressar no território a ser cartografado pela experiência sentida e vivida. Partimos do pressuposto de que cartografar não é meramente descrever “o estado de coisas” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135), mas sobretudo acompanhar processos, o que pressupõe “a habitação de um território” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135). Assim, exige-se o aprendizado daquele que, poderíamos supor, ocupa o lugar central na cena pesquisada. Na cartografia não há essa divisão de lugares entre aquele que faz a pesquisa daquele que dela participa; ao final, o cartógrafo está também incluído nela com suas tramas mais profundas. O que procuramos construir na cartografia que propomos é um território existencial no qual nos transvestiremos de “aprendizes dos caminhos trilhados” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135) pelos atores que são centrais nesta tese, ou seja, os jongueiros.

Abordando também, ainda que referencialmente, as questões de gênero, objetiva-se *perceber as performatividades* (BUTLER, 2016) *que emergem nas rodas de jongo na cidade do Rio de Janeiro, mostrando experiências femininas nesse universo*, identificando a sua condição de protagonista nessa cena cultural.

Pensar o performativo significa refletir sobre um corpo nomeado, regulado e demarcado com a nomenclatura que o define discursivamente. O corpo marcado pelo performativo, enfatiza Butler (2016, p. 235), sugere “que, se a realidade é fabricada como uma essência interna”, essa interioridade é “efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero”. São as palavras, os atos e os gestos que criam a ilusão da existência de “um núcleo interno e organizador do gênero”, ilusão perpetuada pelos discursos, com múltiplos propósitos, notadamente “regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora” (BUTLER, 2016, p. 235).

O performativo e a performatividade pensados como linguagem permitem refletir acerca da questão do sexo, do gênero e, também, do corpo, um corpo como algo construído, o que exige um exercício de reflexão quanto ao que se denomina de construção (DÍAS, 2013, p. 441). Não se trata de negar a materialidade dos corpos, mas perceber os elementos discursivos que acompanham a sua inclusão numa ordem linguageira, que remete mais uma vez à noção de performatividade: “A performatividade deve ser entendida não como um ‘ato’ singular e

deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 2016, p. 18).

Qual a especificidade do feminino nas rodas de jongo? Haveria, de fato, o predomínio das mulheres? De que forma e o que isso revela? Estariam – poderíamos nos perguntar com base nas afirmações de Sodré (2015, p. 246) – as mulheres jongueiras zelando pelo princípio feminino de transmissora da palavra como dinâmica de expansão do grupo? Estariam instituindo-se como mulheres jongueiras por meio do poder feminino, para assim assegurar a continuidade do próprio jongo na cena contemporânea, “zelando pelos seus valores”, igualmente sagrados, sendo dessa maneira também espécies de “grandes mães, as Iya”, tal como afirma Sodré (2015, p. 246) em rela o aos terreiros?

São perguntas que nos inquietam, e temos consciência da sua complexidade, razão pela qual não temos certeza de que poderemos, ao final, resolver essa espécie de enigma. A questão do feminino, por outro lado,   apenas um dos pontos inflexivos desta tese, já que temos outras questões relativas às práticas jongueiras e que dizem respeito ao grupo como um todo, as quais achamos importante também considerar nesse percurso.

Entretanto, por intermédio da discursividade produzida pelos próprios integrantes do jongo, faz-se preciso visualizar como o feminino   percebido por eles, pondo-se em evidência como pela linguagem podem produzir também a inclusão/exclusão e a marginaliza o/potencializa o presentes nas constru es discursivas.

Assim, a tese   construída sobre a temática da multiterritorializa o. Na primeira parte são configurados os territórios primeiros do jongo como prática: a cidade, o corpo e o circuito musical. Importante também na primeira parte   a descri o da cartografia emocional que realizamos ao percorrer durante dois anos as rodas de jongo contemporâneas que se apresentam nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Já na segunda parte, o movimento de reflexão enfoca os trabalhos memoráveis dos jongueiros, colocando em rela o as aproxima es, os embates, as lutas, as disputas, as contradi es existentes no grupo. O feminino como um lugar de performatividades, de significa o e de reconfigura o da prática de jongueiros   abordado no último capítulo dessa parte.

Se o conceito de performatividades nos leva a pensar também na *performance* num contexto cultural e situacional (ZUMTHOR, 2009, p. 31), aparecendo como algo que sai do contexto, mas ao mesmo tempo nele permanece, remete-se igualmente   no o de “heterotopia” desenvolvida por Michel Foucault (2013), importante para se pensar *sobre* o espaço e *com* o espaço. Utilizando o termo para designar, por oposi o às utopias, lugares

reais e localizáveis, embora se encontrem fora de todos os lugares (presídios, hospitais, escolas etc.), Foucault afirma a existência desses espaços outros, criados em todas as culturas. Lugares em que não há dentro nem fora. Lugares de inversão de ações, lugares de isolamento, mas que, ao mesmo tempo, permitem a penetração.

Nesse sentido, um dos objetivos da tese é verificar como os atores envolvidos nas rodas de jongo vivenciam “heterotopias” (FOUCAULT, 2013) no cotidiano da cidade, construindo “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014) que, na nossa hipótese, permitem ao grupo construir o protagonismo do jongo na cidade do Rio de Janeiro.

O conceito é importante no caso desta tese para se refletir quanto à inversão realizada na cidade pela apropriação construída pelas rodas nos espaços urbanos, ressignificando suas potencialidades, invertendo o sentido de ruas e praças, dominando pela música e com a música um novo cenário, criando uma nova rubrica para o ambiente externo da urbe.

1.4 HIPÓTESES

A hipótese central da tese é a de que as “performatividades” (BUTLER, 2016) construídas por meio do jongo, considerado uma manifestação artístico-musical, permitem que os atores envolvidos nesse processo elaborem e vivenciem “heterotopias” (FOUCAULT, 2013) no cotidiano da urbe, ressignificando os territórios na direção de “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). Essas territorialidades possibilitam que as mulheres experimentem o protagonismo nessa cena musical.

Como hipóteses secundárias, podemos elencar:

- O circuito musical do jongo na cidade constitui-se mediante particularidades que instituem práticas de comunicação múltiplas que se manifestam em territorialidades simbólicas as mais diversas, nas quais o corpo como lugar de ressignificações ocupa papel preponderante;
- O jongo da Lapa, nesse processo suposto no item anterior, ocupa papel preponderante na cena jogueira contemporânea do Rio de Janeiro, aqui nomeado como cidade jogueira;
- A narrativa de si que os integrantes do jongo constroem pelas brechas de memória produz vínculos relacionados ao corpo e à herança do jongo, elementos indispensáveis para a afirmação de cada um deles no grupo;

- As rodas jongueiras como lugar de expansão e transmissão de uma liturgia imemorial da africanidade produzem um feminino marcado por assegurar a continuidade dos valores “sagrados” do jongo. Para isso, assumem a palavra, no sentido do sistema litúrgico *nagô-ketu* (SODRÉ, 2015), ao se apropriarem dos tambores, das demandas e das composições jongueiras.

1.5 METODOLOGIA

No que diz respeito à metodologia adotada, escolheremos dois caminhos principais para ingressar no universo jongueiro contemporâneo, percebendo os cenários e as afirmações que os atores jongueiros fazem: as entrevistas e a imersão nas rodas de jongo por um período extenso de tempo.

Quanto à imersão nas rodas jongueiras, seguir os pressupostos teóricos da elaboração de uma cartografia, tal como já afirmamos anteriormente, permitiria acompanhar mais profundamente os processos (inclusive de ordem subjetiva) desses atores do universo jongueiro da cena contemporânea no interior de um movimento que envelopa a própria cidade. A rigor, ao pensar em conjunto a realização de entrevistas, tomando como base as recomendações expressas pelo olhar metodológico indicado pela história oral, e a cartografia, estamos considerando como determinante para a análise a imposição de uma espécie de olhar viajante que se detém em alguns momentos para a escuta daqueles que escolheremos como atores centrais desse processo, e, ao mesmo tempo, deixa-se seguir a ermo pelos caminhos propostos e descortinados no decorrer da pesquisa.

Partimos também do pressuposto de que a tese analisa, à luz de uma perspectiva sociocomunicacional, um conjunto de questões no qual a ênfase recai sobre os atores que protagonizam a cana jongueira contemporânea em “territórios sônico-musicais”. Pensando igualmente as interações sensíveis entre os corpos que dançam na cidade, emergem nas reflexões as interações entre o espaço e o corpo comunicante, obrigando a uma apreensão do corpo pela ação *in loco* (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014). Assim, a postura metodológica do trabalho segue, com nuances específicas, a utilizada por Herschmann e Fernandes (2014), na qual se colocar à deriva é ação essencial. Ou seja, assume-se “a intencionalidade de buscar o que está na experiência da cidade com o objetivo de encontrar os sentidos imanentes dos lugares” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43).

Essa posição metodológica torna-se estratégica para poder visualizar e compreender a cidade como “espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis” (JACOBS, 2000 *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43-44). Parte-se da ideia de que as cidades se constroem e se reconstroem à medida que avançam, “que recebem constantes infusões de matéria e energia e, ao longo do caminho, deparam-se com imprevistos” (JACOBS, 2000 *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43-44). O acaso tem, portanto, ampla significação na observação das práticas humanas nesses espaços.

À deriva, significa, portanto, “uma abordagem não linear, que permite compreender, na configuração comunicativa da cidade, múltiplos fenômenos de identificação sociocultural” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 44). Objetiva-se empreender uma experiência sensorial com a cidade, deixando-se levar “pela fruição, se entregando às solicitações do terreno e das pessoas que neles venham a se encontrar” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 44).

Tomamos como hipótese o sistemático acompanhamento das rodas de jongo espriadas pelos bairros da cidade, objetivando perceber, com base no convívio nesses grupos, a forma como se estruturam narrativamente e os movimentos envolvidos no processo de construção das cenas sônico-musicais.

Dessa maneira, a ida constante às rodas de jongo justifica-se, pois, por essa ação repetitiva, poderemos compreender os traços expressivos dos atores na cena da cidade. É intenção também acompanhá-los em outros eventos decorrentes das suas inserções no movimento jongueiro, tais como oficinas, festas comemorativas e encontros diversos.

Haja vista o entendimento de que os mapas cognitivos contemporâneos nos levam a arquipélagos desprovidos de fronteiras, formando ilhas múltiplas e diversas que se interconectam, tal como propõe Martín-Barbero (2004, p. 13), acreditamos ser os pressupostos teóricos da cartografia, que se materializam em ações de pesquisa, fundamentais para a realização desta tese. As rodas teriam se constituído pelo movimento produzido pela roda de jongo da Lapa e transformado, em certa medida, a própria cidade numa cidade jongueira? Como uma âncora cultural, apoiado em tradições imemoriais que se reconfiguram nas práticas cotidianas, o jongo estaria fazendo a tradução das tradições, sem perder o projeto universalista que garante não só a comunicação, mas uma unidade jongueira nessas múltiplas comunidades?

Por outro lado, partimos do pressuposto também de que compreender a cidade significa colher fragmentos, construindo “entre eles estranhas pontes, por intermédio das

quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas” (CANEVACCI, 2004, p. 35). Assim, tentaremos entender os múltiplos territórios jongueiros, descrevendo-os e interpretando-os mediante um movimento imersivo que se alongará no tempo.

Nesse sentido, podemos dizer que mapear as rodas jongueiras é simbolicamente querer comunicar esse objeto. Ao mesmo tempo em que se interpretam as práticas comunicativas realizadas no seu interior, tentar traduzir o que tal objeto representa, apreender com base em atos, falas e posições como se materializa na contemporaneidade. São mapas a serem decifrados, à luz da percepção de seus símbolos, códigos internos, revelando a comunicabilidade de cada grupo.

Essas premissas são fundamentais para o encontro da cartografia, entendida como um método que segue pistas, acompanhando os atores sociais, num movimento de idas e vindas, intervindo também nos processos, tomando parte ativa nas práticas que se oferecem ao olhar do pesquisador. Cartografar é o “acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10).

Como enfatizam Passos, Kastrup e Escóssia (2009), o método da cartografia é o mergulho profundo na experiência, na ação do objeto escolhido. Sendo assim, a imersão é o procedimento que leva o pesquisador não apenas em direção ao seu objeto de pesquisa, mas ao centro desse objeto. Realizar a pesquisa é, portanto, inserir-se nas tramas traçadas no seu interior, praticá-las e entendê-las. O jongo, objeto da cartografia, torna-se, então, território existencial, um lugar habitado pelas emoções. Além disso, é também na percepção dessas emoções, ao mesmo tempo em que o pesquisador as vivencia, que o movimento é realizado.

Como alertam Alvarez e Passos (2009, p. 131), “o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoo conceitual sobre a realidade investigada”. Não basta se aproximar do grupo; faz-se preciso que se atravesse o seu território existencial, se relacionado, conhecendo e notando que os passos durante a pesquisa não foram dados exclusivamente pelo pesquisador, contudo por todos os que foram os agentes da pesquisa.

Logo, ao defender a ideia de que toda pesquisa é intervenção, toma-se como elemento diretivo que é preciso que o pesquisador mergulhe no plano da experiência, recusando uma neutralidade que nunca será possível de ser alcançada. Sujeito e objeto, pesquisador e pesquisados formam um conjunto uno e indissociável, uma espécie de corpo único.

Assim, o caminho da pesquisa só poderá ser plenamente conhecido ao longo da sua realização. São ruas a serem construídas no percurso do passo, nas quais se pode caminhar

pelas calçadas ou seguir uma trilha menos confortável. São ruas que podem se transformar em vielas a serem transpostas ou em avenidas a serem atravessadas com mais segurança. Não há prescrições dadas por antecipação. Portanto, nesta introdução não podemos revelar o número de rodas que vamos presenciar, nem os passos dos atores que vamos seguir, nem os movimentos que faremos como pesquisador no interior do universo jogueiro. São tramas que só se revelarão ao final do percurso.

No que diz respeito à realização das entrevistas, escolheremos como opção metodológica a utilizada pela história oral, como já enfatizamos. Seleccionamos 12 integrantes de três grupos jogueiros da cidade do Rio de Janeiro. Nas entrevistas se supõe que cada ator discorrerá pelos atos memoráveis sobre a sua história de vida e a história da construção da cena jogueira contemporânea. As personagens serão escolhidas com base no lugar que ocupam no jongo urbano, como líderes das rodas e por indicação dos próprios integrantes.

Cabe explicar o destaque que demos no capítulo 2 à entrevista com Marcus Bárbaro: resulta do fato de estarmos considerando seu discurso como fundador de uma narrativa memorável do que pode ser considerado o novo jongo urbano. As impressões de memória do fundador do jongo da Lapa constituem um momento singular de particularização e definição do grupo do seu ponto de vista e devem ser exploradas nessa perspectiva.

Optamos por descrever minuciosamente os processos de escolha dos entrevistados, bem como outros que particularizam a forma como as entrevistas serão realizadas, na abertura dos capítulos que apresentarão em maior profundidade a fala dos atores escolhidos por esta pesquisa. A proposta é em cada capítulo apontar com detalhes todos os passos dados até a realização das entrevistas e a maneira como elas aconteceram (ambientes, interferências, diálogos, lugares, entre outras especificidades).

A história oral é uma disciplina relativamente nova, tendo oficialmente o seu início após a Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos, no entanto o método há muito tempo é usado, o que não quer dizer que tenha sido de fácil aceitação. Foi e ainda se faz necessário marcar o seu lugar, a sua importância, principalmente na História. Existem correntes que aceitam e outras que rejeitam o relato como documento¹¹.

O objetivo das entrevistas que seguem esse método é perceber como os entrevistados se posicionam, com base em seu testemunho, já que partimos da ideia de que a memória é,

¹¹ Sobre o debate de considerar as fontes orais como documento para a História, tendo em vista sua imaterialidade e o fato de o testemunho estar encharcado de interferências, o que, em princípio, para esses críticos seria um fator negativo, conforme Voldman (2006) e Joutard (2006).

antes de tudo, posicionada, sendo também um trabalho que instaura sua relação com um passado que se torna presente pelos artifícios memoráveis¹².

Existem alguns pontos que devem ser levados em conta quando se emprega a história oral como método para a busca de dados empíricos. O primeiro deles envolve a temporalidade de sua produção. Essas entrevistas só podem ser empregadas para temas recentes que têm na memória dos entrevistados o fundamento principal para a coleta de informações. Outra especificidade diz respeito à questão da intencionalidade. É pensando nessa intencionalidade que se pode concentrar a entrevista num período escolhido ou abordar, por exemplo, a trajetória de vida do entrevistado. A terceira característica concerne ao fato de o pesquisador participar diretamente da produção do documento (ALBERTI, 2013, p. 28-30). Se, por um lado, disso decorre uma constante avaliação do documento produzido no instante mesmo de sua constituição, por outro significa uma intervenção mais direta na própria elaboração diretiva da entrevista.

A entrevista conforme tal metodologia é um diálogo com os vivos e não com os mortos, o que habitualmente se faz quando se pesquisa em documentos. Em geral, na História se está acostumado a trabalhar com as fontes que não estão mais presentes, e sim documentadas. Já na história oral, ao contrário, os testemunhos dados formam a construção desse documento. Ao se ter uma fonte viva, há ao mesmo tempo mais implicações éticas na maneira de executar a metodologia. Nenhum documento pode ser gravado sem a autorização do entrevistado, e este precisa estar de acordo com o que será utilizado, por exemplo. O material usado é a própria vida do entrevistado, a sua participação na história, o que requer mais atenção para as questões éticas. Trata-se de uma história feita das relações humanas, de trocas entre entrevistado e entrevistador.

Amado (1997) aponta para o uso correto do método, com ética e responsabilidade. O entrevistado fala da sua vida, da sua memória. Nessa relação é preciso que haja transparência. Não consiste em um ato de apenas entrevistar, saber da história; existe uma relação que se cria desde a elaboração do projeto até a sua execução.

O historiador italiano Alessandro Portelli (1997) define história oral como uma arte, a reconstrução da vida por intermédio da narrativa. Um processo construtivo, de escutar as vozes dos atores comuns e dar voz aos menores, ou seja, aqueles que, em princípio, não

¹² Para Pollak (1992), a memória é sempre posicionada. Isto é, aquele que recorda sempre o faz de um lugar transitório e em função dos interesses que possui naquele momento específico. Há que se considerar também, com base em uma das principais contribuições de Halbwachs (2006), que a memória é sempre do presente. Sobre a questão do testemunho, ver Huyssen (2000; 2014).

teriam voz. Desse modo, é uma metodologia em que o movimento de ouvir o outro permite conhecer a história vivida pelos atores vivos, as testemunhas. Assim, a história oral pode dar voz àqueles que não são os notáveis, isto é, os excluídos da História, os trabalhadores, os descendentes diretos dos escravos, os imigrantes, os negros, entre outros. Pressupõe a reconstrução de um passado pela memória dos seus participantes, que são eles próprios construtores dessa mesma História. Igualmente, a história oral estaria mais próxima de uma história do tempo presente, daquilo que se constitui como algo novo e inédito, pois relata a história de cada um, as suas singularidades. “A história oral continua parecendo constituir certa novidade, já que sua matéria, a vida e as experiências humanas, continua, no espaço e no tempo presente, tão fresca e tão próxima como sempre esteve” (LOZANO, 2006, p. 18).

Quanto ao nosso objeto, o objetivo é perceber a atualização das práticas nesse tempo passando (o presente) (BARBOSA, 2016a), sujeito a reconfigurações constantes. Essas reconfigurações pressupõem permanências, rupturas, conflitos e disputas entre os atores que fazem parte desse processo e podem ser reveladas pelos testemunhos.

Movendo-se num terreno multidisciplinar, a história oral não é exclusiva da História. Como esclarecem Amado e Ferreira (2006, p. VIII), não pode só ser “entendida como metodologia, a história oral remete a uma dimensão técnica e a uma dimensão teórica”. Agregando modos de fazer e teoria, não é um simples escutar de relatos de vida, saber da história por intermédio dos depoimentos, porém trata-se de uma técnica que engloba método, interpretação e teoria em relação a um objeto e projeto de pesquisa.

O relato visa à construção de outro texto. Da fala do entrevistado, nasce a escrita do entrevistador, que tem seu ponto nodal na narrativa, mas que conta com outros elementos para sua interpretação. “A história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que emanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais” (LOZANO, 2006, p. 16).

Na definição de Portelli (2010), a entrevista na história oral é uma troca, um diálogo, sendo “multivocal”: “A ‘entre/vista’, afinal, é troca de olhares. E bem mais do que outras formas de arte verbal, a história oral é um gênero multivocal, resultado do trabalho comum de uma pluralidade de autores em diálogo” (PORTELLI, 2010, p. 19-20). A entrevista é um encontro pessoal ocasionado pela pesquisa de campo. Por isso, o uso da metodologia requer um projeto que se adapte a ela. “Os conteúdos da memória são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo entre fonte e historiador, entrevistado e entrevistador” (PORTELLI, 2010, p. 19-20).

1.6 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

Do ponto de vista de sua estruturação, dividimos a tese em duas partes. A primeira, nomeada de “Cidade Jongueira”, será dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Falando de jongo: cartografia e território musical no Rio de Janeiro”, apresentamos o objeto de estudo, o jongo, percorrendo territorialidades fundamentais para caracterizá-lo como objeto cartográfico que, na nossa hipótese, constrói, elabora e significa uma territorialidade musical na cidade do Rio de Janeiro. Nesse capítulo, tem-se, brevemente, uma história do jongo para, na sequência, mostrar as rodas da contemporaneidade no Rio de Janeiro, constituindo o que denominamos de arquipélago jongueiro. A hipótese central desta tese – de que os grupos de jongo ao produzirem a inversão das funções nas multiterritorialidades da cidade estão, a rigor, produzindo espaços “heterotópicos” (FOUCAULT, 2013) – já começará a ser perseguida desde esse primeiro momento.

Paiva e Sodré (2013) refletem sobre a cidade não apenas como lugar físico, mas sobretudo como um lugar de subjetividades. A cidade é onde ocorrem os encontros, os afetos e afecções, mas é também lugar da violência, das desigualdades. Fazendo uma analogia entre o corpo e a cidade, Sodré (2014b) trabalha com o conceito de James Hillman (1993), que defende a existência de “alma das cidades”, um espaço atravessado por aparatos tecnológicos, imobilidade espacial, porém ainda o lócus de encontro com o outro, das trocas simbólicas e emocionais. O antropólogo Canevacci (2004), por outro lado, enfatiza o duplo da cidade e a existência de múltiplos panoramas. Uma cidade que olha e é olhada, com vários panoramas urbanos.

Procuraremos mostrar especificamente no que diz respeito às rodas de jongo a relação que estabelecem com os lugares, criando uma cadeia de pertencimentos que é construída e que se inicia pela apropriação do lugar físico – a Lapa, a praça do Méier, a Feira do Lavradio e o viaduto de Madureira –, que continua na demarcação temporal (constituindo os dias fixos para as apresentações em tempo jongueiro) e se desenrola com a materialização da roda. Os seus integrantes, ao ocuparem esses lugares na rua, estariam ocupando um espaço multiterritorial e criando novas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN, 2013).

O objetivo do capítulo é também mostrar como, no caso das rodas de jongo, se observa a criação de multiterritorialidades sônicas que se deixam ver num duplo movimento: o primeiro na construção de novas territorialidades musicais e o segundo na apropriação da cidade por seu uso mediante uma territorialidade sonora. A hipótese é a de que as músicas, ao

ecoarem pelas ruas, revelam sentimentos de pertencimento à cidade haja vista as sonoridades, construindo também um território de significações e de afetos pela mediação tecnológica produzida pelos sons. Estar-se-ia imerso em um território sonoro, e não numa paisagem sonora.

Do ponto de vista teórico, alguns conceitos como a noção de “heterotopia” de Foucault (2013) são importantes para pensar não apenas *sobre* o espaço, mas *com* o espaço, ou seja, incluindo a presença do pesquisador numa ação à deriva na sua metodologia. A cidade performada por grupos que ocupam os espaços urbanos passa ser um lugar onde não há dentro nem fora. É nesse espaço uno e múltiplo que realizaremos a cartografia emocional do jongo, que será detalhada, em suas diversas nuances, no último capítulo desta parte, o terceiro, denominado “Caminhando à deriva: pelas brechas e frestas da cena jongueira”.

Como já dissemos anteriormente, achamos relevante privilegiar a análise do jongo da Lapa, que é também o centro reflexivo no capítulo 2 da tese, “Falando de jongo: cartografia e território musical no Rio de Janeiro”. Assim, a cena musical descrita traduzir-se-á em significações comunicacionais por meio dos atos cotidianos expressos em três níveis. O primeiro, denominado de território expressivo 1, é representado pela própria cena musical. O segundo território expressivo adensa-se nos movimentos nos quais o corpo assume o papel de transmissor de emoções. Por fim, o terceiro território de significação emerge das narrativas memoráveis dos integrantes do grupo ao falarem do próprio jongo.

O capítulo 3 apresentará os percursos metodológicos escolhidos para a imersão nas rodas jongueiras, optando-se por desenvolver uma cartografia desses grupos, como já explicitamos anteriormente. Dessa forma, esmiuçamos ao máximo todos os passos dados durante a pesquisa. As mudanças, as inquietações, o encontro com o objeto e sua perda, na sequência, para reencontrá-lo novamente, tudo estará nesse capítulo descrito, revelando assim um dos percursos metodológicos fundamentais para a construção desta tese. Habitando a cidade jongueira, a intenção é produzir uma pesquisa fundamentada na experiência, cuja participação do pesquisador também faz parte do objeto a ser pesquisado. Há que se ter em mente que, quando se investigam “paisagens existenciais”, se precisa adotar a “transversalidade como diretriz metodológica e a participação, a inclusão e a tradução” aparecerão obrigatoriamente na pesquisa (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 17).

Além do mapeamento musical desse circuito jongueiro, procuraremos observar, com base nas entrevistas realizadas, as tramas memoráveis envolvidas na construção do cenário do jongo pelos seus próprios integrantes, evidenciando também as aproximações, os conflitos, as

disputas e os embates existentes entre eles. Esse movimento terá início na segunda parte desta tese, denominada “Jongo, memória e lugar feminino”, composta de dois capítulos. O primeiro capítulo dessa parte, o quarto da tese, procurará abrir brechas na memória dos entrevistados para perceber aspectos da vida dos entrevistados no jongo e as trajetórias que construíram em torno dessa cena musical. Essas articulações memoráveis, realizadas no presente, revelarão jogos semânticos de conflitos, disputas, embates, aproximações, companheirismos, definições, negações e afirmações diante do universo jogueiro. Os embates entre a tradição e a reconfiguração do universo jogueiro também emergirão das tramas memoráveis dos entrevistados. A presunção é que, por meio das narrativas de si produzidas pelos próprios jogueiros, sejam desvendados vínculos que, na nossa hipótese, se relacionam ao corpo e à herança jogueira, elementos, a nosso ver, indispensáveis para a afirmação de cada um no grupo.

Os processos de reconfiguração narrativa do jongo dão-se também pela inclusão do feminino. Ao frequentar as rodas do jongo da Lapa, observei, desde o primeiro instante, a liderança das mulheres na organização das apresentações. O jongo, no nosso pressuposto, passaria a ser feminino.

É em torno da questão feminina que se desenvolverá o último capítulo da tese. Buscaremos compreender como o feminino se apresenta e o lugar das mulheres na cena musical. O objetivo é mostrar como, mediante essa manifestação artístico-musical, se constrói uma espécie de espaço permitido para que os atores elaborem e vivenciem “heterotopias” (FOUCAULT, 2013) no cotidiano da cidade. São construídas “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN, 2013) nas quais as mulheres passam a experimentar um maior protagonismo na cena musical. Como esse protagonismo aparece nas cenas musicais?

A presença feminina no jongo faria parte de uma longa linhagem da africanidade, que produz o feminino como um lócus fundamental para assegurar a continuidade dos valores sagrados envolvidos nas práticas jogueiras? Ao tocarem os tambores, ao comporem, ao cantarem, estariam as mulheres, ao assumirem a palavra (SODRÉ, 2015), assegurando a continuidade desses valores?

De posse do referencial teórico e utilizando métodos que pressupõem a inserção do pesquisador no universo de estudo e no encontro com a vida dos entrevistados, esta tese propõe uma análise do jongo e de suas confluências narrativas construídas a partir de suas transformações num cenário sonoro e musical particular: a cidade do Rio de Janeiro.

PARTE I: CIDADE JONGUEIRA

Para produzir o mapeamento das rodas de jongo da cidade do Rio de Janeiro, poderíamos supor que seria imperativo ir ao subúrbio da cidade, mais especificamente ao morro da Serrinha, localizado no bairro de Madureira, na zona norte. No território, conhecido popularmente por sua relação com a cultura, emergem com mais nitidez as permanências do jongo, as ressignificações do samba, num cenário em que a tradicionalidade se alia às inovações das danças contemporâneas (por exemplo, o passinho e o *hip-hop* encenados embaixo do viaduto Negrão de Lima, ou simplesmente o viaduto de Madureira). Entretanto, como poderá ser visto no decorrer desta tese, a centralidade do grupo da Serrinha não se configura como decisiva, já que o nosso objetivo é o jongo contemporâneo, tal como enfatizamos na introdução, produzindo novos usos na cidade. Assim, os passos iniciais deslocaram-se do morro da Serrinha, onde se situa, para alguns integrantes da comunidade jongueira e na própria classificação do Iphan (2005; 2007), a única comunidade jongueira do Rio de Janeiro, o grupo Jongo da Serrinha¹, para outros espaços da cidade.

Ao particularizarem a Serrinha como a única comunidade jongueira do Rio de Janeiro, alguns autores, como Nepomuceno *et al.* (s.d.), identificam na relação histórica do território com a africanidade o fundamento principal para a sua definição. Desse modo, ser descendente de uma comunidade quilombola é fundamental para reconhecer o grupo como portador dos signos de reconhecimento identitários e formuladores do lugar comunitário.

Ao mapear os territórios do jongo no Sudeste, Mattos e Abreu (2007; 2016) destacam a sobreposição desses lugares com os locais onde existiam portos clandestinos e plantações de café no século XIX. Assim, nessa visão, para ser comunidade jongueira há que ser descendente, em certa medida, das personagens que representaram historicamente os últimos africanos escravizados que aportaram no Brasil e, no caso do Sudeste, migraram para as grandes fazendas de café do Vale do Paraíba.

Observa-se, portanto, a construção da ideia de comunidade atrelada a uma tradição, referendada pela origem de seus integrantes. A comunidade jongueira é, nesse caso, herdeira direta das práticas culturais de seus antepassados e estaria, por meio de laços ressignificados, atualizando nas ações contemporâneas um passado imemorial.

¹ Além de se apresentar em *shows*, o Jongo da Serrinha possui no morro de igual nome o Centro Cultural Casa do Jongo da Serrinha, espaço cultural onde realizam apresentações artísticas, e no seu Centro de Memória seus integrantes oferecem oficinas de arte e escola de jongo destinadas a crianças e adolescentes. Em parceria com a UFRJ, a Escola de Jongo oferta aulas gratuitas para esse público de cavaquinho, canto, jongo, cultura popular, percussão, iniciação musical, oficina de memória e leitura para 400 crianças de segunda a sábado. Mais informações em: <<http://jogodaserrinha.org/a-casa-do-jongo-3/>>. Acesso em: 5 ago. 2017.

Está atrelando-se a noção de comunidade à obrigatoriedade de pertencer a uma tradição reconhecida pelos próprios integrantes do grupo e, sobretudo, pelos que visualizam a comunidade como pertencendo ao presente, mas também ao passado. Se relacionarmos a noção de tradição à obrigatoriedade da existência de conteúdos portadores de sentido, vê-se que ela estabelece para as heranças recebidas um lugar na ordem simbólica e uma dimensão de linguagem e de texto (RICOEUR, 1997, p. 387).

Trata-se, portanto, de um duplo reconhecimento do lugar da tradição: tanto como tradição inventada, no sentido atribuído no clássico estudo de Hobsbawm (1997), e tradição como tradicionalidade, isto é, quando o grupo é diretamente afetado pelo passado, como no caso que estamos estudando.

Hobsbawm (1997, p. 9) entende por “tradição inventada” um conjunto de práticas, rituais e simbólicas, que pela repetição procura inculcar certos valores e normas de comportamento, produzindo continuidade em relação ao passado. Já a tradição como tradicionalidade é definida pela existência de um estilo formal que garante o reconhecimento e a consequente recepção do passado (RICOEUR, 1997, p. 387). O Jongo da Serrinha, ao ser definido como comunidade jogueira, mediante os laços com o passado, materializaria assim a tradição ao mesmo tempo como invenção e tradicionalidade.

Esta primeira parte da tese é composta de três capítulos, e os objetivos principais são apresentar o objeto empírico, o jongo, e inseri-lo nas múltiplas discussões em torno das territorialidades por ele ocupadas. No segundo capítulo, apresentamos o que denominamos de territórios narrativos do jongo, centrando a análise, sobretudo, no jongo da Lapa. Já no terceiro e último capítulo desta primeira parte, a opção pela ação de cartografar apresenta-se e, para tal, além de particularizar como desenvolvemos metodologicamente essa cartografia jogueira, durante dois anos de pesquisa intensa, refletimos sobre a ação de estarmos envolvidos e, ao mesmo tempo, “à deriva”² por entre caminhos da pesquisa.

² Para a noção de “deriva”, ver capítulo 3.

2 FALANDO DE JONGO: CARTOGRAFIA E TERRITÓRIO MUSICAL NO RIO DE JANEIRO

Para apresentar o objeto de pesquisa – o jongo –, consideramos fundamental percorrer algumas territorialidades que julgamos importantes para caracterizá-lo enquanto objeto cartográfico, capaz de construir, elaborar e significar uma territorialidade musical na cidade do Rio de Janeiro.

Para isso, dividimos esse percurso em quatro partes. Na primeira parte, denominada de “Jongo, uma história”, apresentamos brevemente a historicidade dos processos jongueiros, demarcando o jongo como uma prática comunicacional que é interpretada também mediante as inscrições múltiplas que se deixam ver ao longo de uma temporalidade ampliada. Na segunda, o foco recai sobre o Rio de Janeiro, mostrando de que forma o jongo ocupa o território da cidade, com o objetivo não apenas de identificar, mas de mapear simbolicamente quatro rodas de jongo que na contemporaneidade constitui o que estamos chamando de arquipélago jongueiro.

Os dois itens finais do capítulo refletem especificamente acerca das territorialidades jongueiras e suas tramas sonoras. Com base em uma pluralidade de conceitos envolvendo as noções de espaço, cotidiano e emoções, começamos a perseguir a hipótese central do trabalho procurando mostrar como “heterotópicos” (FOUCAULT, 2013) os espaços praticados pelos grupos de jongo, ao produzirem uma extensa inversão de suas funções nas multiterritorialidades da cidade. Finalmente, caracterizamos as tramas sonoras do circuito jongueiro por intermédio da apropriação conceitual da existência de territorialidades sônico-musicais, tal como entende Herschmann (2013).

Como procuraremos mostrar ao longo do capítulo, destaca-se, na utilização do conceito de territorialidades sônico-musicais, a dimensão transformadora da música, bem como as maneiras como é encenada no espaço urbano, o que se constitui, ao mesmo tempo, como um dos aspectos mais inovadores e inquietantes envolvidos nessa problemática.

2.1 JONGO, UMA HISTÓRIA

O que é esse ritmo dançante construído por palmas, gogós e batuque? Isso é jongo. Das fazendas cafeeiras do Sudeste para os centros urbanos, foi assim que desde o século XIX até a atualidade, no século XXI, se chegou a essa prática cultural e comunicacional que atravessa o tempo, trazendo a memória emotiva dos seus praticantes.

Neste item, de maneira breve, propomo-nos a remarcar aspectos da historicidade do jongo no Brasil e analisar como uma dança de roda pode ser vista como um dos processos comunicacionais mais antigos dos negros africanos trazidos para o país. Interessa-nos analisar como essa história é reinterpretada narrativamente, refletindo sobre a própria historiografia em torno de manifestações culturais que se transvestem em práticas comunicacionais.

Se levarmos em conta que a historiografia é o produto do conhecimento histórico obtido com aportes de regras metodológicas e de cognição da história com pretensão à cientificidade (RÜSEN, 2001), devemos refletir também como os processos da vocalidade (ZUMTHOR, 2010) são parte constitutiva de uma história da comunicação.

Ao pensar o jongo como um processo histórico, é preciso refletir como se pretende lidar com esse passado, como articular temporalmente o discurso produzido sobre esse passado.

Estamos considerando a história como uma reflexão crítica realizada por meio de movimentos interpretativos nos quais do presente se procura compreender o passado, com base em pressupostos teóricos e metodológicos que conferem às práticas históricas teias de cientificidade. Nesse sentido, história é uma construção narrativa repleta de interpretação, mas que não pode ir além dos contornos da experiência, já que sua intenção é enunciar o que ocorreu no passado (RÜSEN, 2001, p. 94).

Assim, falar em historiografia é quase que naturalmente se referir à teoria da história. Como se pode lidar com o passado, como utilizar as fontes informativas com que se reconstrói esse passado e, finalmente, como articular temporalmente o discurso produzido sobre o passado?

No nosso entendimento, a compreensão dos processos históricos em torno do jongo inclui uma reflexão concernente à questão da vocalidade (ZUMTHOR, 2010)¹. Logo, o conceito de *vocalidade* é fundamental quando o que se pretende refletir acerca da historicidade do jongo na sua processualidade histórica. Além disso, podemos ver o jongo como uma prática comunicacional passível de conhecimento e de interpretação mediante as inscrições múltiplas que são traduzidas no tempo.

Manifestado no corpo em situação de *performance* (ZUMTHOR, 2009), o jongo seria então o conteúdo da comunicação que transita no corpo que dança, corpo esse percebido

¹ Ao contrário de diversos outros autores, como Havelock (1995), por exemplo, Zumthor (2010) prefere o termo *vocalidade* ao de *oralidade*, já que esta, na sua acepção, inclui, ao lado da voz, outras possibilidades, como o canto, a música e a situação de *performance* manifestando o diálogo comunicacional. Para ele, *vocalidade* é a própria história da voz, já que diz respeito ao seu uso (ZUMTHOR, 1993, p. 21).

como mídia. Os gestos do mundo oral em situação de troca pelo cântico e pela dança fornecem as chaves teóricas para a compreensão dos ritos que ecoam do passado até o presente.

No corpo eivado de práticas e competências da vocalidade transita um conteúdo imemorial que se reatualiza na dança, no cântico, na partilha de uma memória emotiva relacionada aos modos comunicacionais.

Podemos visualizar o jongo como prática comunicacional possuidora de uma história, que se revela pela reinterpretação de inscrições corporais que do passado se conectam com o presente.

Pensando em como o jongo se transforma com o tempo, desde o cativo até a contemporaneidade, e mantém viva a sua prática, assim como a manutenção da memória dos escravizados, pode-se considerar o jongo mais do que uma simples dança, constituindo-se como forma de comunicação, rito religioso, modo de fuga e defesa.

A população negra, advinda da diáspora africana, submergiu no Brasil para ser mão de obra escrava nas fazendas, tornando visível as práticas jongueiras. Especialmente para o estado do Rio de Janeiro, foram trazidos os povos bantos (PRANDI, 2000), que, juntamente com os navios negreiros e seus sofrimentos, trouxeram as práticas de oralidade, o respeito à ancestralidade, seus ritos e mitos.

É da vocalidade (ZUMTHOR, 2010) que nasce o batuque, forma como os senhores de engenho identificavam os encontros dos escravos. Inúmeros relatos revelam que os negros se reuniam em grupos e batucavam. Os feitores permitiam o batuque, a reunião dos negros escravizados, pois estes trabalhavam de 15 a 18 horas e os feitores acreditavam que a dança e o cântico faziam com que trabalhassem melhor (MONTEIRO, 2015, p. 16).

No relato de Seu Toninho (*apud* RIOS; MATTOS, 2005), oriundo da comunidade jongueira de São José da Serra, o jongo veio da África, sendo aqui reinserido pelos cativos na época da escravidão, e no Brasil se transformou na maneira como os negros criavam as suas relações, facilitador das trocas afetivas e de confiança, como já enfatizamos na introdução deste trabalho.

A experiência do negro no Brasil dava-se pelo trabalho, na escravidão, e eram os cânticos, o batuque, o jongo que permitiam o alívio da rotina escrava. Era por intermédio desses cânticos, do encontro com o outro igual que os negros mantinham suas raízes, suas crenças e seus ritos (MONTEIRO, 2015).

Os povos bantos que desembarcaram no Brasil trouxeram consigo os seus modos de vida, suas práticas culturais e religiosas. Os laços criados eram para além dos consanguíneos. Cultuavam e respeitavam a ancestralidade. Na bagagem estavam as imaterialidades da Terra, a religião, os cultos e seus mitos. Sendo assim, o jongo pertence “a linha das almas, é dança de preto velho e a questão espiritual é o que reforça e consagra os laços de solidariedade com os vivos e com os que se foram” (JUSTINO, 2013, p. 2).

Os afetos eram construídos por aqueles que viviam a mesma perda, a mesma desterritorialização, a mesma dor. “Sua ideia de relação familiar ia além da consanguínea, e é este sentido da cosmovisão diferenciada e ampla que vai permear as interações pessoais, formando novos laços e relações de afeto” (MONTEIRO, 2015, p.17).

Sodré (1998) descreve como era a ordem social desses povos bantos, para os quais não existia uma relação de ordem racional. Os laços entre eles eram criados pelos afetos, o que era considerado pelo autor como de ordem ritual:

Banto, nagô, o africano tradicional não é um ser “social” (essa é uma perspectiva moderna), mas ritualístico. Pode-se dizer que o ritual é lógico (porque existe uma compatibilidade sistemática de seus signos), eficaz (visa a fins precisos) e mesmo empírico (sua eficácia comporta comprovações, dados de realidade). Mas nenhum desses meios de produção de real, exaltados na ordem social moderna), nem sequer o conjunto deles, domina o ritual (SODRÉ, 1998, p. 98).

Para esses povos, a dança e a música eram as formas “básicas de louvação e afirmação dos valores do sagrado e do humano” (MONTEIRO, 2015, p. 17). Na literatura sobre o jongo (SOUZA, 2015), existem controvérsias quanto ao local de nascimento da dança: na África ou no Brasil. Essa discussão é inócua, uma vez que importam a sua permanência, a memória emotiva que carrega dos povos cativos das senzalas e a sua reinvenção.

Assim, nas manifestações das rodas de jongo, se o tambor e os pontos continuam sendo marcas fundamentais da relação dessas comunidades com o passado imemorial, há diversas atualizações dessa prática na contemporaneidade, ainda que nas afirmações memoráveis de seus integrantes outros laços com o passado sejam reinventados.

Nas falas dos integrantes das rodas entrevistados para esta tese, tem-se referência constante aos quilombos e aos vínculos familiares de seus antepassados com esses locais de reafirmação histórica do jongo. Para pertencer às rodas contemporâneas, afirmam muitos dos integrantes, é preciso que existam laços explícitos com o passado jogueiro: avós e bisavós pertencentes a esse lugar, alguns até descendentes das comunidades jogueiras do Vale do

Paraíba. Além disso, esses integrantes vão constantemente às comunidades quilombolas do interior do estado, “pedir orientação aos mestres”, ou frequentar as festas que regularmente lá se realizam.

O jongo é considerado uma manifestação afro-brasileira, uma dança de roda, construída por palmas, cânticos (os pontos) e tambores. Proclamado como patrimônio cultural brasileiro, em 2005, foi classificado pelo dossiê do Iphan como “uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades” (IPHAN, 2007, p. 14), como também já ressaltamos na introdução desta tese.

No vocabulário do jongo entram várias palavras originárias da língua banto, inclusive o próprio nome, como assinalamos anteriormente. Alguns jongueiros, especialmente os do morro da Serrinha, dizem que “no contexto da escravidão os pontos de jongo serviam para os cativos se organizarem e resistirem à opressão do sistema escravocrata” (SOUZA, 2015, p. 24).

Os cânticos, conhecidos como pontos, são repletos de símbolos, mitos, cantados ainda com palavras em dialetos africanos, um canto cifrado, que mantém a mística da dança. Uma das suas características primordiais são seus símbolos, possuindo função mágica e ritualística. Os cânticos podem ser utilizados para saudação aos ancestrais, aos integrantes da roda e às pessoas que dela participam, bem como para desafiar, quando um jongueiro explicitamente desafia o outro, mas seu aspecto mais relevante é a linguagem poética e metafórica, transmitindo mensagens ou enigmas. Como elemento central para a realização da prática do jongo, há os tambores, sempre reverenciados pelos jongueiros, já que são eles que permitem a ligação do mundo terreno com o mundo espiritual.

O jongo ocorre sempre em torno de uma roda, com um casal de solistas ao centro. Assim era nos seus primórdios e continua até hoje. No passado, a explicação para ser desenvolvida por movimentos de um par estava relacionada à questão da fertilidade, já que uma de suas danças é a umbigada, na qual há a alusão ao movimento sexual quando os pares se encontram frente a frente. No passado, o seu local de prática era em frente às senzalas; hoje os lugares de atuação do jongo foram ressignificados: dos terreiros para o asfalto.

Mas, se há transformações, há também permanências. O jogo de solistas, o casal no centro da roda, mantém-se até hoje, bem como os pontos e os tambores: “Jongo é uma dança de par, onde uma mulher entra para dançar com um homem. Ao entrar na roda, pede sempre licença aos tambores. Isso é sinal de respeito. Não se entra na roda sem cumprimentar os tambores” (Marcus Bárbaro, na terceira oficina do Jongo da Lapa sobre o título: “Os

caminhos das mulheres no Jongo”. Oficina realizada por Taís Agbara e Sílvia Reis, no dia 25 de maio de 2016).

Rios e Mattos (2005), na mesma entrevista com Seu Toninho, procuram uma explicação sobre a introdução da prática de jongo na cidade:

Com o passar do tempo, a lavoura do café foi perdendo força e os negros, dispensados dela depois da Abolição, “ficaram andando de um lado para o outro” e alguns vieram para a cidade grande. “Essas favelas que estão aí também são criação dos negros [...] eu mesmo tenho muita gente na favela do Salgueiro” (RIOS; MATTOS, 2005, p. 289).

Do tempo, do espaço, as permanências e mudanças da tradição jongueira. A passagem do tempo produziu novas apropriações e outras integrações. Se na sua origem mulher e criança não entravam na roda, hoje as mulheres lideram vários grupos de jongo, e as crianças tocam tambor, dançando com os adultos.

O movimento migratório do fim do século XIX e início do século XX é o ponto inflexivo do trânsito do jongo das áreas rurais para os centros urbanos. Nepomuceno *et al.* (s.d.) explicam que a crise cafeeira foi uma das propulsoras do êxodo da população rural para cidades vizinhas e para os morros da cidade do Rio de Janeiro. Esse espraiamento populacional dos moradores das antigas fazendas escravocratas, sobretudo do Vale do Paraíba para as cidades próximas, segundo os autores, produziu a inclusão do jongo como prática frequente em cidades como Barra do Piraí, Pinheiral, Santo Antônio de Pádua, entre outras. Esses mesmos habitantes do interior teriam migrado para lugares ainda mais distantes, como foi o caso do atual morro da Serrinha, em Madureira, no Rio de Janeiro, ou ainda os foliões de reis de Mesquita, na Baixada Fluminense, no Grande Rio.

Segundo os historiadores, essa população, descendente dos últimos africanos residentes no Sudeste, saía da zona rural e migrava para os centros urbanos trazendo na bagagem “tudo o que tinham recebido de herança de seus avós e importante para os novos tempos: seus laços familiares, a ligação com a terra, os seus jongs, calangos e folias de reis e a memória da liberdade e do cativo” (NEPOMUCENO *et al.*, s.d., p. 27). Assim, chegou aos morros da cidade trazendo como bagagem imaterial e herança o jongo, a dança dos antepassados.

No passado, para ser um mestre jongueiro era necessário ter nascido em uma família praticante, ser herdeiro da cultura jongueira. Ainda hoje essa filiação aparece nas entrevistas com os jongueiros como fundamental para aqueles que ocupam lugares de liderança nas

rodas. Quando a filiação não existe, há a construção simbólica das heranças jongueiras e que passa por numerosos caminhos, como veremos no decorrer desta tese. Há também a necessidade de se construir uma linhagem jongueira: de Mestre Darcy, que produziu uma reconfiguração expressiva do jongo, nos anos 1960, criando uma primeira urbanidade, até Marcos Bárbaro, o fundador do jongo da Lapa, que trouxe a dança para o centro do Rio, no início do século XXI, reconfigurando múltiplos territórios, como também veremos nos capítulos que seguem.

Nas entrevistas com os integrantes das rodas de jongo, a relação da dança com a religião também aparece explicitamente. Reconhecendo ainda hoje o jongo como prática “mística”, procuram-se argumentos para produzir seu afastamento da religiosidade. Dessa forma, há um movimento de ressignificação da prática jongueira, procurando desviar o olhar que durante muito tempo considerou o jongo como uma “manifestação maligna”, porque associada às práticas do candomblé.

No caso específico da cidade do Rio de Janeiro, depois de um período de silêncio histórico em torno do jongo, houve um movimento na década de 1960 de reinserção do jongo na cidade. Naquela época, Mestre Darcy, do morro da Serrinha, filho de uma família jongueira vinda das fazendas cafezeiras, com medo de a tradição do jongo se perder, iniciou o movimento de levá-lo para o asfalto. Desse modo, o mestre jongueiro da Serrinha introduziu novos instrumentos ao lado da percussão, construiu uma roda com os alunos da Pontifícia Universidade Católica (PUC), universidade situada na zona sul do Rio de Janeiro e frequentada por cariocas de famílias abastadas, além de começar a ensinar as danças e a música às crianças do morro da Serrinha. Em vista disso, Mestre Darcy produziu alguns movimentos cruciais para a construção das rodas de dança que sucederam o jongo da Serrinha.

Apesar de o jongo da Serrinha não possuir uma roda que atue na rua, apresentando-se no momento atual sobretudo em *shows*, nas diversas rodas que se espalham pela cidade, observa-se que cada uma é, de certa forma, herdeira do movimento realizado por Mestre Darcy nos anos 1960 de manutenção das tradições jongueiras. O jongo da Serrinha seria uma espécie de lugar simbólico de fundação das rodas contemporâneas. Desde 2004, quando se transformou numa organização não governamental (ONG), o jongo da Serrinha passou a desenvolver uma série de ações culturais, no sentido de preservação do jongo, de maneira mais institucionalizada. No momento em que estávamos finalizando esta tese, no dia 3 de janeiro de 2018, a coordenadora executiva do Centro Cultural Casa do Jongo da Serrinha

anunciou que a “Casa do Jongo, sede do Jongo da Serrinha, em Madureira, fechou as portas por tempo indeterminado. O espaço era mantido ao custo de R\$ 400 mil por ano, mas deixou de receber o investimento da Prefeitura”².

Apesar de atravessar o tempo, de se reinventar, os pontos e os ritos permanecem. Novos pontos nasceram com essas novas comunidades, agregando os antigos e os novos. Igualmente, como nas religiões de origem afro, em que a ritualística do jongo tem origem, a palavra na prática do jongo é de suma importância. Segundo Santos (2002), a transmissão da oralidade é uma técnica de sistema dinâmico: “A linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos, apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada” (SANTOS, 2002, p. 47). O corpo que se movimenta, a mão que bate palmas e a voz que pronuncia as palavras, para os integrantes do jongo, são os movimentos fundadores da prática. Cada um com seu rito. Nas múltiplas linguagens, a do corpo e a da fala, os territórios da memória também estão presentes.

2.2 O JONGO E A CIDADE: TERRITÓRIOS COMO PRÁTICA COMUNICACIONAL

Com base na metodologia estruturada por Herschmann e Fernandes (2014), procuramos colocar-nos à deriva para observar e, assim, poder mapear as rodas de jongo urbano na cidade do Rio de Janeiro, construindo o que aqueles autores denominam de cartografia musical, aproximando-se de outros autores que se preocupam com as dinâmicas das cartografias (LE MOS, 2011; GUATTARI; ROLNIK, 1986; ROLNIK, 2016; LATOUR, 2012; MARTÍN-BARBERO, 2004, entre outros)³. Não se trata de tentar reproduzir mapas urbanos, mas caminhar por entre trilhas, buscando perceber desvios e confluências, caminhando lentamente entre os participantes, interagindo com os atores que vivenciam as práticas-alvo de nossos olhares. Inspirados por Latour, Herschmann e Fernandes (2014, p. 237) recomendam que se evite qualquer tipo de recurso, conceitual ou metodológico, e que, sobretudo, sejam desacelerados os passos durante a pesquisa de forma a enxergar e compreender práticas envolvidas nos diálogos do cotidiano.

² Mais informações em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/gente-boa/post/casa-do-jongo-fecha-portas-por-tempo-indeterminado.html>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

³ Essa opção metodológica pela cartografia, bem como a forma como a realizamos, será mais bem explicada no capítulo 3 desta tese.

Assim, os nossos objetivos iniciais são identificar e mapear territorial e simbolicamente as rodas de jongo da cidade do Rio de Janeiro – Lapa, Grupo Dandalua, Grupo Afrolaje e Companhia de Aruanda. Excluimos o Jongo da Serrinha, pois o grupo não se constitui como uma roda de jongo, o objeto empírico privilegiado desta pesquisa. As referências ao Jongo da Serrinha encontradas dizem respeito, como não poderia deixar de ser, ao seu papel mítico de fundador de um lugar de significação do jongo urbano na cidade do Rio de Janeiro.

Ao procurar caracterizar as especificidades do Jongo da Serrinha, Monica Ferreira (2017), do Grupo Dandalua, justifica a ausência das rodas regulares em função de estarem reunidos como comunidade de pertencimento a um território físico marcado pela violência:

Primeiro que Serrinha não faz roda, primeira coisa. Serrinha não faz jongo na rua. Serrinha faz *show*, faz espetáculo, que é belíssimo, que eu amo. Como eu te falei, meu marido é do Jongo da Serrinha. E assim, que sofre muita crítica por isso, a Serrinha. Porque não fazem roda e tal. Mas qual outro grupo também que está na favela? Dentro de uma comunidade ensinando dança, canto e percussão para as crianças. Porque nenhuma comunidade jogueira está dentro de favela, lidando com tráfico, com uma série de coisas. E essa discussão pouquíssimas pessoas fazem (FERREIRA, 2017).

Uma das principais ações de Mestre Darcy ainda na década de 1960 foi a transmissão da prática jogueira às crianças, ensinando-as a dançar e tocar, para assegurar que a memória do jongo e a do grupo seriam mantidas.

A fundadora do grupo de jongo Afrolaje, Flávia Souza, foi uma das alunas de Mestre Darcy. Na narrativa de Flávia (SOUZA, 2017), percebemos o seu percurso de formação, que se iniciou ainda na adolescência, quando associava as aulas do mestre à “macumba”, até a chegada na Companhia Folclórica da UFRJ, finalizando com a criação do Grupo Afrolaje:

Eu comecei com 17, 16 pra 17 anos, umas aulas de jongo e, por acaso, era com o falecido Mestre Darcy, mas eu não gostava muito, porque eu achava que era macumba. Eu venho de uma família bem católica, mas fiz. Comecei a fazer. Aí, depois, lá na frente, fui me desenvolvendo, segui carreira artística, trabalhando com teatro, que é o que eu faço até os dias de hoje. É venho de uma família bem humilde (SOUZA, 2017).

Na sua fala, a fundadora do grupo, após uma brecha em que revelou uma trajetória de vida marcada pela ausência de passado, em função das dificuldades cotidianas, relembra cada

passo de sua vida no jongo, que ela, na época, relacionava diretamente às práticas da religiosidade africana:

A gente mal sabe da história da nossa família, porque minha vó ela se perdeu dos irmãos dela. Se perdeu, não! A mãe dela foi obrigada a distribuir a família. Então, entro na UFRJ. Não! Entro na Companhia dos Comuns, que é uma companhia só de atores negros, e começo a fazer jongo de novo como preparação física da Valéria Monan, que, por acaso, era coordenadora de parte de dança do Jongo da Serrinha. Aí, eu: de novo essa macumba me perseguindo, esse jongo! Aí, fazia porque tinha que fazer. Eu tava recebendo, então tinha que fazer tudo que era proposto pela companhia de teatro (SOUZA, 2017).

Saber cantar e dançar jongo deu a ela singularidade suficiente para participar mais ativamente da Companhia Folclórica da UFRJ. Na sequência, depois de pensar em montar uma companhia de *hip-hop*, acabou criando um grupo jogueiro, o Afrolaje, cujo nome é decorrente do lugar onde ensaiavam: a laje da sua casa, no Méier.

Fui fazendo o jongo lá com a colega Monan, caí de novo com o Jongo da Serrinha. Às vezes, fazia algumas participações quando precisava, enfim... Aí, depois, mais tarde, entro pra UFRJ, entro pra Companhia Folclórica da UFRJ, que é uma companhia grande de referência no Brasil todo e, por acaso, eu passo na Companhia porque sabia cantar e dançar o jongo. Então, eu passo como cantora e como dançante da companhia e lá a gente trabalha muito o jongo. Tem o Xande Carvalho, que também foi do Jongo da Serrinha, e lá a gente faz um trabalho grande de pesquisa, a gente ia pros quilombos. E eu passo a conhecer os mestres; isso há 15, 17 anos atrás, a conhecer os mestres nos quais eu já conhecia por conta das referências de adolescência na época, porque fiz jongo com Mestre Darcy, e entro na faculdade com a perspectiva de montar uma companhia de *hip-hop* (SOUZA, 2017).

Na fala de Flávia, destaca-se também a relação que estabelece com os mestres jogueiros e como isso foi determinante para o seu elo com a dança, de tal forma que a companhia de *hip-hop* que pretendia montar não se concretizou, o que a fez acabar criando o grupo cujo nome é marcado pela territorialidade cultural em que se apresenta: Afrolaje, uma junção da africanidade com o território das lajes das casas dos subúrbios e das favelas do Rio, que são lugares demarcados para o entretenimento (SOUZA, 2017).

Nos trechos das entrevistas selecionadas para a abertura deste capítulo, observa-se o lugar fundador do jongo da Serrinha na expressão dos próprios participantes das rodas jogueiras. O jongo de Madureira transformou-se numa espécie de lugar mítico das origens do jongo, como já assinalamos, e com suas práticas redimensionadas hoje em novos lugares –

as rodas jongueiras –, mas com características que devem perdurar, em certa medida, remetendo a um passado imemorial. Assim, as referências são frequentes a integrantes que têm a origem do seu conhecimento e de suas práticas sobre o jongo na comunidade fundadora. O ensinamento dos pontos, dos batuques, da tradição quilombola é quase sempre ligado às práticas realizadas e transmitidas pelos integrantes da Serrinha.

Se até o início dos anos 2000, quando se pensava em jongo como um território de práticas culturais, o lugar físico que estava diretamente associado a essa prática era o subúrbio carioca, mas especificamente Madureira, a partir de 2003 uma nova configuração passou a emergir na cena da cidade. Embaixo dos Arcos da Lapa, no centro, foi fundado por Marcus Bárbaro o que passaria a ser conhecido como Jongo da Lapa.

O Jongo da Lapa, como veremos mais profundamente no próximo capítulo, foi criado com o nome de Pé-de-Chinelo. Posteriormente, mudou para Quatro Esquinas e, por fim, passou a ser conhecido em razão do território em que se inscreveu: a Lapa. O seu fundador, como outros fundadores de rodas, também se intitula mantenedor do mesmo movimento construído por Mestre Darcy. Entretanto, apesar de reconhecer essa filiação, o idealizador do Jongo da Lapa reafirma sua característica territorial urbana, enfatizando que o seu terreiro é o asfalto:

E assim então com o tempo aquilo se tornou um palco, um palco, não, um espaço de problematização das questões da cultura popular urbana, né. [...] E aquilo ali logo no início a roda não virou Roda de Jongo da Lapa, a roda assim que o pessoal do Pé-de-Chinelo foi embora, porque durante um ano era roda do Pé-de-Chinelo. Quem tinha o poder da internet divulgava dessa maneira. E eu um dos problemas que eu tinha porque eu falava: “a roda não é de um grupo só, a roda é de todo mundo” (BÁRBARO, 2015a).

O território físico transforma-se em palco para a encenação da cena musical que, amplificada, se constitui num circuito que atravessa os espaços da cidade em direção a outros lugares, confeccionando redes de lugares físicos e de significações simbólicas.

No caso dos integrantes das rodas, cria-se a relação com o lugar pela cadeia de pertencimentos que é construída, cujo início acontece com a apropriação do lugar físico – a Lapa, o viaduto de Madureira etc. Sua continuação dá-se pela sequencialidade produzida em torno da temporalidade da apresentação (há demarcação das últimas quintas-feiras do mês como o tempo do jongo para a Lapa, ou das terceiras quintas-feiras do mês, para a Companhia de Aruanda, por exemplo) e desenvolve-se na repetição do ritmo e do cântico matizados em uma roda de expressão corporal. São os integrantes que se posicionam e ocupam o espaço,

tornando-se naquele instante proprietários desses lugares. Um espaço de rua que, quando ocupado, se transforma em território particular, propriedade do grupo de roda.

Assim, o início dessa cartografia musical do jongo da cidade do Rio de Janeiro começou na Lapa, mas se esparramou por outros lugares, moldando por meio desses agrupamentos culturais um mapa arquipélago jongueiro. Percorrendo esses meandros territoriais, é possível cartografar práticas, estabelecendo semelhanças, diferenças, distopias, embaralhamentos, elos e relações, à medida que mergulhamos em territorialidades culturais.

Figura 1
Arquipélago jongueiro na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: elaboração da autora

Denominamos, portanto, de arquipélago jongueiro não apenas as localizações geográficas onde as rodas se espalham na cidade, mas os territórios físicos que ocupam nas ruas e avenidas, ou seja, as calçadas, o viaduto, as esquinas, o entorno das amendoeiras. Lugares de muita referência e conhecidos em abundância pela população (como, por exemplo, o viaduto de Madureira ou os Arcos da Lapa) e lugares de pouca significação territorial, como uma calçada na esquina da Rua do Lavradio, que para ter força significativa como espaço ganha um complemento na qualificação de sua localização: a amendoeira.

O mapa da figura 1, que apresenta os bairros da cidade e os espaços de localização territorial e simbólica do jongo, constrói o que poderíamos chamar de território sonoro jongueiro, constituído por quatro rodas musicais e pelo Jongo da Serrinha. Há uma concentração no centro da cidade e em bairros dos subúrbios da Central do Brasil, localizados territorialmente próximos um do outro: Méier e Madureira. No centro, há a apresentação de dois grupos: o Jongo da Lapa, criado em 2004, como já assinalamos, e o Dandalua, de 2010, e que se apresenta no entorno da Feira do Lavradio, no primeiro sábado do mês. O Dandalua também se apresenta no município de São João do Meriti, na Baixada Fluminense, no terceiro sábado de cada mês.

No subúrbio estão o Afrolaje, criado em 2012, que se apresenta na Praça Agripino Grieco, no Méier, sempre no último domingo do mês, e a Companhia de Aruanda, criada em 2007, e que dança embaixo do viaduto Negrão de Lima, em Madureira, sempre na terceira quinta-feira de cada mês.

Quadro 1
Cidade jongueira

Jongo	Ano de criação	Território geográfico	Território físico	Periodicidade	Tipologia musical
Jongo da Serrinha*	1930	Morro da Serrinha/Madureira	Casa do Jongo da Serrinha	Só se apresenta em <i>shows</i>	Jongo
Jongo da Lapa	2003	Lapa/Centro	Rua, embaixo dos arcos	Última quinta-feira do mês	Roda de jongo
Companhia de Aruanda	2007	Madureira	Embaixo do viaduto Negrão de Lima, na Praça das Mães	Terceira quinta do mês	Roda de jongo, samba de roda e boi pintadinho
Dandalua	2010	Rua Lavradio/Centro São João de Meriti	Calçada numa esquina, embaixo de uma amendoeira	Primeiro sábado do mês	Roda de jongo e samba coco
Afrolaje	2012	Praça Agripino Grieco/Méier	Praça, na quadra de basquete	Último domingo do mês	Roda de jongo e samba de coco

*O Jongo da Serrinha só aparecerá nessa primeira caracterização, pois, como já explicamos anteriormente, o nosso foco recai sobre as rodas de jongo como um território sônico-musical da cidade do Rio de Janeiro. Achemos importante incluí-lo nessa primeira caracterização para demarcar os tempos mortos entre a fundação do Jongo da Serrinha e o “renascimento” do jongo em outros territórios sete décadas mais tarde.

Fonte: elaboração da autora

Transformando praças, esquinas, ruas e viadutos em locais de apresentação, podemos aferir que há uma encenação particular nesses espaços jogueiros que sofrem interferências das geografias espaciais e territoriais dos lugares. Se o barulho das ruas e o burburinho dos carros e dos pedestres se acoplam à música que entoam, a ocupação das ruas da cidade pela música jogueira acrescenta novos elementos à cena musical, e a encenação do público passa a fazer parte do território simbólico criado no território físico de passagem.

Figura 2
Os jongs na cidade jogueira



Fonte: elaborado pela autora

Nas entrevistas que realizamos, com base nos pressupostos da história oral, que constitui uma das metodologias-chave para este trabalho, mas que será particularizada sobretudo na segunda parte da tese, as significações dos lugares aparecem refletidas na fala das personagens jogueiras. Algumas dessas ressignificações memoráveis dos entrevistados aparecerão, pontualmente, neste capítulo, referendando aspectos de significação do jongo nos territórios de ocupação, cerne reflexivo desta primeira parte.

Monica Ferreira (2017) na sua fala enfatiza a existência de dezenas de roda de música na cidade e a importância da construção do vínculo das rodas com o Rio. As rodas da Baixada Fluminense na sua avaliação não conseguem se instituir, por variadas razões, mas todas ligadas à aderência em relação ao público. Daí a necessidade de vincular a roda da qual ela é líder – o Dandalua – à territorialidade do Rio de Janeiro:

Ninguém faz roda na Baixada. Você vai ver que há dezenas de roda no Rio, em especial no Rio. E muitas começando como Dandalua começou: universitários, apaixonados pela cultura popular, que resolveram fazer roda. Que sofrem preconceito por causa disso. Isso é, têm grupos que sofrem um outro preconceito, que é a questão étnica. Que aí quando você fala em jovem universitário você está associando também a uma etnia específica, e aí alguns também vão sofrer, porque são jovens, acadêmicos, brancos, fazendo a cultura do preto. Então, esse é um outro problema que a gente está vivenciando muito forte. Então, a gente tem Dandalua no Lavradio, Zanzar que é um grupo parceiro demais, da Laís, que é professora universitária, fazendo coco lá na Lapa, o Bárbaro fazendo o Jongo também na Lapa. O Zanzar só faz coco, o Jongo da Lapa só faz jongo. Tem esses diferenciais.

Você tem o Afrolaje, que só faz jongo, no Méier. Você tem Tracoco, o grupo de Maracatu, e aí vai, são muitos grupos. E na Baixada não tem, ninguém quer ir para a Baixada. O Dandalua, que começa na Baixada, dentro de uma universidade em Belford Roxo, depois ele se firma em Nova Iguaçu em volta do [Serviço Social do Comércio] Sesc, a gente vem para o Lavradio, as reuniões aqui em casa [Irajá], tudo pra gente se desvincular da Baixada. Mas o tempo todo a gente “não, não, não, a Baixada é nossa base”. E aí a gente faz esse retorno quando assume fazer roda em São João (FERREIRA, 2017).

Na sua fala remarca também os preconceitos que sofrem pela vinculação que o grupo tem com a cultura universitária. Ou seja, ao haver o deslocamento de uma prática cultural tida como tradicionalmente vinculada à africanidade para os espaços universitários, as críticas também se avolumam. No que diz respeito especificamente às territorialidades, Ferreira (2017) reafirma a importância de se construir os vínculos do grupo com a Baixada.

As interferências dos espaços determinam o tempo de produção da roda. A escolha da Lapa como lugar do jongo deu-se, segundo Vanusa Melo (2016), fundadora do Grupo Pé-de-Chinelo, por motivos estratégicos. Se o dia da semana foi escolhido para ter menos interferência do burburinho das ruas da Lapa, nas sextas-feiras, o próprio local para a apresentação também foi pensado de maneira estratégica. A Lapa produziria, naturalmente, a visibilidade do grupo:

Na última quinta-feira. O dia foi escolhido porque eles sugeriram a sexta e eu disse que não daria certo, porque sexta-feira na Lapa é muito tumultuado, muito cheio, muito, muita, eu acho que a roda acontecendo não ia ser visível numa sexta-feira na Lapa. E na quinta, não tá assim, mas também não tá vazio. E eu falava muito o seguinte: é para começar na Lapa e depois sair da Lapa. Porque a Lapa é o começo. Porque o lugar dá visibilidade, o lugar é democrático e a rua é o espaço da democracia e o espaço da educação também. Então a ideia era essa, isso em 2004. Então começamos a fazer em um dia fixo, eu, Edgar, Bruno, Bárbaro e outras pessoas que não iam com frequência (MELO, 2016).

Estamos, portanto, diante de uma cena musical, o jongo, na qual se observa uma relação intrínseca entre o local e a música nele produzida. Cena musical, definida como um tipo específico de contexto cultural urbano e de prática de codificação espacial (STAHL, 2004, p. 53), é um conceito que permite “perceber os circuitos, as afiliações, redes e pontos de contato que informam as práticas culturais e dinâmicas identitárias nos espaços urbanos contemporâneos” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 5).

Chama a atenção também na nova dinâmica espacial criada a transformação que operam nos utensílios urbanos da cidade, fazendo de “lugares mortos” – como os vãos vazios

dos viadutos ou os vãos vazios do velho aqueduto do centro da cidade – lugares em que brota uma música associada a práticas ancestrais. É como se no território se escolhessem zonas de interdito – espacialmente vazias – para reconfigurarem a música, que, assim, adquire outra territorialidade.

Esses lugares devem ser considerados como territórios de brechas, ou seja, espaços de possibilidades outras que não a que estavam destinados, mas igualmente propícios às ocupações diferentes das que lhes eram destinadas originalmente. Assim, é nas calçadas, embaixo das árvores, nas esquinas, embaixo dos viadutos – lugares propícios também à visualização da exclusão social – que manifestam sua música/dança, ocupando-os como lugares possíveis para aqueles que talvez não tivessem outros locais para suas apresentações.

Quando pensado o território na sua dupla conotação, material e simbólica, a sua diversidade, multiplicidade e complexidade passam a ser percebidas, como “espaço tempo vivido” (HAESBAERT, 2007, p. 20-21), que se transforma pelos usos e apropriações que dele fazem seus praticantes, nesse caso, os integrantes das rodas na cena jogueira do circuito musical da cidade do Rio de Janeiro. A apropriação concreta e funcional dos viadutos, praças e espaços vazios dos entre-lugares transforma a dança, ao mesmo tempo em que corpo e dança transmutam os lugares em outros espaços de significação. O viaduto Negrão de Lima, ou simplesmente viaduto de Madureira, passa a ser território jogueiro, da mesma forma que também é território do passinho⁴. Trata-se, portanto, não de um espaço natural-concreto, mas de um espaço-processo, sempre socialmente construído e transformável num longo percurso de relações humanas por meio das quais objetos e ações são manejáveis.

Na caracterização, fica demarcado também que a única roda contemporânea exclusiva de jongo é a do Jongo da Lapa. Todas as outras misturam tipologias musicais. O Grupo Dandalua mistura ao jongo o samba de coco, assim como o Afrolaje (embora ambos neguem explicitamente em suas falas essa espécie de desvio). A Companhia de Aruanda anuncia as suas apresentações entre a roda de jongo, o boi-pintadinho e o samba de roda.

Essa mistura de práticas e processos musicais demarca a impossibilidade de separação e a chance de sobrevivência de uma manifestação musical livre de prováveis contaminações. Assim como não há mais a essência total e completa do jongo/batuque do século XIX no Jongo da Lapa, que se pretende herdeiro das tradições ancestrais da dança, também não se pode compreender o jongo como tendo uma territorialidade sônico-musical própria e única,

⁴ O passinho é uma coreografia caracterizada pela sequência rápida de movimentos com os pés, misturando elementos de dança do *break* e do *funk*, com outros do samba e até da capoeira. Tradicionalmente se desenvolve por meio do improviso dos dançarinos, que procuram seguir a música.

independente de outras expressões que historicamente fizeram parte de sua conformação. Samba de coco, caxambu, boi-pintadinho fazem parte do mesmo território simbólico do jongo e, como tal, são apresentados pelas rodas contemporâneas.

2.2.1 A cidade como território: deslizamentos conceituais

Se considerarmos, tal como Sodré (2014a), que o comum é a matéria-prima do entendimento da comunicação e “a comunicação, orientada pela articulação existencial do comum é uma ação, um fazer organizativo” (SODRÉ, 2014a, p. 165), os fazeres contraditados em palavras e sons ressignificam os sentidos da cidade. Para o autor, “o homem se comunica, não porque transmite um saber, mas porque faz a tradução daquilo que pensa, provocando seu interlocutor a fazer o mesmo, a contratraduzir” (SODRÉ, 2014a, p. 265).

Todavia, a comunicação não se define apenas pela transmissão verbal de uma mensagem ou de um saber. Como remarca Sodré (2014a), “a comunicação orientada pela articulação existencial do comum é uma ação, um fazer organizativo”. Nessa organização, continua o teórico, “o homem faz palavras, figuras, comparações, para contar o que pensa a seus semelhantes” (SODRÉ, 2014a, p. 265). Há mais do que a dimensão verbal; existem também as obras de suas mãos, os gestos, os atos que permitem a tradução do que pensa, provocando a contradição. Na sua definição de comunicação, Sodré caracteriza-a como “o processo simbólico (e não prioritariamente linguístico, que é uma dimensão complementar) de organização ou codificação das trocas vitais no plano de elaboração do comum humano” (SODRÉ, 2014a, p. 284).

Sendo comunidade um aspecto da constituição do indivíduo, tendo relação vinculativa, ela só existe porque há o outro. É da relação que se constitui, cedendo a individualidade a vez para o *commus*, o comum do outro. A redefinição de comunidade é a ampliação desse conceito, trazendo tal expressão não só para o campo físico, econômico, social, mas considerando-o como constituição de cada um pela relação com o outro (YAMAMOTO, 2013, p. 116-117).

Para a construção de uma comunidade, mais do que um território físico, é preciso haver um território simbólico, subjetivo, que faz emergir o tempo vivido, sendo na pós-modernidade as ligações e as relações construídas por e pelos aparatos tecnológicos. A comunidade passa a ser alicerçada pelo tripé consumo, tecnologia, isolamento (PAIVA; SODRÉ, 2013).

Pensar o jongo é, em primeiro lugar, refletir sobre sua constituição como uma comunidade atravessada por um território simbólico de ações e projeções que se desenrolam no tempo. É pensar também no corpo como território de pertencimento a um lugar e a um território.

Sodré (2014b, p. 49) correlaciona espaço habitável e corpo, associação oportunizada pela internalização de sentimentos comuns, produzindo a comunidade como condição de possibilidade do social (*politikon*).

Quando faz uma analogia entre corpo e cidade, amor e ódio na metrópole, Sodré (2014b) analisa a relação da cidade com o corpo. Pensando a cidade não apenas como um território físico, mas um conjunto em que estão incluídas as emoções, as redes, as subjetividades, o autor reafirma a importância da internalização de um sentimento comum que se modifica no tempo.

Assegurando que nos tempos modernos a cidade era vista como objeto, o autor remarca que na modernidade esse objeto servia à objetivação do mundo pela ciência determinista. Assim, os objetos transformavam-se em espécies de entidades físicas, separadas ou independentes do sujeito (SODRÉ, 2014b, p. 52).

Na pós-modernidade, ou modernidade tardia, com o esgotamento dos modelos clássicos de produção e representação, a cidade transformou-se radicalmente pelo tecnológico: “Se antes era uma cidade politizada, transformada a partir (ou pela) política, na atualidade vivemos uma cidade tecnológica. São os aparatos que regem a cidade” (SODRÉ, 2014b, p. 54).

Nos termos do teórico, acentua-se na reflexão a relação amor e ódio na vivência da e pela cidade. Redefinindo a diferença entre a cidade construída para a felicidade do indivíduo e o ódio que eclode nas cidades pós-modernas, Sodré (2014b) caracteriza as cidades de hoje como populosas, atravessadas pelos aparatos tecnológicos, pela falta de mobilidade, pelo excesso de gente, problemas e violências. O que há de semelhante e de diferente nesses momentos históricos? O que os une e os separa? O tempo.

Para Paiva e Sodré (2013), diversos atravessamentos caracterizam a cidade contemporânea⁵, uma cidade que é atravessada pelo consumo, pelos aparatos tecnológicos, uma cidade rede. “Nessa nova configuração histórica, a cidade torna-se um espaço de atravessamento dos fluxos de consumo em toda a sua complexidade. De um lado, ela passa a ser concebida como objeto de arte, como testemunha a fotografia da arquitetura moderna, um novo gênero estético” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 49).

Os autores mostram assim a nova constituição da cidade: uma obra de arte. Uma cidade para ser consumida, apreciada. Diferentemente das cidades monumentos, como falam

⁵ Sobre as diversas teorias que abordam a cidade como um conceito que é apropriado por diversas disciplinas, ver Freitag (2006).

Paiva e Sodré (2013), a cidade contemporânea é construída para o consumo. A construção de espaços físicos incita o consumo, produzindo uma estética própria. Trata-se da concepção de uma cidade como se fosse partida em duas: de um lado, a estética e a beleza; de outro, o caos, com seu trânsito ruim, a violência. “Do outro lado da concepção da cidade como objeto de arte, há a cidade cotidiana como espaço da segregação territorial, do caos, do trânsito e da violência” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 50).

A relação cidade e olhar é também abordada por Canevacci (2004), para quem a cidade desenvolve ao máximo a dialética de um olhar que é duplo, no qual se olha e também se é olhado. A esse duplo olhar, acrescenta-se um duplo panorama, para ele, intrinsecamente metropolitano, revelando complexos panoramas visuais urbanos.

A questão-chave conduz a perguntar onde se encontra o coração da cidade, a alma das cidades contemporâneas. Poderia ser designada a Lapa – um dos locais escolhidos para a reflexão em função do nosso objeto – a alma do Rio de Janeiro? O que teria atraído um grupo de roda a iniciar um processo de restauração das rodas jongueiras especificamente nesse lugar no espaço urbano do Rio de Janeiro?

O Rio de Janeiro, ao se fragmentar, transforma-se numa cidade rede, cidade espetáculo, cidade que tem alma. Essa cidade contemporânea constrói-se como território híbrido de gestos e significações, fragmentado, caracterizando-se também como, de acordo com a denominação de Sodré (2006), comunidade sensível. São as ações dos sujeitos, vividas no cotidiano, que vão significando o território e dando a ele outra dimensão espacial. Assim, tanto transformando-se no lugar de uma comunidade sensível, como no de uma comunidade rede (SODRÉ, 2006).

Ao se apropriarem de pedaços dos espaços urbanos no Centro e em bairros do subúrbio, as rodas também constroem significações próprias em torno das territorialidades jongueiras. As relações estabelecidas nos grupos, o acolhimento ao público das rodas, a espetacularização da dança, o local onde se realizam, as tecnologias que atravessam as apresentações são exemplos que permitem entender a hibridização da comunidade jongueira como sensível com a cidade rede. São atos vinculativos que produzem um sentido de comunidade que extrapola o território físico.

Figura 3
Jongo da Lapa em evolução junto às paredes do velho aqueduto



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Há que se remarcar também as ações das rodas no sentido de resistência à cidade. Ao ocuparem os espaços urbanos sem autorização prévia dos organismos oficiais, como faz há 13 anos o Jongo da Lapa, as rodas estão construindo pelos atos cotidianos a apropriação da urbe por meio de suas ações efetivas no espaço da cidade. As ruas, praças, viadutos, esquinas são como num passado imemorial lugares, mesmo no atual caos urbano da metrópole, lugares de expressão corporal vinculados a sons e gritos que fazem ecoar o contemporâneo misturado à dimensão memorável de um passado que continua em cena. Deve-se considerar, portanto, a dimensão política e cultural dessas ocupações jogueiras.

A resistência à cidade ainda se faz pelas ressignificações construídas em suas falas sobre os significados da rua. Ao falar do Jongo da Lapa, da frequência da roda e das dinâmicas do canto e das sonoridades nas apresentações, Ricele Aguiar (2017) – integrante do Grupo Dandalua e do Jongo da Lapa – relembra alguns rituais que representam a construção de uma proteção para os integrantes da roda quando estão no espaço das ruas. A dimensão memorável das religiões de matriz africana aparece na sua fala presentificada, ao reafirmar a importância das oferendas – a cachaça, que é jogada em círculo no chão em volta dos

tambores e dos integrantes, embaixo dos arcos – para dar segurança ao grupo. A rua também é Exu.

Tem horas que a gente tá cantando, tá tudo calma, e aí começa a cantar uma coisa ou outra que, meu Deus, eu penso assim: “Gente, vamos mudar a toada porque tá... tá atraindo”. E aí... É bem complicado, e aí às vezes o canto também ajuda, traz um pouco de paz. A gente começa a cantar e pedir para acalmar a roda, porque às vezes fica puxado para gente também, toda hora vem, toda hora vem um e sabe... A gente fica, fica chato, fica cansativo também, entendeu. E aí o Bárbaro sempre teve essa ligação com Exu também, né... Que dentro de religião de matriz africana o Exu é quem guarda a rua, e aí ele sempre cruza as quatro esquinas dali do Arco, para começar, e a cachaça como oferenda, porque é a bebida do Exu. Então a nossa roda sempre começa assim, né. Não sei se você já viu algum ritual de... (AGUIAR, 2017).

As interferências do espaço da rua no próprio jongo são remarcadas por muitos integrantes. Sua realização nesse espaço é que faz dele, na caracterização de seus integrantes, um jongo urbano, com adaptações do que poderia ser o “verdadeiro” jongo, pela visão de pureza das tradições. A tentativa de manter os vínculos com o passado é dada pela ação de continuar os movimentos efetivados no espaço das ruas dentro da casa.

Então a gente tem toda essa interferência de rua, de energia, de..., de modernidade do dia a dia da rua, porque é uma roda de rua, né, um jongo urbano, né. Então a gente tenta – a gente tenta não, a gente mantém – a tradição numa maneira que a gente consiga adaptar pro... pro que a gente faz na rua. E aí... Com isso, eu trago meus filhos pro... pro jongo, eles... Qualquer ponto que você cantar dentro da minha casa, eles vão dar continuidade, qualquer ponto. Isso faz parte do nosso dia a dia. É uma coisa natural dentro da minha casa, habitual, falar de jongo, cantar jongo, tá sentado num domingo, pegar o tambor e cantar, é normal, estar numa festa de aniversário e querer que tenha jongo, é normal. Provavelmente no meu casamento vai ter jongo. Então, assim, para gente é uma coisa que faz parte, como se a gente tivesse nascido ali, de verdade. É como se tivesse nascido ali (REIS, 2017).

Figura 4
O Afolaje nas praças dos subúrbios



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Ao caracterizarem a cidade contemporânea, Paiva e Sodré (2013) salientam que, apesar do consumo excessivo, uma sociedade tecnológica não suporta um cidadão passivo. Em contraponto, os autores apontam questões sobre uma “sensibilidade cidadã” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 54-55). Para eles, essa sensibilidade é “uma das formas de contornar a sentença da razão hegemônica sobre o ‘outro-do-eu’ – ou seja, o impessoal, o natural e o sensível, figuras de um *cosmos* rejeitado pelo *logos* da modernidade ocidental” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 54-55). Enfim, “é recuperar toda essa dimensão do sensível como algo íntimo da individualidade humana” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 54-55). É nesse sentido que os teóricos cogitam a *sensibilidade cidadã*, proveniente do campo dos afetos ou da dimensão do sensível, que, segundo eles, “sempre esteve aí, com os artistas, os poetas, os amantes, os visionários” (PAIVA; SODRÉ, 2013, p. 55).

“*Galo cantou, noite se deu. Nos Arcos da Lapa, o jongo de rua nasceu.*” No trecho do ponto, considerado pelo Jongo da Lapa como o seu principal canto, observa-se como vai se construindo um perfil de si mesmo na dimensão de uma sensibilidade cidadã, ao mesmo tempo afirmando o lugar que ocupa e apropriando-se do espaço – os Arcos da Lapa.

No verso simples de poucas estrofes, a demarcação do lugar como espaço de realizações e de ação sobressai, configurando a Lapa e seus arcos como um local de práticas

que acontecem periodicamente. A demarcação do tempo, a noite que cai, acoplada ao espaço, produz uma significação singular para a dança praticada na rua. A cidade é, de certa forma, apropriada pelos gestos corporais que ressignificam o espaço.

Figura 5

Os pés descalços de Juliana Correia no Jongo da Lapa



Fonte: foto de Maria Lúvia Aguiar

Enquanto alguns autores (PAIVA; SODRÉ, 2013; YAMAMOTO, 2013) falam de uma cidade partida, dividida em polos, territórios, Hillman (1993) convida a refletir sobre uma cidade que é feita de conjunções: física, emocional, concreta, alma, humanos, relações humanas e objetos. Um lugar que é objetivo e, ao mesmo tempo, subjetivo. Só existe vida na cidade com o encontro dessas almas. São as ligações dos homens que constroem a alma da cidade. Todo os autores, entretanto, enfatizam a importância da subjetividade, que precede o objetivo, e a construção dessa subjetividade correlaciona diretamente a noção de cidade em direção ao território, configurado como lugar de pertencimento.

Na letra da música jogueira, a construção do espaço físico – aqui, os arcos – torna-se lugar praticado (CERTEAU, 1994). Transfigura-se no local onde o jongo teria renascido, ficando evidente a tentativa de localizar o território a partir de índices de subjetividades. A rua é, ao mesmo tempo, conjunção física, concreta, mas é também lugar humano e que revela, ao mesmo tempo, a “alma da cidade”. O lugar em que já se sabem a data e a hora dos encontros:

toda última quinta-feira do mês tem encontro, tem afeto, tem dança, tem ocupação de lugares e posições. Tem o uso físico e emocional da cidade, nos Arcos da Lapa.

A ênfase dada às metrópoles e a sua relação com a alma são maiores nas cidades do que as existentes nas regiões rurais. As metrópoles, as cidades urbanas enlouquecem, dilaceram as relações, os encontros. A busca de um lugar afetivo onde essas relações subjetivas surgem, onde esses encontros de almas acontecem é o que alimenta a vida do homem urbano. São os lugares que levam ao encontro, que apresentam a vida de forma diferente, que produzem as identidades.

O bem-estar, a saúde física e a emocional existem enquanto existirem esses lugares físicos que alimentam a alma (HILLMAN, 1993, p. 42). Que espaços são esses? Quais os locais a que estamos nos referindo? Aos espaços que propiciam o encontro, a troca, as relações.

Nas entrevistas sobressaem as referências às amizades duradouras surgidas mediante os encontros nas rodas. Alguns integrantes chegam mesmo a atribuir a Marcus Bárbaro o papel de pai. Não um pai qualquer, mas aquele que ensina, que tem cuidados e que transmite o conhecimento, configurando-se, na opinião deles, de fato, num verdadeiro mestre:

Apesar de a gente ter uma idade muito próxima, o *Bárbaro é como se fosse aquele paizão*. É o paizão que... “Bárbaro, não entendi isso”, “Senta aqui”, entendeu? E ali ele abre o livro: “Olha, é isso, isso e isso. Toma cuidado com isso, até aqui seus pés alcançam, ali, pisa ligeiro, entendeu, não. Aqui você pode, vai lá, você tem conhecimento para isso”, entendeu? Então eu tenho, na figura do Bárbaro, realmente *um mestre*, porque ele é quem faz toda a maestria do Jongô da Lapa, apesar de ele dizer que não mais, não é? Que ele cisma em dizer que não mais, que hoje a liderança é o Messias e a Agabara, mas, assim, eu acho que nada acontece no Jongô da Lapa sem ele bater o martelo (REIS, 2017, grifos nossos).

Na fala de Sílvia Reis (2017), integrante do Jongô da Lapa e casada com o novo líder do grupo, José Messias⁶, fica evidente, além da idealização em relação a Bárbaro – referenciado como paizão e como um mestre –, a permanência de sua interferência no grupo, já que lá nada acontece sem sua palavra final, ou seja, “sem ele bater o martelo” (REIS, 2017).

A alma da Lapa – que produz um lugar praticado repleto de novas significações – aparece caracterizada também nas palavras de Sílvia Reis (2017) ao remarcar novamente a

⁶ Marcus Bárbaro deixou a liderança do Jongô da Lapa em 2013, passando o comando do grupo para sua esposa, Taís Agbara, e José Messias.

presença constante e a autoridade de Marcus Bárbaro na direção do Jongô da Lapa, mesmo não sendo oficialmente mais sua a liderança. O local, a Lapa, obriga as tradições, ao mesmo tempo em que o caráter participativo do lugar – espécie de concentração de todas as tribos – implica a aceitação de todos em torno da roda. Mas, apesar disso, os vínculos com os rituais memoráveis da tradição africana da dança permanecem ecoando nos gestos de seus integrantes⁷.

Mesmo quando ele [Marcus Bárbaro] não está, a presença dele é muito forte. Porque a gente em todo os momentos, em qualquer atitude que tenha que ser tomada na roda, a gente pensa “Não, mas o Bárbaro falou... O Bárbaro não gostaria que fosse assim...”, entendeu? “O Bárbaro ensinou assim”. E é muito bacana, porque... é... O Jongô da Lapa, apesar de ser um jongô de rua, e ter todas as interferências que a Lapa tem, desde o cachorro ao morador de rua, ao travesti. O Jongô da Lapa, ele não se perde na tradição. O Jongô da Lapa, ele pratica todos os rituais que o jongô pede. Não vou dizer nem que tem que ter. É o que o jongô pede, que é o ritual da abertura, das boas-vindas praquelles que estão ali fisicamente ou não, do seja bem-vindo, aqueles que estão ali, com certeza estão muitos, e manter toda uma conexão com o plano espiritual, sim, porque a gente sabe, foi falado aqui anteriormente, que tem essa conexão. Independente da religião. Se é católico, se é evangélico, se é umbandista, se é candomblecista, em todo momento é falado de ancestralidade, é falado da espiritualidade, é falado da reverência ao que se passou. A gente reverencia a ancestralidade o tempo inteiro (REIS, 2017).

Para Hillman (1993), a alma das cidades particulariza suas materialidades, produzindo um hipersignificado. Essa alma constrói gestos repetitivos naqueles que a praticam. É o olhar de quem frequenta esses lugares e a troca com o outro que revelam a alma. A relação entre os seres humanos no nível do olhar constitui parte fundamental da alma das cidades (HILLMAN, 1993, p. 41) e particulariza como se dá esse contato: “As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos – como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns aos outros, como olhamos a face dos outros, vemos uns aos outros – assim se dá o contato de alma” (HILLMAN, 1993, p. 41).

⁷ As tensões, as contradições e os conflitos em relação à religião, tema recorrente nas entrevistas, serão abordados com mais profundidade no capítulo 4.

Figura 6
Marcus Bárbaro, vestido de preto, no Jongo da Lapa



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Portanto, são esses lugares que permitem contatos humanos do olhar, formando lugares de encontro, que fabricam a alma das cidades. Lugares da pausa, lugares de trocas e que produzem rumores os mais diversos.

O que as rodas do jongo mostram é mais do que a vida da cidade: é sua alma. A dança, o encontro, os amigos, a fé, os tambores, tudo está lá, pronto para ser ressignificado, mostrando que uma cidade não é feita somente de territórios físicos, mas de lugares de encontro. Espaços repletos de vida e de formas de olhar podem ser revelados. Para se ter vida na cidade, é fundamental a sua alma. Um lugar físico sem alma é uma cidade fantasma ou, como intitulam os autores, uma cidade zumbi. Os movimentos efetuados pelos participantes do grupo, pelos frequentadores da roda, explicitam o que Hillman (1993) conceitua como a alma da cidade. São lugares físicos que propiciam, acrescenta o autor, o encontro íntimo dos corpos.

Os movimentos existentes nesses lugares estabelecem o que Durán (2008) qualifica como relação cognitiva, analítica e sintética dos sujeitos individuais com a cidade. A dimensão analítica implica, segundo ela, diferenciar, reconhecer e memorizar componentes. À medida que se conhece a cidade, esta passa a ser diferenciada por ruas, ambientes, bairros, perfis, recursos. Assim, no processo de reconhecimento, os Arcos da Lapa ou o viaduto de

Madureira são também lugares afetivos que não se confundem com nenhum outro. Passam a ser lugares habitados pelos grupos de roda que ali praticam uma cidade permeada de novas significações.

Mesmo os grupos que ocupam lugares menos conhecidos, como o Afrolaje, que se apresenta numa praça no subúrbio do Méier, ou o Grupo Dandalua, que evolui seus passos, dança e cantos numa esquina de uma calçada no entorno da Feira do Lavradio, transformam as possibilidades arquitetônicas dos utensílios urbanos, fazendo da calçada palco ou da praça momento de parada no vaivém dos transeuntes. A algumas localizações são acrescentadas outras. Assim, não basta localizar pela praça ou pela calçada: é preciso acrescentar novos elementos, uma árvore, por exemplo, para que os que passam possam “memorizar componentes”, reconhecendo os espaços da cidade por novas e permanentes reconfigurações de localização.

A imagem da cidade configura-se dinâmica, interativa e cambiante. “A imagem da cidade é inevitavelmente múltipla, reflexo das experiências diversas que os sujeitos têm com ela” (HILLMAN, 1993, p. 82). São as vivências e experiências de cada um que determinam a construção de imagens variadas e relações heterogêneas. Observamos que, apesar de as rodas terem características decorrentes de uma relação cognitiva analítica com esses lugares, aqui enfocadas especificamente as rodas que ocupam um território delimitado e identificado plenamente ou não, elas se constituem numa espécie de todo, formando uma homogeneidade significativa. São as vivências nesses lugares, a sua habitação no sentido amplo, que transformam tais locais em territórios heterogêneos. Homogeneidade e heterogeneidade são, então, como componentes de um território, uno e, ao mesmo tempo, dividido.

Compõe-se nas pegadas desse território homogêneo e heterogêneo o que alguns autores denominam de memória emotiva (HILLMAN, 1993) em relação à cidade. Não são as imagens do que foi visto, mas o que se sentiu quando se viu e, sobretudo, o que se viveu quando ali se esteve que permanece como experiência, construindo o que autor particulariza como “experiências emocionais: coisas que importam para você em sua própria vida; coisas importantes para a comunidade, sua história” (HILLMAN, 1993, p. 39).

Dessa forma, por meio das emoções suscitadas pela cidade é que ela se torna uma espécie de eco emocional do passado. Conforme se caminha por ela, há significações que são elaboradas no presente, tendo como referência signos de reconhecimento que se visualizam no território.

Se na particularização construída por Hillman (1993) são os parques históricos, as estátuas de personalidades, os memoriais de guerra, a tradição dos fundadores que produzem essa memória emotiva, no caso do Jongo da Lapa seria a rua em torno do antigo aqueduto carioca que consiste nesse lugar de memória emotiva. Não são localizações precisas, não são monumentos, mas ruas e vielas, casas, lugares indeterminados que existem e permanecem durando ao serem praticados pelos componentes das rodas.

2.3 ESPACIALIDADES E TERRITORIALIDADES JONGUEIRAS

O objetivo deste item é refletir acerca da questão do território, mostrando como deslizamentos conceituais produziram nas últimas duas décadas transformações fundamentais no conceito de espaço em direção à noção de territorialidade.

Se, por um lado, as transformações da chamada pós-modernidade levaram à percepção da perda de referenciais espaciais, culminando com a apropriação da questão do espaço por diversas disciplinas, por outro a generalização da referência conduziu, muitas vezes, a sua adoção sem os cuidados teóricos indispensáveis para pensar a problemática.

Dessa forma, é imprescindível seguir as transformações das abordagens no interior das ciências humanas, mostrando como se passou das discussões sobre o espaço enquanto local, lugar, território até a inclusão da questão das territorialidades e das multiterritorialidades.

No item seguinte, aproximaremos a problemática do universo reflexivo da comunicação, especificamente no que se refere aos trabalhos que fazem a interseção entre música e comunicação, procurando perceber como a questão do território vem sendo aplicada em algumas pesquisas da área. Nesse sentido, a compreensão do conceito de “territorialidades sônico-musicais” (HERSCHMANN, 2013) torna-se chave para completar um percurso que procura entender a construção conceitual, considerando deslizamentos em torno dessas questões.

A noção de espaço como dimensão essencial para entender a sociedade foi basilar ao longo do século XX, mas a discussão sobre o espaço envolve, ainda, escolhas metodológicas.

Segundo Haesbaert (2004), observa-se um processo de negligenciamento da questão espacial como objeto de análise fora do âmbito da geografia e só com a chamada “crise pós-moderna contemporânea” filósofos, sociólogos e antropólogos teriam se voltado para a importância da compreensão da dimensão espacial da sociedade.

Ainda que diversos autores tenham se apropriado e utilizado a noção de espaço ao longo do século XX, construindo apropriações conceituais particulares, tem-se a preocupação de inserir na questão a dimensão social, que muitas vezes se materializou na expressão “espaço social”. O espaço natural passava a ser habitado, então, por relações sociais.

Como afirma Haesbaert (2005) em relação à importância dada por Henri Lefebvre ao conceito de espaço, vê-se que o espaço não era meramente natural: “Era um espaço processo, um espaço socialmente construído”, “um espaço feito território” (HAESBAERT, 2005, p. 6.755), por intermédio de dois processos-chave: a apropriação (que começa pela apropriação da natureza) e a dominação (das relações de poder). Assim, para ele, o espaço apareceria de maneira difusa pela sociedade, o que favorecia as abordagens genéricas.

Do ponto de vista dos historiadores, cabe remarcar ainda que esse espaço social era sempre habitado, no sentido de que seriam as relações sociais que definiriam a sua natureza. Observa-se, assim, um primeiro deslocamento: do local para o lugar. O espaço transforma-se num lugar habitado socialmente e no qual as ações humanas produziam modificações fundamentais⁸.

A apropriação do conceito numa dimensão sociológica resultou na construção do que Pierre Bourdieu (1989a, p. 133-161) denominou de teoria do espaço social, na qual o espaço era o lugar onde se distribuíam as relações de poder entre agentes e grupos que aí ocupavam posições relativas. Essa concepção foi fundamental para o autor definir muitos de seus conceitos-chave, como, por exemplo, campo social, campo de forças, capital, posições etc. O campo social no qual os agentes ocupam, na sua teoria, posições de classe e onde se movem é considerado um espaço multidimensional de posições.

O espaço classificado como região pelo mesmo autor em outro texto (BOURDIEU, 1989b, p. 107-132) era, a rigor, uma região de relações sociais. Assim, as regiões recortadas no espaço (tomando como apoio a terminologia da geografia) serviam para ele distinguir as proximidades ou distâncias dos agentes – em permanente relação – num campo social.

Essa abordagem de Bourdieu é criticada por Haesbaert (2004, p. 27), que vê na definição a proeminência da força “puramente simbólica da região” e o desconhecimento de Bourdieu de produções mais recentes da geografia sobre o tema.

Milton Santos afirma que o espaço é o *corpus* constitutivo da geografia e vê a noção como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2006, p. 12-13). Assim, reconhece como principais categorias analíticas a “paisagem, a

⁸ Sobre essa questão, ver Dosse (1992).

configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo” (SANTOS, 2006, p. 12-13).

Na definição, Santos (2006) acrescenta perspectivas analíticas a sua primeira proposição. Como esclarece no texto em que define espaço ao mesmo tempo como sistemas de objetos e sistemas de ação, o autor afirma que, em sua primeira hipótese de trabalho, o espaço era visto “como um conjunto de fixos e fluxos” (SANTOS, 1978). Dez anos depois, o autor passou a trabalhar com outro par de categorias: a configuração territorial e as relações sociais (SANTOS, 1988). Finalmente, considerou o espaço como “um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ação” (SANTOS, 2006, p. 39). Diz ele:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá [...]. O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e aos seus habitantes [...]. Sistemas de objetos e sistemas de ações interagem. De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre esses objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma (SANTOS, 2006, p. 39).

Percebendo o espaço como dinâmico e sujeito a permanentes transformações, que num processo histórico vai se modificando e, ao mesmo tempo, construindo outras tensões no chamado sistema de ações e no lugar, Santos (2006) distingue, portanto, espaço e lugar. O lugar é onde se podem observar as transformações produzidas pelos sistemas de objetos (tecnologias) e pelos sistemas de ação (agentes), num conjunto sempre indissociável.

Destacando a relação intrínseca entre o sistema dos objetos e o sistema de ações, o autor coloca em proeminência a força da ação humana, sempre resultante, para ele, de necessidades naturais e criadas. Nas ações, inclui não apenas os indivíduos, mas as empresas, as instituições, embora os propósitos relativos às ações se realizem pelos indivíduos. De acordo com o autor, as ações “resultam de necessidades, naturais ou criadas” (SANTOS, 2006, p. 52-53). Essas necessidades seriam “materiais, imateriais, econômicas, sociais, culturais, afetivas” (SANTOS, 2006, p. 52-53), e são elas que levam os homens a agir e a produzir funções. Essas funções, de uma forma ou de outra, vão desembocar nos objetos, nas formas geográficas.

O teórico conclui, parafraseando Whitehead (1938): “Podemos dizer que ‘fora do espaço, não há realização’, o espaço sendo produzido por um conjunto particular de processos materiais e de processos de significação” (SANTOS, 2006, p. 53).

A redescoberta pelas ciências sociais da questão territorial, segundo Haesbaert (2004, p. 26), deu-se no interior das múltiplas discussões em torno da crise pós-moderna contemporânea. Sendo assim, descobre-se o território para falar de seu fim.

Procurando definir território, tomando como premissa a construção etimológica da palavra, o autor destaca a relação intrínseca entre território e poder. Nasce com uma dupla conotação – material e simbólica –, território relaciona-se tanto à terra (*territorium*) quanto ao terror (*terreo*). A questão da dominação (jurídico-política) e do terror, como medo, sobretudo para os que foram alijados da terra ou foram impedidos de entrar no “*territorium*”, (HAESBAERT, 2007, p. 20) está, então, inscrita na palavra.

O mesmo autor considera, com base na noção de espaço/território de Lefebvre (1986), duas outras dimensões no tocante ao conceito: um território múltiplo, diverso e complexo (enquanto “espaço-tempo vivido”) e um território “unifuncional”, reproduzido pela lógica capitalista hegemônica, especialmente através da figura do Estado territorial moderno.

É a percepção dessas duas dimensões que permite a Lefebvre (1986) dizer que o território, imerso sempre em relações de dominação e apropriação, “desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais concreta e funcional à apropriação mais subjetiva e/ou cultural simbólica” (HAESBAERT, 2007, p. 21). Trata-se, portanto, não de um espaço natural-concreto, mas de um espaço-processo sempre socialmente construído e transformável num longo percurso de relações humanas mediante as quais objetos e ações são manejáveis.

Tal como Lefebvre (1986) ou Santos (2006), que privilegiam a noção de espaço, também na definição de território está incluída a ideia de espaço habitado, ou seja, vivido, porém também percebido e concebido por um outrem, daí produzido. O que diferencia as duas noções é o foco teórico da análise: quando se considera o território, há que enfatizar obrigatoriamente as relações de poder existentes naquele espaço (HAESBAERT, 2007, p. 21-22).

Citando a distinção feita por Milton Santos entre “território como recurso” e “território como abrigo”, Haesbaert (2004, p. 4), discordando dela, reafirma a onipresença do território enquanto recurso, já que para ele nessa dimensão os dominantes privilegiariam o seu caráter

funcional e mercantil, enquanto os dominados o valorizariam como garantia de sua sobrevivência cotidiana.

Ao se privilegiar na análise a dimensão cultural, a adoção do conceito de território ou de espaço não daria conta das questões envolvidas nessa escolha. Assim, o conceito de territorialidade, além de incorporar a dimensão estritamente política, coloca em evidência a questão cultural, ou seja, como as pessoas “significam um lugar”. *Grosso modo*, podemos dizer que territorialidades são as significâncias produzidas pelos atores sociais nos lugares habitados. “A territorialidade, como um componente do poder, não é apenas um meio para criar e manter a ordem, mas é uma estratégia para criar e manter grande parte do contexto geográfico através do qual nós experimentamos o mundo e o dotamos de significado” (SACK, 1986 *apud* HAESBAERT, 2004, p. 3).

Destacando os vínculos e as distinções entre as noções de território e territorialidade, Haesbaert (2007) alerta para não se reduzir a territorialidade à dimensão simbólico-cultural. Logo, para o autor, territorialidade não é apenas uma categoria analítica, um conceito teórico. Ela é a imagem ou o símbolo de um território. Ou seja, não apenas existe como também pode fazer parte de uma estratégia político-cultural em dado momento histórico. Como exemplo, cita a Terra Prometida dos judeus: ainda que não houvesse o território físico durante muitos séculos, essa territorialidade acompanhou-os através dos tempos (HAESBAERT, 2007, p. 25). A territorialidade era aqui uma espécie de imagem memória do passado projetada no futuro.

No caso do objeto de estudo desta tese, a imagem memória do jongo como dança que vem de tempos imemoriais constitui a territorialidade dos gestos, da voz que entoia o cântico, dos passos que executam os movimentos rítmicos, trazendo para o tempo chamado de presente uma imagem memória do jongo que é efetivamente projetada no presente vivido como futuro daquele passado imemorial.

Haesbaert (2004) identifica quatro possibilidades de abordagem da questão da territorialidade, que, ora se aproxima, ora se distancia da noção de território: concepção mais ampla que território; sinônimo de território; concepção distinta de território, em dois sentidos (domínio da imaterialidade e domínio do vivido); e uma das dimensões do território (a dimensão simbólica).

Ao particularizar a questão da territorialidade, Haesbaert (2004) critica inicialmente a generalização da afirmação de que viveríamos no mundo contemporâneo um processo de desterritorialização. O fato de haver menor mediação espacial, muitas vezes, nas relações

sociais, segundo o autor, não nos autoriza a dizer que “vivemos uma era dominada pela desterritorialização” (HAESBAERT, 2004, p. 25).

Ao movimento de reinserção do espaço nas análises das ciências humanas haja vista essa premissa, corresponde também a vulgarização da problemática, na qual o destaque ao “mundo sem fronteiras”, o término das distâncias, a velocidade dos aparatos comunicacionais construindo outras possibilidades de transportes e a imaterialidade do espaço aparecem frequentemente repetidos. Ou seja, multiplicam-se os debates em torno da chamada “desterritorialização”.

Para Haesbaert (2004), o debate tornou-se uma das marcas da chamada pós-modernidade, “onde se confunde com as novas experiências de espaço-tempo – a ‘compressão’ ou o ‘desencaixe’ do espaço-tempo e as novas geometrias de poder aí envolvidas” (HAESBAERT, 2004, p. 31-32). De acordo com o autor, o que muitos denominam de desterritorialização é a intensificação da territorialização no sentido de uma multiterritorialidade, que se caracteriza pela destruição e construção de territórios, nos quais se mesclam diversas modalidades territoriais, tais como os territórios-zona e os territórios-rede, em novas fórmulas de articulação territorial.

A mutiterritorialidade, portanto, caracteriza-se pela possibilidade de “experimentar vários territórios ao mesmo tempo” (HAESBAERT, 2004, p. 344), formulando-se uma territorialização múltipla. Tomando como pressuposto o fato de o processo de territorialização partir sempre do indivíduo ou de pequenos grupos, toda relação social seria uma interação territorial, ou “um entrecruzamento de diferentes territórios” (HAESBAERT, 2004, p. 344). É nesse sentido que afirma que “teríamos vivido sempre multiterritorialidade” (HAESBAERT, 2004, p. 344).

Assim, ao se eleger como possibilidade de análise teórico-conceitual a noção de multiterritorialidade (em vez, por exemplo, de desterritorialidade), na qual a questão do movimento, da fluidez e da transformação é colocada em proeminência, reconhece-se o espaço e o território como estratégicos na transformação da sociedade (HAESBAERT, 2005, p. 6.790). Se as visões reacionárias definem o espaço a partir de sua estabilidade, da delimitação precisa das fronteiras, das identidades fixas, considerar a multiterritorialidade implica perceber a diversidade, um lugar “não fechado e defensivo, voltado para fora e adaptado a nossa era de compressão de tempo-espaço” (HAESBAERT, 2005, p. 6790).

O território é predefinido como multiterritorial, pois como espaço dominado/apropriado possui sentido multiescalar e multidimensional, só podendo ser

explicado com base numa concepção de multiplicidade, de multiterritorialidade (HAESBAERT, 2005, p. 6.790). Conclui: “Pensar multiterritorialmente é a única perspectiva para construir uma outra sociedade, ao mesmo tempo mais universalmente igualitária e mais multiculturalmente reconhecadora das diferenças humanas” (HAESBAERT, 2005, p. 6.791).

Fazer uma reflexão teórica sobre a questão espaço, território e sua relação com as significações da cidade é, por conseguinte, conjecturar sobre a presença física humana num lugar; pensar a ocupação não apenas no sentido físico, mas, sobretudo, simbólico. No caso do objeto desta tese, perceber como a partir das apropriações realizadas pelo corpo se passa de uma ocupação física a uma ocupação simbólica e se perguntar sobre os espaços em branco existentes entre o corpo e o território percebido também como trama memorável. O corpo que dança se transforma naquele que ocupa o espaço pela vivência, pela experiência, pela situação de *performance* (ZUMTHOR, 2009).

Um espaço de rua que, quando ocupado, se transforma em território particular, propriedade do grupo de roda que ocupa o lugar. De lugar público, torna-se um espaço privado. No quadro 2 observamos claramente como o tempo-espaço ganha significação nas rodas jongueiras.

Há a construção de uma temporalidade própria do circuito jongueiro, não apenas pela demarcação do início dos jongs que passaram, após a criação do Jongo da Lapa, a se multiplicarem pela cidade. O começo da primeira década do século XXI pode ser considerado como o momento de eclosão da nova paisagem sonora na cidade. Há o tempo da duração das apresentações, mas há principalmente a criação de uma sistematização do tempo, que passa a ser memorizado pela repetição, como o tempo do jongo.

Quadro 2
Temporalidades do circuito jongueiro

Roda	Data da criação	Horário	Periodicidade
Jongo da Lapa	2003	22h – sem hora para terminar	Uma vez por mês (quinta-feira)
Companhia de Aruanda	2007	21h – 24h	Uma vez por mês (quinta-feira)
Dandalua	2010	15h – 18h	Uma vez por mês (sábado)
Afrolaje	2012	16h – 18h	Uma vez por mês (domingo)

Fonte: elaboração da autora

Com duração em média de três a quatro horas, as apresentações das rodas jogueiras começam habitualmente na hora marcada. Ainda que só os integrantes do Jongo da Lapa reafirmem que “não tem hora para terminar” (BÁRBARO, 2015a), prolongando-se a roda enquanto houver fôlego para dançar e tocar, também vemos a fluidez do tempo de término em todas as outras rodas. Em razão do envolvimento pela atmosfera da dança, do cântico, da audiência e dos toques dos tambores, as apresentações instauram um tempo governado pela incerteza.

Em contraponto a essa fluidez, estabelece-se a rigidez dos dias de apresentação. Marcando periodicamente o dia da roda com momento fixo no calendário mensal, constrói-se uma memória duradoura do tempo da apresentação. Fixam-se, assim, para o público e para os próprios integrantes a suspensão do tempo da vida cotidiana e a imersão no tempo da roda de jongo nos cenários da cidade.

Há que se pensar também na roda como um modo de comunicação em que a troca de lugares faz com que um assumo o lugar do outro, em ritualidades que permitem a ocupação de múltiplas posições, evidenciando o trânsito entre sujeitos do mesmo grupo. Os papéis dos integrantes nas rodas de jongo não são rígidos; canto, dança e toque dos tambores podem ser realizados por todos os integrantes. São atos coletivos em essência e forma.

Figura 7
Jongo é dança de roda



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Para Sabino e Lody (2011, p. 39), o círculo, a roda e os movimentos em permanente rotação “criam sentimentos e formas de sociabilidade, trazendo experiências coletivas no ato de dançar”. O contato com o corpo, a sensação que advém da prática da roda são responsáveis pelos sentimentos de integração e unificação possibilitados pela coreografia. Os mesmos autores remarcam o “elo profundo” entre as danças circulares e o sagrado: “Continua existindo um imaginário do processo permanente, e contínuo que caracteriza as rodas, o ato de dançar em roda e seguir o desenho coreográfico do círculo” (SABINO; LODY, 2011, p. 39).

A circularidade da dança leva, assim, a um sentimento de unidade, à experiência da continuidade por meio de uma vivência corpórea circular. A roda, mais do que lugar de encontro e de criação de sociabilidades, é a impressão de um modo comunicacional no qual cada um se coloca no lugar do outro.

Pensar as rodas musicais é inserir também na discussão do ponto de vista teórico a noção de estética e ética de Maffesoli (1996), no qual a “ética da estética” indica um modo de coabitar o mundo, mundo esse ao mesmo tempo sensível e inteligível. Na mesma noção está incluída a ideia de emoções compartilhadas como sentimentos em comum.

Analisar estilos de vida dos agrupamentos sociais, como no caso deste trabalho as rodas de jongo, pressupõe, por outro lado, identificar uma ética da estética cujas materialidades se deixariam ver exatamente nesses agrupamentos.

Na sua sociologia compreensiva, Maffesoli (1996) amplia a abordagem estética para além da arte, uma vez que para ele a “arte é toda a vida cotidiana” (MAFFESOLI, 1996, p. 26). Para o autor, vivemos na pós-modernidade o encontro da ética com a estética, em que o laço social se torna laço emocional, sendo o encontro com o outro primordial, em que os sentimentos prevalecem à razão e o partilhar em comum gera um vetor de criação. “A potência coletiva cria uma obra de arte: a vida social em seu todo, em suas diversas modalidades. É, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum” (MAFFESOLI, 1996, p. 28).

A emoção seria não mais apenas do campo da psicologia ou da filosofia, mas pertencente à antropologia, sendo o elemento agregador do grupo. “Assim como se pode considerar a arte como forma pura, é possível enxergar a sociedade como simples faculdade de agregação. É nesse sentido que a emoção estética pode servir de cimento” (MAFFESOLI, 1996, p. 29).

De um corpo pessoal que tem subjetividades, humores, desejos, sensualidades, para um corpo coletivo dos encontros e das trocas, o que para o autor explicaria o surgimento na pós-modernidade de uma capilaridade do macro para o micro, em que surgiram vários grupos a partir dos gostos, da estética, de seus valores e ideais. Grupos que se representam pelos afetos e pela maneira como afetam, podendo ser, segundo Maffesoli (1996), presenciais ou criados em rede, como, por exemplo, os grupos que se formam por intermédio das redes sociais. São grupos de pessoas que partilham as emoções. “A temática da atração leva a sério a ideia do corpo social, isto é, o que faz de cada um elemento do conjunto global. O acento é, a partir daí, colocado prioritariamente sobre aquilo de que todos participam, sobre a soma mais do que sobre as partes” (MAFFESOLI, 1996, p. 34).

Desse modo, seria o grupo de jongo considerado não pelas suas particularidades, mas pelo conjunto, pela forma como se porta nas práticas cotidianas. O jongo seria o “código agregador” dos integrantes do grupo, lugar onde partilham o amor pela dança de roda, por seus cânticos e em sua ritualística. A prática do jongo na urbe objetivaria compreender o presente, praticando os grandes eventos do passado. É essa ritualística que no momento presente analisamos e, com ela, os afetos, as conjunções, atrações, estética, emoções e repulsão que ocorrem no grupo.

Com base na noção de “cultura do sentimento”, Maffesoli (1996) afirma que vemos aflorar na pós-modernidade a consequência da atração dos indivíduos que, assim, vão se transformando em coletivo. Dessa forma, nascem os grupos, os movimentos, sendo mais do que partilhar uma simples atração, um posicionamento político, ético, estético. As pessoas que se atraem e formam o jongo e se apresentam pelos espaços da cidade o fazem não somente por um simples desejo, mas por quererem se posicionar e mostrar aos outros o que acreditam. O simples fato de usarem camisetas de malha inscritas com o nome do grupo e em frases de impacto indica o seu posicionamento e a passagem do individual para o coletivo, não respondendo por um, e sim pelo grupo.

A cultura do sentimento é, portanto, a consequência da atração. Agregamos segundo as ocorrências ou os desejos. É uma espécie de acaso objetivo que prevalece. Mas o valor, a admiração, o “hobby”, o gosto que são partilhados tornam-se cimento, são vetores de ética. Para ser mais preciso, denomino ética, uma moral “sem obrigação nem sanção”, sem outra obrigação que a de unir-se, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção que a de ser excluído, se cessa o interesse (inter-esse) que me liga ao grupo. Eis a ética da estética: o fato de experimentar junto algo é fator da socialização (MAFFESOLI, 1996, p. 37-38).

Se como espectadores não conseguimos compreender todos os vetores que movem o grupo, como integrantes somos participantes e partilhamos das mesmas ideias, valores, regras; ser pertencente é ser agregado ao semelhante, ir ao encontro do afeto. A identificação é o elemento agregador do grupo, no encontro com o outro, ao que se considera ou tenta ser semelhante. A sensação de pertencimento do social implica o uso de uma multiplicidade de valores, atos, modos de viver no coletivo que tem consequências diretas sobre a individualidade. “O narcisismo coletivo, sem deixar de ser individual, põe a tônica na estética, pois o que ele promove, é esse estilo particular, esse modo de vida, essa ideologia, esse uniforme vestimentário, esse valor sexual, em suma, o que é da ordem da paixão partilhada” (MAFFESOLI, 1996, p. 38). Talvez o que o olhar dos observadores não capte seja exatamente o que os une, a vida cotidiana, que engloba a sensibilidade coletiva, o *ethos* do grupo, o que muitas vezes agrega de modo não consciente. Antes de reconhecer-se a si mesmo, reconhece-se o grupo.

É uma ética no sentido forte do termo: isto é, o que permite que a partir de algo que é exterior a mim possa se operar um reconhecimento de mim mesmo. Esse algo exterior pode ser um outro eu-mesmo: outrem, um outro enquanto outro: objeto, um outro enquanto qualquer outro: a alteridade ou a deidade. Em todos os casos, e é isso o que é importante, reconhecemo-nos em outrem, a partir de outrem (MAFFESOLI, 1996, p. 39).

O “conhecimento do comum” é o que permite ao grupo se constituir e ser autônomo em relação ao outro. Podemos pensar que, independentemente das diferenças entre os diversos grupos de jongo que se apresentam nas tramas da cidade, cada um com suas especificidades, todos participam do que Maffesoli (1996, p. 40) classifica como “atração da sensibilidade”, sendo identificados pelo que os une e os diferencia.

Se, nos dizeres de Bárbaro (2015a), o Mestre Darcy admirava o jongo de vanguarda, com a utilização de outros instrumentos na roda, como a caixa e o violão, Bárbaro (2015a) valoriza o tradicional, com o som dos três tambores. Esse exemplo simples indica o que pode aproximar, distanciar e, ao mesmo tempo, diferenciar os grupos, todos participantes e intérpretes do jongo, porém que se inserem em tribos específicas.

Figura 8
O jongo teatraliza modos de agir nas marcas corporais



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

O corpo é construído para ser visto, representante de uma ideia, de um coletivo, e nas marcas dos corpos (tatuagens, acessórios, roupas, penteados) os grupos se inscrevem. O corpo figura também como objeto de teatralização, e a estética identifica o pertencimento ao grupo. Um corpo que é valorizado, cultuado, moldado para ser visto, copiado, admirado, que teatraliza os modos de agir, fazendo dele instrumento de socialização. A noção de “formismo” de Maffesoli (1996) aponta a importância do externo, das aparências como formadora de sentidos para o grupo e além dele. Os integrantes do jongo, por exemplo, ao inscreverem no corpo uma teatralidade complementada pelas roupas e acessórios, apresentam-se como pertencentes àquela *tribo*. Os ritos que são próprios, os modos de dançar e tocar, o lugar escolhido – as ruas e vielas das cidades – são marcas inscritas do grupo, o que os caracteriza. A força do grupo está na “reunião do mundo das imagens”. A teatralidade como vetor de conhecimento, pelas inscrições nos corpos, nos modos de operar, nos estilos, nas formas de dizer e agir, caracteriza as relações sociais no mundo pós-moderno (MAFFESOLI, 1996, p. 129).

Figura 9
O corpo inscreve em adereços os sentidos do jongo



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

A vida cotidiana é, assim, uma repetição das “imagens a partilhar”. São as imagens particulares construídas nas vitrines das lojas, nas árvores das ruas, nos bares, nas praças, nos prédios que constituem a existência cotidiana. Os ritos da roda, a forma como se organizam, a periodicidade nas apresentações, as imagens partilhadas do micro para o macro são o que instituem o cotidiano da roda do jongo, materializam a existência cotidiana como arte. Para Maffesoli (1996), a “existência cotidiana como forma de arte” pode se aplicar tanto aos grandes mitos, às grandes obras da cultura, aos megaeventos como aos objetos do cotidiano que compõem a cultura de determinado local.

Figura 10
Adereços nos ritos da roda



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

São os atos do cotidiano, da participação e da integração em determinado grupo, das banalidades vividas no mundo da vida que emanam a “emoção coletiva que é preciso compreender, no sentido simples do termo, como o sentimento não-consciente de uma comunidade de destino. Uma tal emoção que demanda um modo de conhecimento específico, que saiba dar lugar à contemplação” (MAFFESOLI, 1996, p. 131).

Segundo Maffesoli (1996, p. 134), a comunicação é o “pano de fundo à exacerbação da aparência”. A comunicação permite com que o outro veja, cultue as imagens. É a “emoção coletiva” o que mantém o grupo, o laço que os une. O que os une é o físico e o emocional.

A vida como obra de arte só é a expressão visível de um fluxo vital oriundo do “roçar” de objetos materiais (o mundo natural) e de objetos imateriais (do mundo das representações). A “forma” e suas diversas incorporações só são, de certo modo, o fruto da interatividade, da interdependência dos elementos que acabamos de evocar. Ou ainda, a “forma” é a mediação entre o eu e o mundo natural e social (MAFFESOLI, 1996, p. 135).

Maffesoli (1995) afirma que falar da estética é analisá-la como ponto constitutivo das relações na pós-modernidade. O autor amplia, portanto, o termo *estética* para além das obras de arte, como já enfatizamos, passando a abranger um conjunto do que ele chama de “estilo estético”. A atração ou repulsão em relação ao outro, o que me empurra para o encontro, para ir em direção ao outro, ao igual, não só os afins, contudo também os discordantes, mostra claramente o pertencimento ao mesmo estilo estético.

Ao contrário da cultura do individualismo, da autonomia, do ser dono de si, do que se vivia antes, a pós-modernidade para o sociólogo imprime como marca o ser relacional. Logo, para ele, mesmo o que parece ser uma marca individual, como por exemplo o modo de vestir-se, é a rigor “uma manifestação do hedonismo tribal” (MAFFESOLI, 1995, p. 56). Um vivenciar a reciprocidade, cuidar-se para a apreciação do outro, como modo vincutivo, constituindo-se os atos cotidianos em modos de regulação a partir do outro que avalia. O estilo estético vai enfatizar o sensível, as emoções, o hedonismo e, dessa maneira, fortalecer sociabilidades.

No caso do objeto de pesquisa desta tese, podemos refletir que a marcação temporal precisa para o encontro não é, então, um mero ato de comparecimento que se repete, mas atos que permitem o fortalecimento de vínculos, que possibilitam as trocas e a tomada de posições.

Em relação às oficinas⁹ implementadas também pelo grupo, podemos dizer que se cria naquele lugar o estreitamento dos laços que já foram construídos no momento da roda. Nesses lugares, os integrantes do jongo elaboram e vivenciam “heterotopias” (FOUCAULT, 2013), edificando nas tramas da cidade territorialidades performáticas em ações e reações.

Ao refletir sobre a questão do espaço e de sua vivência na dinâmica social, Foucault (2013) elabora, em oposição à noção de utopia, a ideia de heterotopia. Assim, por oposição ao espaço irreal (imaterial) que perpassa todos os outros – a utopia –, haveria espaços heterotópicos, lugares nos quais todas as representações estariam presentes, causando contestações, fragmentações e inversões de regras em razão dos seus conflitos (VALVERDE, 2009, p. 11).

As heterotopias, na definição de Foucault (2013), são os “lugares reais, efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade”, constituindo “espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas [...], espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora estejam perfeitamente localizáveis”. Esses lugares que

⁹ Alguns integrantes do grupo Jongo da Lapa ministram periodicamente oficinas sobre os fundamentos jongueiros, abertas ao público em geral. No capítulo 3, falaremos com mais profundidade dessas oficinas.

se moldam como “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” são as “heterotopias” (FOUCAULT, 2013, p. 3).

Foucault (2013) classifica as “heterotopias” em dois grandes tipos. O primeiro tipo corresponde à heterotopia da crise, pertencente às sociedades chamadas de “primitivas”. São os lugares para os integrantes da sociedade que se encontram em crise, lugares onde se encontram, por exemplo, os desviantes da norma, os que estão à deriva (os idosos, os adolescentes, as parturientes etc.). São lugares do “alhures”, sem referências geográficas, fora do vínculo afetivo, lugares em que se afastam os que estão em crise.

O segundo grande tipo de heterotopia é aquele que o filósofo classifica como de “desvio”. Lugares onde se alocam indivíduos com comportamentos considerados desviantes, como as prisões, os centros de reabilitação, os asilos etc. Tanto a heterotopia de “crise” como a de “desvio” se complementam, pois vivemos numa sociedade pautada pela imposição do ser feliz, aproveitar o lazer, e os que não vivem dentro dessa “norma” são vistos como desviantes.

Em nossa hipótese, seriam heterotópicos os espaços usados pelos grupos de jongo. O grupo Jongo da Lapa, por exemplo, ao usar o espaço público, os Arcos da Lapa, estaria praticando uma atividade num lugar que inverte sua função e posição, transformando a rua em palco. No caso do viaduto de Madureira, usado pela Companhia de Aruanda, haveria a mesma inversão. O mesmo pode-se dizer em relação ao Grupo Dandalua, ao ocupar a calçada de uma esquina, ou o Afrolaje, ao se apresentar numa quadra de basquete numa praça do Méier. Num arranjo informal, na data e hora marcados, fincam seus tambores, organizam-se em círculo, ritualizam e, assim, utilizam o espaço heterotópico.

Por outro lado, ao trazer para o espaço embaixo dos Arcos da Lapa a roda, o Jongo da Lapa promove outro desvio do lugar Lapa, que, de território de bares e lugares da música, cenários reconhecidos para *shows* musicais, se transforma no território das práticas das danças identificadas com a tradição da africanidade. O grupo reconfigura o espaço turístico em espaço de práticas jongueiras, atravessado por outros rituais e valores que, assim, transbordam o território de novo significado, numa ação heterotópica.

É um espaço da rua, mas que quando ocupado ganha outra dimensão e outra função por intermédio da ocupação física e humana. De lugar público, transforma-se em “privado” e, desse modo, nasce um território sonoro, ocupado por corpos dançantes, gogós afiados e palmas afinadas.

2.4 TERRITORIALIDADES E TRAMAS SONORAS

Ao fazer um balanço conceitual sobre os estudos que enfocam a relação música e comunicação no Brasil, Herschmann (2013)¹⁰, mostrando a multiplicidade desse cenário e a importância das abordagens de mais de duas décadas de estudos acerca do tema, afirma que, inicialmente, a questão do espaço não era privilegiada nessas análises. No mesmo artigo, produz a genealogia do conceito de cena musical, destacando a sua proliferação e a sua relevância para o desenvolvimento dos estudos de música e comunicação no Brasil.

O autor mostra que o conceito de cena musical ganhou importância no mundo acadêmico com as reflexões de Straw (1991), que articulou as noções de campo de Bourdieu (1983), lógicas das mercadorias de Bernard Miège (1989) e de práticas cotidianas de Certeau (1994): “Como discípulo de Bourdieu, Straw estava mais preocupado com as dinâmicas do campo, as quais envolviam os indivíduos em cada cena musical”, e, assim, “privilegiava a análise das tensões e articulações entre os atores que gravitavam numa mesma cena” (HERSCHMANN, 2013, p. 2).

Num segundo momento, com base nas pesquisas desenvolvidas no âmbito do Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (Nepcom), da UFRJ, realizou a aproximação do conceito de cena com o de circuito musical, já que ambos “sugeriam relações fluidas, marcadas por um cotidiano de informalidade, no qual o protagonismo é dos atores sociais” (HERSCHMANN, 2013, p. 3). Enfim, “sugeriam um contexto em que os laços e afetos (gostos e prazeres) são tão importantes quanto a sustentabilidade, tendo mais peso do que contratos e formalidades” (HERSCHMANN, 2013, p. 3), estudados também pelo grupo em torno da questão dos processos envolvidos na economia da música.

A questão espacial implicada na noção de cena musical era, naquele momento, ainda secundária, já que o foco das pesquisas da primeira década dos anos 2000 recaía sobre

de que forma a indústria da música – nos seus circuitos e cenas – poderia construir caminhos alternativos de sustentabilidade num contexto de crise e desvalorização dos fonogramas: investigava-se a relevância dos afetos, das estesias e das experiências musicais (ao vivo) para o êxito de algumas iniciativas comerciais e outras não inteiramente comerciais (HERSCHMANN, 2013, p. 4).

¹⁰ O texto “Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais” foi publicado no livro *Cenas musicais* (2013), organizado por Janotti Júnior e Sá, mas para as citações utilizamos o texto digitado disponibilizado pelo autor.

Ao se referir aos estudos sobre o som (*sound studies*) de maneira geral, Herschmann e Fernandes (2014) remarcam o fato de essas reflexões permitirem a compreensão de como processos associativos afetam a própria “configuração dos espaços, as relações com o *outro*, as fronteiras entre *dentro e fora*” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 50-51, grifos do original). Para os autores, esses estudos possibilitam entender a produção sociocultural dos espaços, já que é fundamental considerar que as cidades são marcadas pelo que denominam de “geografia sônica”: múltiplas territorialidades acústicas e sonoras em permanente reconfiguração, seja pela sua desintegração, seja pela sua reconstrução.

A emergência das categorias espaciais como definidoras de reflexões no âmbito das ciências humanas colocou a questão das espacialidades no centro das interpretações. Espaço, território, territorialidades, desterritorialidades, multiterritorialidades passaram a ser, como vimos no item anterior, temáticas importantes em várias áreas de conhecimento para a discussão das transformações identificadas no mundo contemporâneo no que dizia respeito às experiências humanas das espacialidades.

Ao citar Jameson (1997), Herschmann (2013) afirma que alguns autores “postulam que as categorias espaciais hoje são mais importantes do que as categorias temporais” e que, portanto, “estaríamos acompanhando nas ciências humanas a emergência de interpretações que constroem uma espécie de geografia cultural” (HERSCHMANN, 2013, p. 4). Ainda que discorde da afirmação de Jameson, já que acertadamente o autor reconhece a impossibilidade de separação das categorias tempo e espaço, ressalta, entretanto, o crescente interesse reflexivo no tocante à dimensão espacial para dar conta da complexidade multidimensional das ações humanas implicadas nas cenas territoriais contemporâneas. Cabe evidenciar que a questão da temporalidade é uma dimensão do espaço percebido como duração.

Na sequência, o autor afirma que o precursor do conceito de cena musical, Straw (2006), incluiu em suas análises a questão espacial, deslocando os aspectos processuais para segundo plano e definindo cena também “como espaço cultural”. Ao fazer isso, aproximou os novos estudos de música da geografia e da antropologia cultural, relegando para lugar secundário as preocupações a respeito da questão da autenticidade e da identidade. As pesquisas passaram a levar em conta a “dinâmica da música e dos atores envolvidos no espaço, especialmente urbano” (JANOTTI JR., 2012 *apud* HERSCHMANN, 2013, p. 6).

Salientando que o uso de territorialidade “ou até de multiterritorialidade” seria mais adequado “para analisar as dinâmicas que envolvem os agrupamentos sociais do mundo contemporâneo” (HERSCHMANN, 2013, p. 6), Herschmann (2013) vai construindo, no

texto, a noção de “territorialidades sônico-musicais”, que estaria em convergência com os agenciamentos que produzem outras significações para as cidades. Nesse sentido, a geografia, a arquitetura e, sobretudo, a música seriam vetores importantes para as sociabilidades desenvolvidas nesses lugares, que podem se traduzir também em transformações visíveis nas espacialidades urbanas.

Essas territorialidades são construídas mediante as interações dos sujeitos que frequentam esses lugares, produzindo novos sentidos e, ao mesmo tempo, reatualizando as experiências que ali são vividas e compartilhadas. Herschmann e Fernandes (2011, p. 15) enfatizam que esses espaços se transformam em lugares de “desfrute da vida cotidiana para além dos planejamentos e programações estabelecidos pelos organismos de estado ou de representantes do mercado”.

Para eles, “a música ao vivo (os afetos, estesias, interações geradas nos concertos e nos encontros e rodas) e, de modo geral, os aspectos e dinâmicas culturais, quando articulados com certos perfis arquitetônicos dos lugares (como as ruas-galeria)”, são essenciais na criação de condições favoráveis e produziriam “alterações das territorialidades e do cotidiano urbano” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2011, p. 15). Em suma, construiriam um “novo *ethos* dos modos de co-habitar a cidade” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2011, p. 15).

Mesmo os lugares ocupados pelos grupos, como os da roda de jongo, que podem ser considerados desfavoráveis para a execução da cena musical, são lugares praticados voltados para a produção de dinâmicas culturais próprias, pela produção de afetos e interações entre os participantes do grupo e a plateia que se coloca no entorno. Como estamos observando neste capítulo, os perfis arquitetônicos desses lugares têm influência nessa produção de encontros em torno das rodas e são determinantes para a configuração particular de cada uma delas.

A premissa de Herschmann (2013), portanto, é a de que as transformações significativas produzidas em determinados espaços urbanos se constituem a partir de múltiplas ações dos atores produzindo um tipo específico de territorialidades: as sônico-musicais. O uso do plural na expressão indica não apenas a possibilidade de serem múltiplas, mas também a pluralidade de intervenções necessária para a sua constituição.

Figura 11

Jongo da Lapa: produção de afetos e interação entre o grupo e a plateia



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Essa ação interventora dos atores transmutando os significados dos espaços da cidade a partir da música, que passa a ser, assim, agente de mudança, se dá em múltiplas dimensões: a transformação na significação pública do espaço; a produção de sociabilidades específicas envolvidas pela música, o que Herschmann e Fernandes (2013) denominam de “musicabilidade”; as modificações físicas de organização espacial e de natureza arquitetônica; e a afirmação de uma nova “paisagem sonora”, valendo-se do conceito de Schafer (2001) (HERSCHMANN, 2013; HERSCHMANN; FERNANDES, 2011; 2013).

Além dessa análise que pensa ser fundamental o entorno em relação à música, há que se demarcar também as territorialidades contidas nas expressões musicais que são parte integrante desse cenário sônico-musical. Assim, como especificamos no quadro 3, deve-se caracterizar igualmente para o mapeamento territorial sônico-musical do jongo as musicalidades dominantes, as sonoridades que modificam a organização espacial da cidade, a força e intensidade sonora dos instrumentos que compõem o cenário musical e como tudo isso interfere e produz reações na plateia, que, juntamente com o espaço e os integrantes da roda, constitui a territorialidade musical.

Figura 12

Dandalua: plateia, integrantes e territorialidades musicais



Fonte: foto de Maria Livia Aguiar

Quadro 3

Tramas sonoras do circuito jongueiro

Roda	Musicalidades	Sonoridades	Instrumentos	Plateia/reações
Jongo da Lapa	Pontos de jongo	Palmas, cantos, tambor	Tambor	Transeuntes, turistas, trabalhadores do centro do Rio, integrantes de outras rodas/palmas, cantos e dança
Afrolaje	Pontos de jongo e samba do coco	Palmas, cantos, tambor	Tambor	Moradores do Méier e adjacências, integrantes de outras rodas/palmas, cantos e dança
Dandalua	Pontos de jongo, cantos, samba de roda	Palmas, cantos, tambor, pandeiro	Tambor, pandeiro	Participantes da Feira do Lavradio, turistas, integrantes de outras rodas/palmas, cantos e dança
Companhia de Aruanda	Pontos de jongo, cantos, samba de roda	Palmas, cantos, tambor	Tambor	Moradores de Madureira e adjacências, integrantes de outras rodas/palmas, cantos e dança

Fonte: elaboração da autora

No quadro anterior, observamos que, quanto às possibilidades de construção sonora das melodias, os pontos de jongo podem ou não ser divididos com outros ritmos. Apenas o Jongo da Lapa advoga certa pureza em relação a essa cena, não permitindo a inclusão de outras musicalidades que possam dividir espaço com os pontos do jongo. Mesmo quando convida outros grupos para se apresentarem, o Jongo da Lapa faz questão de demarcar que naquele momento começa um novo movimento musical que não se confunde com o jongo. São espécies de hiatos criados com o objetivo de ampliar as territorialidades sonoras possíveis em torno do jongo, seja daqueles ritmos que guardam semelhança com a cena jongueira, seja daqueles que têm de maneira direta ou indireta historicidade associada ao jongo.

As tramas sonoras do circuito jongueiro fazem-se, sobretudo, pelos sons que ecoam pelos ambientes. Contaminados pelo barulho da cidade, é ainda possível – pela intensidade sonora que produzem nas rodas – identificar e escutar em meio aos ruídos o tambor, os cânticos e as palmas.

O primeiro som que revela que a roda de jongo já começou é o do tambor, cuja sonoridade pode ser ouvida a quilômetros de distância, alongando, nesse sentido, o tempo e o espaço: o tempo, porque, ao lado do cântico, permite que se conservem os ditos dos pontos nos territórios da memória; e o espaço, porque amplia o território pela sonoridade, já que o espaço sonoro dos tambores se alarga até onde ele pode ser percebido. Então, o tambor, em conjunto com os cânticos, forma a essência territorial sônica do jongo como cena musical.

Mesmo a inclusão de outros instrumentos nunca significou o abandono do tambor. Nas rodas que analisamos, apenas uma, Dandalua, incluiu o pandeiro como mais um instrumento da roda. Também os tambores desse grupo foram redesenhados de maneira a facilitar o seu transporte.

A assistência constituída de um grupo eclético que forma os frequentadores habituais e os esporádicos, como os turistas, não é plateia distante da roda. Pelo contrário. A todo momento é instada pelos integrantes a participar da cena musical, estabelecendo-se um diálogo comunicacional feito de palmas, cânticos e dança. Chama a atenção também entre o público a presença constante dos integrantes de outras rodas.

Figura 13
Monica Ferreira, do Dandalua, mostra o tambor redesenhado



Fonte: foto de Maria Lívya Aguiar

Dessa forma, podemos dizer que as tramas sonoras do jongo são constituídas pelo tambor, pelos cânticos, pelas palmas, pelas reações da plateia e pela arquitetura do entorno, que possibilita o desenvolvimento particular dessa cena musical.

Assim, a nova paisagem sonora (SCHAFER, 2001) desses espaços habitados e a constituição de territorialidades sônico-musicais são, portanto, consequências das transformações significadas produzidas pelos atores que intervêm nos espaços habitados por meio de *performances* musicais.

Apropriando-se do conceito de lugar praticado de Certeau (1994), Herschmann e Fernandes (2014) afirmam que, ao “vivenciar a cidade, experimentando-a, pensando-a,

olhando-a e reinventando o cotidiano pelos diferentes ‘modos de fazer’, está sendo construída uma cidadania intercultural”. A atuação desses grupos produz abalos nas normas e nas diretrizes políticas previamente determinadas pelo planejamento urbano. Esses grupos, portanto, ressignificam os espaços, tornando-se praticantes de uma cidade habitada pelo cotidiano. E, assim, reinventam a cidade a partir da experiência do dia a dia (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 19-20).

As territorialidades acústicas ou sônicas são definitivas para a construção de novos mapas urbanos, por intermédio dos quais se podem compreender mais profundamente os trânsitos socioculturais que emergem desses espaços. Para os teóricos, os atores que produzem e consomem a música reconstróem ou “reconfiguram” de maneira criativa esses espaços, transformando também o cotidiano das cidades.

Áreas antes consideradas como “perigosas” e que, em função disso, foram esvaziadas de público passaram a ser reocupadas por novos agentes pela música; são nesses locais que se compartilha uma intensa experiência sensível e estética (RANCIÈRE, 2009). Mas tais locais são também de construção de identidades e sociabilidades em torno da música, produzindo interferências no cotidiano desses lugares que podem ser vistas, já que são interferências físicas, ou mesmo no plano do imaginário urbano (HERSCHMANN; FERNANDES, 2012).

No conceito de territorialidades sônico-musicais, a dimensão transformadora da música e de sua encenação no espaço urbano é um aspecto inovador e, ao mesmo tempo, inquietante envolvido na questão.

Ainda que se coloque em proeminência a ação dos atores sociais na encenação da música no espaço urbano, é possível perceber na construção argumentativa dos autores o papel central ocupado pela música como agente de mudança. O conceito de “musicabilidade” constitui, talvez, o exemplo mais marcante para que possamos fazer essa afirmação. As sociabilidades aparecem construídas e praticadas tendo como fator determinante a música que envolve os que se encontram naqueles territórios, produzindo uma mistura dos espaços com os corpos que ali estão, levando à “estesia, [a] interações sensíveis” e a uma sociabilidade movida pela música (HERSCHMANN; FERNANDES, 2013).

Verifica-se, portanto, que a questão da apropriação multidimensional desses espaços por atores em movimento (na música e em direção à música) é a chave teórica para a compreensão do conceito. Reconhecem-se, ao mesmo tempo, as diferenças e as ações significadas produzidas nesses lugares e que, pela música, há a efetiva dominação/apropriação/transformação em direção a territorialidades precisas.

Se tomarmos como premissa que no conceito de multiterritório está incluída a ideia-chave de espaço dominado/apropriado multiescalar e multidimensional, poderíamos dizer que, para além de territorialidades sônico-musicais, os movimentos que se observam nos espaços urbanos, como no caso das rodas de jongo que se espalham pela cidade e em outros estudados por Herschmann e Fernandes (2013), são de multiterritorialidades sônicas.

Não apenas porque se reconhecem as diferenças e as ações significadas produzidas nesses “lugares”, mas porque se identifica que os atores e a música são agentes de dominação/apropriação/transformação de um espaço habitado, criando múltiplas ressignificações.

Ao cartografar as expressões musicais do centro da cidade do Rio de Janeiro, Herschmann e Fernandes (2014) falam ainda de uma cidadania intercultural, com a ação de ocupação dos grupos musicais desses espaços. Vivenciando e usando a cidade, esses grupos mudam sua paisagem urbana, transformando um território físico em um território musical.

Nesses multiterritórios sônicos, desenrolam-se, assim, as potencialidades musicais como práticas comunicativas em atos e ações cotidianos, construindo cada grupo específico expressões que se caracterizam também pelas apropriações musicais que ali realizam.

Os autores consideram, também, a atuação desses grupos no Rio de Janeiro como fundamental para a transformação da cidade, transgredindo planejamentos urbanos realizados pelo Estado, desviando os espaços para além das normas estabelecidas pelo poder público e nos quais atores específicos, em torno da música, praticam o espaço urbano.

No caso das rodas de jongo, constata-se claramente a criação de multiterritorialidades sônicas que podem ser vistas como integrantes de um duplo movimento: de construção de uma nova territorialidade musical e de apropriação da cidade pelo seu uso por meio de uma territorialidade específica, a sonora.

Além disso, é preciso levar em conta os limites dessas manifestações que se configuram, como já alertamos, em uma reinvenção da tradição que muda no tempo e no espaço e que procura manter a memória afetiva de algo que não mais existe. Ainda que possamos concordar que o jongo urbano produz a ressignificação do espaço onde se desenrola, isso ocorre não por ser o jongo, mas pela característica de intervenção urbana que essas ações centradas na música produzem.

Por outro lado, faz-se necessário pensar na significação sonora construída nos espaços urbanos e nas transformações que produzem na própria paisagem sonora da cidade.

Infiltrando-se por entre sons característicos da urbe, essa música é também abafada pelos ruídos urbanos que permanecem ecoando no entorno.

Dessa forma, o que continua ecoando entre os participantes da roda é uma territorialidade sonora advinda de um espaço em que os sons são internalizados e vividos subjetivamente.

La Barre (2012) distingue o conceito de paisagem sonora de Schafer (2001) denominando-o de território sonoro. Se para Schafer (2001) a definição de paisagem sonora se relaciona ao ambiente acústico próprio de uma época e fabricada pelos sons produzidos cotidianamente, para La Barre (2012) o território sonoro inclui o espaço internalizado e subjetivo alcançado pelos sons. Para ele, esse território seria altamente participativo, apropriado, interno e subjetivo.

As músicas que ecoam pelas ruas numa cidade, revelando o sentimento de pertencimento a um lugar procurado por essa sonoridade, constroem um território de significações e de afetos, pela mediação tecnológica, produzindo a imersão e o encantamento por intermédio dos sons. Estaríamos então diante de um território sonoro, e não de uma paisagem sonora.

No próximo capítulo, apresentaremos com mais detalhes o Jongo da Lapa, grupo precursor da reconfiguração do jongo na paisagem urbana e sonora do Rio de Janeiro, ao trazer para o ambiente da Lapa as apresentações que estavam adormecidas na cidade desde o movimento de revitalização, promovido na década de 1960, como remarcamos neste capítulo. Além disso, como já especificamos na introdução, inicialmente apenas essa roda seria objeto do trabalho. Em razão disso, como veremos no capítulo 3, frequentamos por um ano as rodas desse grupo, colocando-nos sempre “à deriva”. Isso levou ao certo protagonismo do Jongo da Lapa na construção desta tese.

Ainda, procuraremos mostrar, a princípio por meio das entrevistas que fizemos com o fundador do Jongo da Lapa, Marcus Bárbaro, e com a criadora do grupo que deu origem àquele jongo, Vanusa Melo, o que denominamos de cotidiano do jongo, caracterizando essa expressão musical como uma prática comunicacional na qual estão envolvidas trocas simbólicas que são essenciais para a sua própria definição como território sonoro. Esclarecemos que as demais entrevistas que compõem o *corpus* empírico desta tese, no total de 12, incluindo nesse número também as realizadas com Marcus Bárbaro e Vanusa Melo, serão apresentadas com mais profundidade na segunda parte deste trabalho, cujo centro reflexivo recai sobre o que chamamos de atores-protagonistas do jongo.

Há que se considerar também que territórios narrativos emergirão das falas de seus integrantes, das expressões afetivas e emocionais em torno da música e do palco (a rua) onde se transfigura o espetáculo, do público que participa das rodas musicais.

3 O JONGO, A LAPA E AS PRÁTICAS COMUNICACIONAIS

Os encontros têm data, local e horário certos. Toda última quinta-feira do mês, às 22h, embaixo dos Arcos da Lapa, o jongo que adota no nome a significação do lugar – a Lapa – se reúne. Após a roda do Zanzar, entra a do Jongo da Lapa. Numa mistura de danças, as integrantes do Zanzar, todas mulheres, unem-se aos do Jongo da Lapa e dessa forma iniciam a roda.

Os jongueiros da Lapa chegam antes, por volta das 20h30, com seus três tambores e as mulheres com suas saias rodadas de chita. No espaço dos Arcos vão se acomodando, encostando suas mochilas na parede e, assim, se preparando para a roda. Os homens vestem camisas de malha nas quais se pode ver o emblema do grupo. As camisas sinalizam com dizeres o que é ser do Jongo da Lapa: nas malhas a inscrição do número de anos que atuam naquele local e, também, a reprodução de frases de autoria de Marcus Bárbaro, o líder do grupo.

As mulheres vestem as saias de chita por cima das suas roupas de trabalho, e o traje complementa-se também com as camisetas do grupo. Os cabelos são ajeitados com turbantes afros. As roupas, bem como os cânticos, representam e diferenciam quem pertence ao grupo.

Com os integrantes arrumados e posicionados, o grupo vai aquecendo os tambores. Numa espécie de ritual, uma das mulheres passa em volta da roda com uma garrafa PET com cachaça e esta é derramada no chão, em torno do tambor e dos arcos em que o grupo se apresenta. Aos poucos vão se juntando numa roda os participantes: trabalhadores do centro do Rio, turistas, enfim, as pessoas que estão no entorno.

Com os observadores posicionados, começa o toque dos tambores. O líder do grupo explica rapidamente o ritual da dança para, na sequência, pedir a um par que mostre os passos. “O jongo é uma dança de par. Homem e mulher dançando juntos”. E continua mostrando os passos que, segundo sua fala, reproduzem os movimentos dos escravos nos séculos XVIII e XIX. Segundo ele, qualquer pessoa pode dançar, mas tem de respeitar as regras da roda. Enfaticamente diz que para entrar na roda é preciso pedir permissão aos tambores. Depois de todas as explicações consideradas necessárias, tem início a roda.

As saias rodam e as vozes voam pelo céu da Lapa. São sempre as mulheres que abrem a roda. Desde os ritos, as palmas, os cantos, são os movimentos femininos que marcam o começo. Se na época dos escravos bantos as mulheres tinham papéis secundários, hoje são

elas as protagonistas¹. São as figuras femininas que chamam os homens para iniciar a dança. As saias de chita rodando, homens e mulheres unem-se em uma roda, e, assim, principia-se o Jongo da Lapa.

Mais do que uma simples dança, a presença do grupo no ambiente urbano de rua no centro do Rio reproduz uma cena musical na qual múltiplas significações são construídas em práticas de comunicação que se adensam nos gestos, nos cânticos, nos corpos que dançam, nas narrativas de si mesmo que dominam o espaço urbano.

O objetivo deste capítulo é mostrar, sobretudo por meio da análise da cena musical do Jongo da Lapa, como essa cena se traduz em múltiplas significações comunicacionais mediante atos cotidianos expressos em vários níveis. O primeiro é representado pela própria cena musical. O segundo adensa-se nos movimentos nos quais o corpo assume o papel de transmissor de emoções e de uma significação por gestos realizados e pelo entorno que percebe as ações. Finalmente, a terceira significação emerge das narrativas dos integrantes do grupo, que, no jogo memorável de falar da cena e da manifestação musical, destacam a definição particular do jongo.

3.1 TERRITÓRIOS EXPRESSIVOS: CENA E CORPO

A cena musical descrita anteriormente apresenta um grupo de roda coeso, que ocupa o mesmo local, como já enfatizamos, com data e horário fixos há 14 anos. Segundo Herschmann (2010), o conceito de cena musical é fundamental para a compreensão do que ocorreu, desde o início do século XXI, no bairro da Lapa.

Sendo essenciais para a existência de cenas musicais “as identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos” (HERSCHMANN, 2010, p. 40), o autor particulariza a sua emergência pelos laços que são construídos em torno da dança. Mas para a sua existência é necessária a persistência de atuação.

Ao diferenciar a cena dos circuitos musicais, o teórico destaca a intensidade da fluidez como a marca distintiva entre os dois conceitos. Enquanto nos circuitos haveria menos fluidez, na cena a persistência de atuação produzindo elos significativos em torno das identificações, afetividades e alianças é a característica determinante. Ao conceituar os “circuitos culturais”, Herschmann (2010) destaca ainda os níveis de institucionalidade existentes, bem como a dinâmica que é construída de maneira híbrida: “Haveria nos circuitos

¹ Sobre a história e a trajetória do jongo, ver, entre outros, Rios e Mattos (2005).

culturais níveis de institucionalidade, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida” (HERSCHMANN, 2010, p. 40).

Com base nos conceitos de cena e de circuito musical, ascendem algumas questões sobre o jongo. Quais são as características que fazem do jongo uma cena musical? Que permanências e rupturas estão inscritas nos grupos? Qual é a importância do Jongo da Lapa na construção da cena musical e no circuito musical jongueiro?

O Jongo da Lapa mantém-se há pouco mais de uma década como um grupo que cultiva a tradição do jongo. Intitula-se mantenedor do mesmo movimento que Mestre Darcy fez nos anos de 1960². Segundo Marcus Bárbaro, criador do Jongo da Lapa, apesar de o jongo ser uma manifestação de origem rural, o fato de existir hoje no meio urbano faz com que ela saia dos terreiros e construa suas bases na cidade: “Somos criaturas urbanas. O jongo que a gente faz é na Lapa, com os gringos, com os doidões. Nosso terreiro é de paralelepípedo e asfalto” (BÁRBARO, 2011).

Ao acompanhar as rodas do Jongo da Lapa, podem-se observar a união entre os seus participantes e a integração do grupo. A distribuição de afetos antes de a roda começar, a formação de todos um ao lado do outro, comunicando-se a maioria das vezes pelo olhar, o reencontro, o cuidado em proteger cada um. Esses são gestos que querem demonstrar publicamente a união. A própria manutenção do grupo, no mesmo local e com as mesmas características, pode ser interpretada como resistência, conduzida pela união existente entre os seus integrantes. Todos se intitulam como preservadores da tradição jongueira, identificados com a cultura do jongo.

É importante considerar ainda que o próprio grupo se autoinstitui como mantenedor de uma tradição – a tradição jongueira –, que deve passar de pai para filhos. As crianças, chamadas de “filhos da roda”, são incentivadas a assumir o lugar de sucessão na manutenção do jongo, o legado de seus pais.

Na definição de Monteiro (2015), encontra-se a explicação do que significa para seus integrantes ocupar o espaço da Lapa e, desse modo, significar a dança pelas práticas cotidianas. Para a autora, o Jongo da Lapa é mais do que a partilha de danças, cantos e batuques centenários: “Ele reinventa o ambiente dos Arcos, criando um espaço que inclui o

² Mestre Darcy, filho de Vovó Maria Joana, a principal liderança e transmissora da tradição do jongo no Rio de Janeiro, expandiu o Jongo da Serrinha, tradicional morro da zona norte, localizado em Madureira, no subúrbio do Rio, ao criar o Grupo Cultural Jongo Cultural no fim da década de 1960. Rufino (2014) distingue o Jongo da Serrinha e o Grupo Cultural, afirmando a existência de jongueiros da Serrinha não necessariamente participantes do Grupo Cultural. Outros jongs urbanos presentes na cena musical do Rio de Janeiro serão analisados no decorrer desta tese.

outro e que fomenta a diversidade e a liberdade” (MONTEIRO, 2015, p. 66). No contexto de uma vivência coletiva emergem múltiplas significações que são construídas em vários níveis de reconhecimento: o primeiro na própria cena musical, em que ficam evidentes os traços distintivos da união, da identificação e dos afetos; o segundo, nos movimentos que se constituem em veículo de transmissão das múltiplas significações do jongo, construindo cena e corpo uma prática comunicacional em permanente interação; e o terceiro, nas narrativas memoráveis fundamentais no trabalho de ressignificação realizado no presente.

Monteiro (2015) destaca ainda a questão da construção de uma vivência coletiva, favorecendo o contato com o outro, que, em princípio, é diferente, mas que pela construção de uma cena comum se torna semelhante. Os processos identificadores são cruciais para que emergja a interação proporcionada pelo que denomina de “cultura jongueira”, em que aparecem como essenciais “o respeito para com a subjetividade e a participação cooperativa” (MONTEIRO, 2015, p. 66).

O corpo seria o segundo elemento de produção de significações, construindo uma prática comunicacional densa. A observação da roda permite distinguir quem faz parte do que os participantes da roda mesmos intitulam a “família jongueira”, quem é o participante assíduo, o observador curioso, o transeunte, o turista. É no corpo atuando a dança que o jongo produz significações.

Considerando o corpo como um espaço gerador de sentidos (SIQUEIRA; LOUSADA, 2015, p. 82), tudo aquilo que o envelope – as saias rodadas, os turbantes e outros adornos, a maquiagem das integrantes – é discurso que secundariza e significa os movimentos da cena musical. Segundo Siqueira e Lousada (2015, p. 82), “é em torno das imagens corporificadas que se constroem e se desenvolvem estratégias fundamentais de comunicação e sentido”. O corpo é, então, um dos principais agentes de construção de significações, produzindo uma prática de comunicação duradoura.

Ao refletir sobre as inscrições corporais e o que denomina de subversões performativas, Butler (2016, p. 223) afirma que “a distinção sexo/gênero e a própria categoria sexual parecem pressupor uma generalização do ‘corpo’ que preexiste à aquisição de seu significado sexuado”. Frequentemente, há a caracterização do corpo como passivo, sendo sua significação marcada por uma inscrição que se localiza como “externa” em relação a ele. Assegura a autora, com propriedade, que nesse sentido o corpo se apresenta “como passivo e anterior ao discurso”, e qualquer teoria concernente ao corpo culturalmente construído “tem a

obrigação de questioná-lo como um construto cuja generalidade é suspeita” (BUTLER, 2016, p. 233).

Portanto, pensar o corpo significa, mais uma vez, refletir acerca da questão do performativo, ou seja, visualizar a essência ou a identidade como “fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2016, p. 235). Como remarca Butler (2016, p. 235), “o corpo gênero é marcado pelo performativo”, o que “sugere que ele não tem *status* ontológico separado de vários atos que constituem sua realidade”. A essência interna, por oposição ao externo, que institui a “integridade” do sujeito, é uma ilusão mantida discursivamente. A performatividade, segundo a teórica, deve ser entendida “não como um ato singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 2002, p. 18).

Como elemento básico, inscreve-se ao lado do corpo a música, tocada por tambores e entoada pela voz, que amplifica a comunicação para além do território da roda. Reconhecendo a importância do tambor na prática jogueira, o idealizador do Jongo da Lapa ressalta que a principal diferença entre ele e o Jongo da Serrinha são exatamente os tambores. Sendo enfático ao afirmar que respeita as modificações de Mestre Darcy, que incluiu no grupo outros instrumentos musicais, salienta que para ele o “jongo é feito de palma, gogó e tambor” (BÁRBARO, 2015a). O corpo é o que une e movimenta o grupo. O corpo é o que ritualiza, canta, bate palmas, toca o tambor, que apresenta os passos, que se veste referenciando os ancestrais, mostrando nas camisas a identificação institucionalizada do grupo.

Na produção de uma descrição do jongo, Marcus Bárbaro ressalva a importância dos gestos e do trânsito corporal ao compará-lo à capoeira. Na sua fala se destacam os gestos do corpo: as mãos que “esquentam o tambor”, a cadência do ritmo caracterizada pelos movimentos dos corpos e das palmas. Mesmo antes de a dança começar, é no corpo que a comunicação se estabelece, mostrando para os presentes que se está numa roda de jongo. A identificação, a localização, as significações emanam do corpo.

Eu faço sempre uma analogia com a roda de capoeira, que normalmente começa com um ritmo mais lento e vai crescendo. [...] O ritual do jongo é muito parecido. Eu gosto de esquentar o tambor, de cantar para as almas e pedir licença. Pedir o que tiver que pedir, para quem tiver que pedir para que aquilo seja bom. Para que todo mundo que esteja ali fique bem, e as pessoas que estão ali tem que participar também. Quem está na roda tem que participar, o momento é deles também, é um momento de todo mundo. Às vezes eu deixo passar quase dez minutos ali antes de alguém começar a dançar (BÁRBARO, 2015b, p. 83).

O corpo produz, assim, uma sobrecamada no discurso enunciado pelos sons que emanam do ambiente. Sendo parte fundamental na construção dos significados, regido por impulsos culturais, permite a produção das significações numa narrativa com começo, meio e fim. Como remarcam Siqueira e Lousada (2015, p. 82), “pensar o corpo significa, portanto, confrontar-se com um sujeito/objeto que assume simultaneamente diferentes trajetórias, em que a multiplicidade de significações remete a diferentes olhares”.

Citando Le Breton (2009), as autoras destacam ainda o fato de todo corpo conter “inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar por meio da manipulação de sua aparência e de seus estados afetivos” (SIQUEIRA; LOUSADA, 2015, p. 82-83). Ao se mostrar e ser mostrado em determinados contextos, é por intermédio do corpo como objeto de significação dos processos comunicacionais que os significados emergem e ganham contornos discursivos.

Nesses contornos sobressaem os gestos e as falas dos integrantes do grupo, ao lado de *performances* emocionais que ressignificam os corpos e os espaços onde eles se anunciam, o que leva a pensar nas emoções como um campo formador de sentidos e de significações da prática jogueira.

3.2 O COTIDIANO DO JONGO: EM TORNO DAS EMOÇÕES

Os grupos de jongo, no nosso entendimento, elaboram a todo momento valores que são igualados à ideia de alegria: participar ativamente da roda, partilhar a bebida e os afetos, cuidar da segurança dos participantes, manter seus ritos e, assim, seus vínculos com um território particular e especial. Desse modo, criam suas próprias regras e normas, constituindo suas bases da alegria e do prazer. Esse é o território onde eles são agentes.

No caso dos grupos de jongo que estamos analisando, a encenação faz-se nos espaços da rua que se modificam pelas sonoridades que tomam conta do ambiente. A integração entre sonoridade e espacialidade, segundo Herschmann e Fernandes (2014), proporciona uma experiência singular, promovendo uma nova estética para o lugar de sua enunciação.

Observa-se também o que os autores chamam de “integração entre cultura e vida cotidiana” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 25), permitindo mobilizações de natureza política. De simples encarnação, torna-se manifestação ativa que, pelos gestos do cotidiano, passa a ocupar e significar o espaço público (SOUSA; FERNANDES, 2015).

A música de rua constitui uma arena política, com algo a dizer, alguém para afetar e “afectar”. Estar na rua torna-se ato político, pressupondo o seu uso e a ocupação do espaço público. Com base nos fragmentos narrativos construídos pelo corpo e pelas *performances* públicas, vê-se a ocupação do território físico e simbólico. Como afirmam Herschmann e Fernandes (2014), a música de rua exerce seu ato político:

Assim, poder-se-ia afirmar que a errante música executada nas ruas é política, pois coloca – pelas brechas – o Outro na cena urbana: estas iniciativas criativas, portanto, vêm se articulando e gerando uma tensão com o “Rio de Janeiro midiático”, do capitalismo globalizado, da lógica das grandes intervenções urbanísticas (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 41).

Há que pensar na potencialidade comunicativa expressa na vida cotidiana revelada no espaço da rua. Pensar o cotidiano é perceber a relação do indivíduo com o grupo, com o entorno e as ações corriqueiras e banais realizadas para construir significações ao vivenciar a existência.

Na emergência das significações que produzem para a vida cotidiana, os integrantes do grupo particularizam múltiplos territórios de ações, nos quais o espaço físico é o primeiro sempre destacado. A repetição da roda nos Arcos da Lapa, no caso do jongo que recebe o nome do lugar para se designar, faz com que apresente o território como espaço da vida cotidiana e da própria instituição do grupo. A rua transforma-se em “espaço praticado” (CERTEAU, 1994).

Porque quando você vai pra rua fazer isso é uma inversão do que era o jongo. Jongo era uma prática de terreiro. Então se ajeitou e transformou em uma prática de palco. E essa manifestação tem uma série de rituais e de práticas religiosas. Que são fortes e pulsantes. Só que essa galera não conhece essa realidade. Eu acho que cada um tem que fazer as coisas como acha que tem que ser, mas eu não estarei lá. Essa galera não conhece isso, e se não conhece não sabe fazer. E acha que isso aqui é o jongo de verdade. Eu não posso falar de outras práticas. Não falar aqui longamente sobre o coco porque nunca me aprofundei nessa área. Mas o jongo eu vi (BÁRBARO, 2015b, p. 140).

A repetição sistemática das rodas, incluindo-as na vida dos integrantes, revela a construção de práticas de vida cotidiana que se entrelaçam. Ações corriqueiras são demandadas para construir o cenário da roda: levar os bancos, carregar os instrumentos, formar o palco improvisado das apresentações. Ao lado disso, a formação do grupo dá-se,

também, mediante laços existentes anteriormente na vida vivida. Assim, os integrantes possuem antes da formação da roda laços de consanguinidade construídos na vida cotidiana: o “compadre”, os “padrinhos da Ana”, os vizinhos etc.

E aí a roda todo mês ia acontecendo. Era sagrada nossa roda, chovesse ou fizesse sol. Debaixo de chuva a gente fazia a roda. Às vezes durava menos por conta desses incidentes aí, mas todo mês, todo mês! E uma vez a gente teve que levar os bancos, peso, banco, a gente levava os banquinhos que os músicos, o pessoal que tocava o tambor sentar, os próprios tambores, uma coisa ou outra não tinha nada para pagar o transporte. E o Cassiano, que é meu compadre, ele e o Dario são os padrinhos da Ana, moravam lá na casa do Pé-de-Chinelo e tive uma ideia. E ele desceu e convenceu esses rapazes que têm esses carrinhos de catar papelão, a levar para a gente ganhando um trocado. Saía bem mais barato que pagar transporte. Transporte mais eficiente. E o rapaz levou lá para a gente. Só que de madrugada quem trazia de volta era a gente, no ombro. Galera ia embora mesmo. Era eu e quem tivesse morando naquela ocasião na casa do Pé-de-Chinelo, ou quem se sensibilizasse e ajudasse. Assim um pouco, mas cansei de levar um para depois buscar outro, eu sozinha, muito trabalho, muito trabalho, muito trabalho. [...] Por outro lado, melhorou um pouco, porque passei a morar mais perto da Lapa, então a gente levava peso e voltava com peso e ia andando, voltava andando. De madrugada o pessoal ia lá para casa fazia sopa, fazia as coisas para o povo se alimentar e dormir ou ir embora pra casa, que fosse fazer, mas aí eu já achava que... (MELO³, 2016).

Na descrição que faz da montagem da cena musical, Vanusa, que com Marcus Bárbaro foi uma das fundadoras do grupo que deu origem ao Jongo da Lapa, o Pé-de-Chinelo, como já demarcamos, lista as ações que fazia e cada uma delas reflete a vida vivida. Andar, cozinhar, dormir, acordar, caminhar e assim por diante. Mas também destaca a dimensão sensível presente em cada uma dessas ações. Vanusa pede ajuda, cansa-se, tem responsabilidade para com os demais integrantes. Atitudes emocionais sobressaem na descrição que produz.

Porque a maior parte da galera que está ali na roda frequenta a minha casa e são meus amigos pessoais. Então eu estou sempre falando. O pessoal me pergunta e eu dou uma resposta. Porque sempre rola uma conversa, uma piada com uma cerveja e a coisa vai estendendo dessa maneira. Então esse pessoal acaba vivenciando muito as minhas opiniões. Eu mostro na prática, mostro na rua (BÁRBARO, 2015b, p. 136).

³ Vanusa é, ao lado de Marcus Bárbaro, uma das fundadoras do grupo Pé-de-Chinelo, que antecedeu o Jongo da Lapa. Saiu do grupo por divergências com outros integrantes. A caracterização das personagens entrevistadas será mais bem desenvolvida na segunda parte desta tese.

Pensar o cotidiano é inserir na discussão a relação cotidiano e vida, na qual a questão da experiência, das representações e das práticas fornece a chave teórica fundamental para se associar ao conceito sua dimensão comunicacional.

A aproximação entre cotidiano e vida é enfatizada por diversos autores. Se Heller (1985, p. 17, grifo do original) sentencia que “o cotidiano é a vida de *todo* homem”, Maffesoli (1985) afirma que este “é um estilo de algo mais abrangente”, ou seja, “uma encarnação ou ainda a projeção concreta de todas as atitudes emocionais, maneiras de pensar e agir, em suma, de todas as relações com o outro”. Assim, em vez de cotidiano, dever-se-ia falar em vida cotidiana.

A escolha pela definição do cotidiano acoplado à noção de vida resulta da influência da abordagem filosófica de Husserl sobre muitos dos autores (Schutz, Simmel, Goffman, entre outros⁴) que trabalham com a questão, sobretudo os que seguem o funcionalismo como corrente teórica. Com base no conceito de “mundo da vida” (*lebenswelt*), desenvolvido por Husserl, entendido como o mundo da evidência e das experiências cotidianas, esses autores consideram as práticas e as experiências do homem no mundo como contingentes (SCHUTZ, 1967), ou como mundo das evidências originais (SIMMEL, 1967): “O mundo é o campo universal no qual todos os nossos atos, os nossos atos de experiência, de conhecimento, de trabalho, estão inseridos” (HUSSERL, 1967, p. 164 *apud* CORREIA, 2005, p. 36).

Mas o que é a vida cotidiana? Talvez a definição mais sucinta e, ao mesmo tempo, mais abrangente seja a de Heller na abertura do seu clássico estudo sobre o tema: “A vida cotidiana é a vida de *todo* homem” (HELLER, 1985, p. 17, grifo do original). Na sua teoria, a autora divide a vida em atividades cotidianas (objetivadas) e não cotidianas (de certa forma, as subjetivadas). Todo homem nasce no cotidiano, porém, ao produzir reflexões teóricas, filosóficas, artísticas e políticas, estaria na dimensão não cotidiana, que tem sua origem no próprio cotidiano. Ao grifar *todo* na frase em que define cotidiano como vida, Heller (1985) sugere que qualquer um, não importa o estágio de consciência histórica em que seja lançado ao mundo, nasce no cotidiano e ali se desenvolve.

Embora para Heller (1985) a vida social humana possa ser dividida em dois grandes sistemas (o da vida cotidiana e o da não cotidiana), mesmo as ações do segundo sistema são profundamente influenciadas pela contingência de o homem estar no mundo por inteiro. Para ela, a vida cotidiana é constituída de objetivações do gênero humano (objetivações genéricas em-si), e estas são aquelas que formam o sujeito na sua constituição primeira: a linguagem, os

⁴ Para referências completas, ver o tópico “Referências”.

objetos (utensílios, instrumentos) e os usos e costumes de determinada sociedade. Já as esferas chamadas não-cotidianas são compostas das objetivações humanas superiores (objetivações genéricas para-si), como a consciência religiosa, a arte, a ciência e a política (HELLER, 1985; 1987).

Segundo a conceituação de Heller, a vida cotidiana deve ser pensada também como “heterogênea e hierárquica”. A autora classifica-a como heterogênea em função da multiplicidade de seu conteúdo, materializado nas diversas atividades desenvolvidas: “São partes orgânicas da vida cotidiana: a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação” (HELLER, 1985, p. 18). Já no que diz respeito à hierarquia, destaca a transformação.

O cotidiano define a própria socialização, já que as normas e os valores da sociedade são constituintes da vida comum do indivíduo. “O homem já nasce inserido em sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão” (HELLER, 1985, p. 18).

Ainda que Certeau (1994) não se refira explicitamente, tal como faz Heller, à vida cotidiana, falando do cotidiano como um substantivo, sua conceituação coloca em evidência a noção de cultura cotidiana como artes de fazer, produzidas pelos atores sociais e históricos envolvidos nesse processo. O cotidiano, para o historiador, seria essas artes, e não os fatos da sociedade ou os produtos da cultura. Por meio de uma teoria interpretativa, igualmente dialética, tal como a abordagem de Heller, seu objetivo é mostrar as ações dos atores envolvidos no mundo social, os sentidos latentes desses atos e suas funções sociais.

Portanto, o que interessa ao autor é a análise do mundo diário – mundo de profusão de gentes, falas, gestos, movimentos, coisas –, que abriga o que ele denomina de “invenções anônimas”, desvios, que se manifestam nas táticas difusas do homem comum que age e transforma o mundo. Para Certeau (1994), no cotidiano há sempre um sujeito produtivo e esse lugar não é o espaço da mera reprodução, no entanto sempre lugar de invenção, das “artes de fazer”.

As práticas pelas quais os usuários se apropriam dos espaços sociais e de seus produtos são essas maneiras de fazer, “maneiras quase microbianas, que proliferam no interior das estruturas do sistema, modificando seu funcionamento, mas também deturpando-o, ressignificando-o, lesando-o” (CERTEAU, 1994, p. 40). Com essas ideias centrais, Certeau (1994) constrói a sociologia da vida cotidiana, fazendo do pressuposto da ação uma questão

fundamental para transformar seu legado teórico numa política para a vida cotidiana (SOUSA FILHO, 2002, p. 133-134).

No ato de falar, para Certeau (1994), também se produz a fabricação do cotidiano. Mas esse ato não se reduz ao conhecimento da língua: “Em linguística, a ‘*performance*’ não é ‘competência’: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua” (CERTEAU, 1994, p. 40). O cotidiano é construído por *performances*, falas, imagens que esses usuários, ao partilharem, criam. “Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1994, p. 40).

De acordo com Zumthor (1993, p. 240), a *performance* é jogo, desdobramento do ato e dos atores, enquanto o instrumento do jogo poético é a voz. A cena musical deve ser pensada como um ato performático não restrito à voz que produz o som, mas no qual está incluída a voz que emana do corpo, acoplando visibilidade à audiibilidade.

No conceito de *performance*, estabelecem-se laços reflexivos que permitem pensar num corpo vivo, no qual a palavra transita não apenas no efeito da voz, mas por um corpo que configura a plenitude da expressão. Para Zumthor (1998, p. 29), na forma da canção “estão incluídas as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Sendo assim, a concepção da forma só se dá quando se considera a ‘*performance*’”.

Ao explicitar o uso da palavra, o medievalista lista igualmente as regras da *performance*, “regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade de transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 1998, p. 30). Na situação de *performance*, tão importante quanto a ação locutória é a resposta do auditório, elemento ativo na comunicação, que com seus gestos estabelece a completude do efeito performático.

Em outros termos, *performance* implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na *performance*, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada num corpo vivo (ZUMTHOR, 1998, p. 31).

Ao caracterizar o Jongo da Lapa e referir-se ao espaço habitado por ações do grupo, o que ressignifica o lugar físico ocupado, os Arcos da Lapa, os fundadores da roda mostram

pela fala e pelo ato performativo durante a entrevista as significações construídas em torno do movimento: a roda é trânsito, é alienígena e, finalmente, é palco.

Mas, observando as reações do público perante a dança, nota-se igualmente que a *performance* realizada no corpo daqueles que dançam se complementa com as ações daqueles que assistem a ela. Palmas fortes, ritmos cadenciados, falas sussurradas são expressões de um ato performático que cria e instaura na cena musical “valores encarnados nos corpos vivos”.

Figura 14

O Jongo da Lapa e os corpos em movimento em torno dos Arcos da Lapa



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

O espaço ocupado pelos integrantes transforma-se paulatinamente de rua em ambiente propício à difusão da música e da dança. Os corpos em movimento transmutam no cotidiano a rua em palco de ações, e os fundadores do grupo vão, nas descrições que produzem, apropriando-se superlativamente do espaço: “A roda da Lapa é uma roda de trânsito. As pessoas param, olham um pouco, às vezes até dançam e vão fazer outras coisas. Tem um grupo que fica, que é o grupo (do Jongo) mesmo, mas a roda é de trânsito” (CARVALHO, 2015, p. 168); “Eu estou na Lapa. Na verdade eu que sou o alienígena ali, o Jongo que é novidade ali. Todo o resto ali; a bebedeira, a prostituição, o samba, tudo isso está há um século antes de mim e antes do jongo. Então a gente tem que entender a rua, entender a sua dinâmica” (BÁRBARO, 2015b, p. 135).

Nas práticas, vê-se a construção de uma gramática de gestos, por meio da qual o grupo insere no seu cotidiano o jongo construído como *performance* compreensível e expressa nos corpos. Esses gestos são formatados numa língua cultural comum partilhada pelo grupo, que, assim, produz *performances* veiculadas pelo corpo sob a forma de cantos e danças.

Procuraremos mostrar como o grupo produzindo e decifrando códigos constrói no e pelo corpo uma língua das emoções⁵.

As emoções têm sido tema recorrente de estudos nos últimos anos, e a sua relação com o campo da mídia ganha também destaque na reflexão de pesquisadores⁶. A busca incessante da felicidade no mundo contemporâneo, que resultou em concepções de sua produção como uma possibilidade quase automática ao alcance do indivíduo, mediante a qual alcançaria bens mais duradouros, como a saúde e o sucesso, produzida pela psicologia positiva⁷, fez com que o interesse acerca da temática se ampliasse para além das ciências psicológicas e, sobretudo, ganhasse relevo no discurso do senso comum e da mídia de forma geral.

Nas ciências sociais, percebe-se, até os anos 1990, a escassez de reflexões sobre o tema das emoções. Com a “virada emocional”, ocorrida naquela década, houve a reconceitualização da problemática, que passou a ser engendrada no campo das ciências sociais como um conceito complexo. O estudo de Catherine Lutz (1988), *Engendered emotion: gender power, and the rhetoric of emotional control in American discourse*, é marco nesse sentido⁸.

A visão dualista que produz a oposição entre corpo e mente, ainda que articulada no indivíduo, contudo pensada separadamente, produziu, segundo Lutz (1988), campos de conhecimento distintos e dicotômicos – aqueles que consideravam a mente e aqueles que consideravam o corpo. Os fenômenos associados à mente dividiam-se, por sua vez, em duas outras dimensões igualmente dicotômicas – as emoções e a razão –, sendo a primeira

⁵ Com a chamada “virada emocional” nas ciências sociais, as emoções passaram a ser vistas não mais como um fenômeno do indivíduo (tal como era percebido pelas ciências psicológicas), no entanto a serem concebidas como de natureza cultural e social. Ou seja, as emoções começaram a ser consideradas não mais natas, ganhando corpo e formato pelas ingerências culturais e sociais. Ao serem vistas, anteriormente, como algo intrínseco à natureza humana, ao indivíduo como ser único e particular, as emoções eram quase que naturalmente tema de uma área de conhecimento que se preocupava com o interior do homem como exclusividade para a construção de um saber próprio. Os chamados fenômenos subjetivos eram atributos de uma ciência que, assim, daria conta de sua explicação e compreensão, as ciências psicológicas. Deslocar as emoções para o campo social significou levar em conta outras dimensões explicativas: a questão cultural, a ideológica, as negociações discursivas, as ingerências do poder, entre outras. Catherine Lutz (1988), uma das pioneiras ao estudar o assunto, define emoções como um idioma capaz de ser negociado como língua social, compreendida numa dimensão cultural.

⁶ Para uma visão geral da relação felicidade e mídia, ver, sobretudo, os estudos de João Freire Filho (2010a; 2010b; 2011; 2013a; 2013b).

⁷ Essas concepções são criticadas por diversos campos científicos, em função de inúmeros problemas advindos da forma como constroem a noção de felicidade e a percepção de como atingir tal estado de ânimo. Sobre o tema, verificar principalmente Freire Filho (2010b, p. 49-81).

⁸ No que diz respeito à comunicação, a ampliação do tema para o senso comum e a proliferação de livros, matérias em jornais, em revistas e nos meios audiovisuais sobre autoajuda levaram pesquisadores a se interessarem por essa temática palpitante. Exemplos, nesse sentido, são os estudos de João Freire Filho, que analisam de maneira complexa a “expansionista indústria do bem-estar”. Ver sobre o tema Freire Filho (2010a; 2013b; entre outros).

associada ao corpo e a segunda à mente. Nessa visão, as emoções são pensadas como tendo origem no funcionamento do corpo (LUTZ, 1988 *apud* REZENDE; COELHO, 2010, p. 21).

Para Freire Filho (2013b), lançando mão de um eclético conjunto de referenciais teóricos e metodológicos e de amplo material empírico, os recentes estudos sobre as emoções dividem-se em duas principais vertentes teóricas. Na primeira, relacionada a uma visão privilegiadamente biológica, destacam-se “as proposições naturalistas que abordam as emoções como processos congênitos universais” (FREIRE FILHO, 2013b, p. 129), ou seja, como inerentes à estrutura biológica da espécie humana, como algo pré-cultural; e na segunda, dominada pelas concepções subjetivistas, as emoções são tratadas como “eventos que emanam de um núcleo íntimo alheio ou adverso às normas e às estruturas do mundo exterior” (FREIRE FILHO, 2013b, p. 129), sendo nesse sentido objeto de decifração dos “peritos da Psicologia” (FREIRE FILHO, 2013b, p. 129).

Adotando-se uma terceira vertente, podem-se conceber as emoções como social, cultural e historicamente construídas. É nesse sentido que Freire Filho (2013b) privilegia sua reflexão, falando de uma “gramática das emoções”, construída numa cultura e num tempo histórico precisos, nos quais cada comunidade produz e decifra as regras que permitem construir no corpo, por exemplo, uma língua das emoções. “As regras variam de acordo com a condição socioeconômica, o *status*, a idade e o gênero de seus integrantes” (FREIRE FILHO, 2013b, p. 130), e isso vai resultar em “dinâmicas, expressões e *performances* emotivas moldadas por hierarquias sociais e por relações cotidianas de poder” (FREIRE FILHO, 2013b, p. 130).

Essas *performances* emotivas deixam-se ver, na maioria das vezes, como um impresso no corpo, já que os sentimentos produziram reações corporais diversas – a tristeza transmutar-se-ia em lágrimas e soluços, enquanto a alegria seria expressa por sorrisos, olhos brilhantes, gestos efusivos etc. O medo materializar-se-ia em gritos, tremores, arrepios. Essa seria a primeira das formas impressas das emoções no corpo. Mas há outras, nessa concepção de que o corpo é uma língua viva das emoções.

O corpo seria, então, uma espécie de porta de entrada para a demonstração das emoções, isto é, o lugar onde elas se deixam ver, o que não quer dizer que sejam inatas. As emoções são social e culturalmente construídas, como remarca Lutz (1988). Ou seja, as regras de expressão desenvolvem-se de acordo com os contextos sociais, e, assim, as emoções manifestam-se verbal e corporalmente de maneira particular em cada sociedade e em cada grupo. Há um vocabulário emotivo que é apreendido culturalmente (LUTZ, 1988, p. 23-24).

Há que se pensar, entretanto, que o discurso sobre o corpo, como mostrou Foucault (1987), foi apropriado por diversas ciências no sentido de construir saberes que possuíam a neutralidade advogada pela ciência como prerrogativa de poder. Nessa perspectiva, o corpo passou a ser objeto de variados discursos – médicos, psicológicos, jurídicos etc. –, para poder ser vigiado, controlado e punido, sendo desse modo produtor de práticas e de interesses.

Ao mostrar que a compreensão e a vivência do corpo são também mediadas por formas de pensar cultural e historicamente construídas, Rezende e Coelho (2010, p. 29) salientam que a maneira como se explicam as emoções passa a ser parte da visão cultural que já se tem sobre o corpo. A isso se deve acrescentar que as percepções sobre esse corpo são sempre múltiplas e expressas por linguagens.

Existe, portanto, uma dupla dimensão de impressão cultural das emoções aqui envolvida: a primeira ligada à questão de ser a construção cultural do corpo apreendida socialmente, o que se reflete em como visualizamos e compreendemos as emoções; e a segunda relacionada à forma como se expressa a experiência num corpo que “fala” sempre por meio de uma linguagem que é culturalmente compreendida.

Ao ressaltar que as emoções são cultural e historicamente construídas, as ciências sociais problematizam duas outras questões: as emoções não seriam fruto de uma unidade biológica e psicológica do ser humano (a rigor inexistente), mas fenômenos universalmente compartilhados (REZENDE; COELHO, 2010, p. 33).

Quatro articulações, portanto, podem ser feitas quanto à afirmação de que as emoções vêm impressas no corpo. A primeira delas diz respeito ao fato de ser o corpo construído culturalmente no mundo ocidental como matéria vivificada para a impressão das emoções. É nas reações nele expressas que se podem decifrar – se o código cultural for partilhado – as significações das reações e dos gestos. A segunda refere-se a ser o corpo objeto privilegiado de construção de saberes para ser compreendido e domesticado. Logo, torna-se matéria-prima para práticas e discursos articulados sobre ele. A terceira concerne à questão cultural e histórica, já que as percepções e a compreensão da língua emocional obrigam a se pensar num código partilhado socialmente no grupo e num espaço-tempo de produção de significações. E a quarta e última toma como pressuposto a categoria tempo como produto de significações igualmente sociais. Na temporalização da vida, marcas visíveis da passagem do tempo aparecem impressas no corpo, e sobre elas as emoções ganham outros sentidos partilhados, desejados e corporificados em gestos categorizados.

Se considerarmos emoções como um idioma a ser negociado como língua social, materializada em expressões e *performances*, entendidas numa dimensão cultural, podemos dizer que a alegria, o medo, a raiva e outros sentimentos que no mundo ocidental são associados às emoções comporiam partes dessa gramática mais ampla partilhada (e decifrada) culturalmente, envolvendo relações de poder (FREIRE FILHO, 2013b, p. 130).

Um dos pioneiros do estudo do sensível nas ciências humanas no Brasil, Sodré (2006) trabalha com o conceito de vinculação, essencial para entender a temática das emoções. Segundo o autor, vincular-se é mais do que relacionar-se, interagir; implica a inserção social: “Pressupõe a inserção social e existencial do indivíduo desde a dimensão imaginária (imagens latentes e manifestas) até às deliberações frente às orientações práticas de conduta, isto é, aos valores” (SODRÉ, 2006, p. 93).

Nesse sentido, a vinculação seria eminentemente simbólica, pressupondo uma exigência classificada pelo teórico como radical “de partilha existencial com o Outro” (SODRÉ, 2006, p. 93), e isso “dentro de uma lógica profunda de deveres para com o *socius*, para além de qualquer racionalismo instrumental ou de qualquer funcionalidade societária” (SODRÉ, 2006, p. 93).

No caso específico do grupo objeto de análise, observamos na cena musical construída a repetição de gestos que implicam uma gramática das emoções. No gingado da roda, nas mãos que fazem gritar os tambores, na voz que ecoa os pontos e os cânticos, o corpo torna-se lugar portador de emoções. Esses corpos produzem por intermédio de suas narrativas cênicas uma gramática comum, partilhada e compreendida por todos que fazem parte daquele universo cultural.

Ao citar a pesquisa de Mauss sobre os ritos funerários, Rezende e Coelho (2010, p. 48) discorrem acerca das expressões dos sentimentos como linguagem. Ou seja, existem ritos, como a morte, a festa, o nascimento, que têm suas expressões socialmente traduzidas. “Gritos, lamentações ou lágrimas não seriam apenas expressões externas de sentimentos oriundos do íntimo de cada um, mas, ao contrário, seriam pautados por uma gramática comum” (REZENDE; COELHO, 2010, p.48).

Ritos, expressões e *performances* fazem parte do cotidiano do grupo jongueiro. Se o sorriso expressa uma gramática comum e inteligível, outros movimentos oriundos de suas *performances* corporais não só particularizam o momento, mas podem traduzir a transgressão das emoções.

O êxtase extremo diante da música, que, recebida pelos ouvidos, se desenvolve em todo o corpo, permite que os gestos de uns sejam partilhados por outros, ecoando cânticos numa espécie de louvação. Tudo isso traduzido e ressignificado pelo corpo que dança.

As mãos vermelhas de tanto espalmar, as veias saltando do pescoço e os quadris movendo-se num balançar sensual indicam a existência de um momento de supra-alegria (e plenitude) que não está ligado aos valores dos imperativos do mundo contemporâneo, contudo que diz respeito à noção de alegria construída por esse grupo particular. São códigos partilhados em comum que assumem o sentido de ápice da alegria.

Figura 15

A gramática das emoções expressa-se nos gestos jongueiros



Fonte: foto de Vinicius Ferreira

Pelos ritos, o grupo produz a sua gramática das emoções expressa em gestos. Dançar, cantar, bater são atos que permitem a expressão do sentimento. Como um imperativo, cada rito tem de ser seguido, mas a forma de expressar a emoção é, ao mesmo tempo, pessoal e do grupo, ou seja, social e culturalmente partilhada. Todos vestidos de maneira a identificar o local de pertencimento, as mulheres de saia, os homens de calças e com camisas da instituição, mostram a formação como grupo, enquanto a *performance* individual indica um código compartilhado, entretanto compreendido por todos. Em cada roda, as emoções *performadas* são, ao mesmo tempo, pessoais e do grupo, produzindo uma comunidade

portadora de uma alegria igualada a bem-estar permanente. Há, enfim, a produção de uma gramática das emoções regida por códigos comuns.

A expressão dessa linguagem para afirmar que formam uma comunidade, todavia, engendra igualmente relações de poder. As *performances* ritualizadas indicam para os outros, aqueles que não fazem parte do grupo, a coesão ou as divergências e a importância dos gestos significantes que produzem, reafirmando seu lugar no mundo jongueiro. Ao mesmo tempo, podem-se perceber entre os integrantes *performances* de poder que apontam a sua importância no grupo perante os outros. O modo como cantam, coordenam os tambores, a entrada de pessoas na roda e no entorno e, algumas vezes, as desavenças produzidas por compreender o jongo de maneira diferenciada são gestos que revelam hierarquias e tomadas de posição.

Um exemplo nesse sentido é a discordância em relação ao uso da saia rodada pelas mulheres. Se para o fundador do Jongo da Lapa, Marcus Bárbaro, ela é essencial na construção da cena musical, para outra ex-integrante do grupo, a saia é mero adorno, não tendo significação na construção da cena:

Saia colorida, isso na minha opinião é figurino, eu não acho que seja uma necessidade de quem faz uma roda tradicional. Acho que você tem que botar a roupa adequada e combinada. E isso passa por muitas questões subjetivas, mas eu uma vez é, na nossa roda, eu ainda à frente, o Bárbaro parou a roda aos berros mandando a menina sair, porque ela não estava de saia rodada. Aí eu fui lá no canto e falei para ele: “Saia rodada eu levava pras pessoas botarem, porque eu achava bonito, mas onde você viu que ela tem que botar essa saia pra participar da roda? Deixa a menina participar da roda mesmo sem saia” (MELO, 2016).

As contradições entre os integrantes, que levou até mesmo à saída de Vanusa do grupo, indicam a tomada de posição ante uma tradição que é inventada. A experiência, conseguida também pelas inúmeras viagens que fizera para visitar outras comunidades jongueiras, foi o argumento usado para mostrar o conhecimento que Vanusa tinha sobre o assunto, o que a autorizava a discordar de Bárbaro:

E eu já tinha viajado para um montão de comunidades e via as meninas de shortinho curto dançando e não tinha um senhor ou uma senhora, dos mais velhos que falasse: “Menina, deixa de ser sem-vergonha!”. Porque teve esse tipo de insinuação, em que ofende a figura da mulher de estar com essa ou aquela roupa. Então nós brigávamos nesse nível de briga, e eu falava se ela quisesse, e a menina quis a saia, eu dei a saia para ela, mas eu não achava certo que a gente precisasse ficar perseguindo as pessoas, perseguindo os rituais que primeiro nós não tínhamos certeza de que era uma exigência nos lugares onde o jongo é praticado já desde muito tempo e, sobretudo, sem olhar com

críticas e sensibilidade, pelo fato de a gente ter herdado algo que tinha passado pelo espetáculo primeiro (MELO, 2016).

Se a raiva é a emoção vivenciada na entrevista, na cena da roda os integrantes demonstram em atos e pelas expressões impressas no corpo a emoção de estar ali e pertencer àquele lugar. Braços abertos, sorriso nos rostos, corpos rodando em torno do círculo formado embaixo dos arcos, palmas sincronizadas são algumas das expressões que se repetem. Em cada momento há ritos e expressões próprias e maneiras de demonstrar a emoção de estar ali. No momento do grito machado⁹, todos param e fazem silêncio aguardando as próximas mudanças, para logo voltarem a dançar, batucar e cantar.

Quando algum jongueiro quer cantar um ponto diferente, ele interrompe o anterior pondo as mãos nos couros dos tambores e gritando: “Machado”. A música e a dança param e o jongueiro tem de “tirar” um novo ponto. Os pontos podem tratar dos seguintes temas: abertura ou licença (para dar início à roda); louvação ao local, casa ou antepassado; visaria (diversão); demanda, porfia ou gurumenta (briga, desafio do rival); encanto (feitiço); ou encerramento, despedida (para encerrar a festa)¹⁰.

Compreendendo, tal como Rezende e Coelho (2010), a expressão dos sentimentos como uma linguagem, podemos afirmar que esses indivíduos comunicam aos outros “aquilo que sentem em um código comum” (REZENDE; COELHO, 2010, p. 48), mas nesse mesmo movimento estão comunicando a si mesmos suas próprias emoções.

No vocabulário das emoções apreendido socialmente, alguns gestos performáticos se repetem: o abraço no companheiro jongueiro, o sorriso e a expressão de satisfação no olhar. Atos como cantar alto, emitindo gritos, suplicando aos participantes ajuda, gesticulando com as mãos para aumentarem as palmas, cantar com os olhos fechados são expressões pelas quais se demonstram as emoções. Expressões corporais que deixam transparecer sentimentos. Emoções visíveis, que fazem parte de regras sociais, sendo ao mesmo tempo construídas pelos indivíduos que se constituem também na produção dessas *performances* como grupo.

Fazendo parte do processo mais amplo de construção social da realidade, “que elege, elabora e constitui valores éticos, morais, estéticos, políticos, econômicos, afetivos e

⁹ *Machado* é o termo utilizado para indicar o momento de pausar a dança, as palmas e os toques dos tambores. Inserido no jongo pelo Mestre Darcy, líder do Jongo da Serrinha, em meados dos anos 1960, é usado para a troca de pontos.

¹⁰ Mais informações em: <http://www.cpis.org.br/comunidades/html/brasil/rj/rj_jongo_mais.html>. Acesso em: 22 jun. 2015.

cognitivos” (VELHO, 2010, p. 228), a percepção da emoção e sua introjeção estão diretamente relacionadas à cultura do grupo.

Os grupos de jongo, no nosso entendimento, elaboram a todo momento valores que são igualados à ideia de alegria: participar ativamente da roda, partilhar a bebida e os afetos, cuidar da segurança dos participantes, manter seus ritos e, assim, seus vínculos com um território particular. Desse modo, elaboram suas próprias regras e normas, constituindo suas bases da alegria, do prazer e da felicidade. Esse é o território em que eles são agentes.

3.3 NARRATIVA, TESTEMUNHOS E IMPRESSÕES DE MEMÓRIA

Na análise da reconfiguração do jongo com base nos jogos de narrar, sobretudo daqueles que se autoinstituem como fundadores de novas práticas, sobressai o efeito testemunho criado ao produzir uma memória declaratória das suas vivências no grupo.

Assim, no terceiro e último lugar de ressignificação do jongo como prática comunicacional está envolvido o nível declaratório dos integrantes que se instituem como fundadores do Jongo da Lapa. Desse lugar de testemunha do nascimento do grupo, salienta-se nas suas falas a construção de uma figura de autoridade, decorrente do lugar de instituidor, fundamental para ser estabelecida a diferença em relação a todos os outros que não ocupam essa posição.

A ênfase que daremos neste item ao discurso memorável e declaratório do fundador do Jongo da Lapa se justifica pelo lugar construído na sua fala como instaurador do movimento de reconfiguração do jongo urbano e de rua no Rio de Janeiro. Nos próximos capítulos da tese nos ocuparemos mais profundamente das narrativas de outros integrantes do circuito jogueiro da cidade que apareceram apenas pontualmente no primeiro e neste capítulo.

As narrativas por meio das quais se instituem como construtores da expressão musical indicam a presença do outro, todos aqueles que não ocupam aquela posição e que são essenciais no reconhecimento da narrativa testemunhal. No testemunho, além da presença desse outro, é importante que o discurso venha à cena (pública e privada). Assim, mais do que a presença indicando o estar lá, é a publicização, o tornar público, o vir à tona o que importa. O ato testemunhal requer a visibilidade desse outro.

Figura 16

Personagens jongueiras: Marcus Bárbaro, fundador do Jongo da Lapa, em primeiro plano



Fonte: foto de Vinícius Ferreira

A principal questão envolvida no testemunho é, portanto, a visibilidade, tornando-se parte da esfera pública. Sair do privado para o público, apresentar-se em público, mostrar sua função num território. Desse modo, aquele que desempenha o papel de testemunha constrói a identidade perante um público, autoafirmando a sua posição no grupo.

Um exemplo emblemático do testemunho público que só passa a existir mediante a sua visibilidade, no caso do Jongo da Lapa, são as postagens de Marcus Bárbaro na rede social Facebook, em que com base na construção de uma autobiografia particular se institui como testemunha das transformações culturais do jongo.

Numa longa postagem em que procura se caracterizar haja vista determinados elementos que fornecem a ele a autoridade para falar do jongo como prática cultural, Bárbaro constrói uma narrativa de si como um guardião das tradições. Para isso, apresenta-se como alguém que valoriza as coisas simples e as práticas dos grupos populares. Com essa descrição de si mesmo, uma autobiografia construída para se tornar visível, institui-se como o líder de um movimento, ao falar das particularidades de seu eu mais interior:

Não entendo de informática, não jogo futebol, não sei nem gosto de moda, nem de coisas sofisticadas. Não gosto do discurso pseudo intelectualizado principalmente quando é relacionado à cultura popular. Não gosto dos mãos de alface alisando o tambor, mesmo assim os aturo. Não gosto do conceito de brincante. Gosto de botar meu pé no chão, de tocar tambor, de treinar, de beber álcool, de putaria, de cuidar dos que amo, de ouvir samba do bom. De voltar para a casa para dormir agarrado. Gosto de comer salaminho e churrasco, é simples assim. Envolvido com o Jongo coloco inevitavelmente todas essas características na roda. Brigo, reclamo, exagero muitas vezes, não temo o suposto perigo mas também velo, ritualizo, cuido, protejo, aprendo, oriento e na maior parte das vezes ponho a mão onde ninguém se dispõe a por (não é verdade?) conseqüentemente o trabalho que ajudo a manter nas ruas da Lapa acaba por sofrer uma influência direta disso (BÁRBARO¹¹).

É o que ele é exposto publicamente – produzido por uma fala autobiográfica em torno do que acredita ser o si mesmo – que conduz a argumentação para a construção de uma credibilidade que só se instaura pelo discurso que ele mesmo produz sobre si. Como uma espécie de testemunha da sua própria existência, são as características que se autoatribui que permitem, segundo a fala que expõe de si próprio, ocupar o lugar de guardião de uma tradição cultural.

O trecho, ainda que pequeno e que serve apenas de ilustração, induz a pensar também como aquele que constrói a autobiografia de si mesmo apresenta as características mais marcantes do seu eu exterior como suposição para um papel mais amplo em relação ao grupo. São seus gostos, sua definição como alguém simples, capaz de cuidar, proteger, orientar que permitem a ele ocupar o lugar de guardião das tradições. Mas, se não fosse a publicação dessas autodefinições de si mesmo, Marcus Bárbaro não existiria como personagem, nem como persona.

É a narrativa, portanto, que permite a visibilidade do testemunho, indicando ainda a posição de quem fala. Beatriz Sarlo (2007) enfatiza a importância da experiência tanto para o testemunho como para particularizar a experiência e a construção da subjetividade pelo ato testemunhal: “Vivemos numa época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que o pessoal adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública” (SARLO, 2007, p. 20).

Relacionando a questão testemunho à operação historiográfica, para Paul Ricoeur (2007, p. 170), “parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental”.

¹¹ Conforme perfil da rede social virtual Facebook.

Há, por conseguinte, dois movimentos centrais envolvidos no testemunho: quando é declarado e quando se torna inscrição (memória arquivada). Mas, mesmo quando encarcerado nos arquivos, o testemunho não termina sua trajetória, já que pode vir a se tornar representação do passado por intermédio de novas construções narrativas, de artifícios retóricos diversos. Ricoeur (2007) enfatiza, ainda, os múltiplos empregos do testemunho (prova judicial, testemunho dos sobreviventes, por exemplo). Citando Dulong (1998, p. 43), afirma que o ato de testemunhar é “uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado, seja essa narrativa realizada em condições informais ou formais” (RICOEUR, 2007, p. 170).

O que o autor destaca, portanto, é a autenticação do testemunho, transformando-o numa narrativa autenticada, em que a presença indica a sua suposição verdadeira. Atesta-se a realidade factual do acontecimento passado, ao mesmo tempo em que a autenticação da declaração pela experiência do autor produz o que denomina de “confiabilidade presumida” (RICOEUR, 2007, p. 172).

Outro ponto importante remarcado pelo teórico diz respeito à relação do testemunho com a autodesignação do sujeito que testemunha. Para ele, essa autodesignação instaura uma “situação dialogal”, já que é sempre diante de alguém que a testemunha declara “eu estava lá”, assumindo-se como ator ou como vítima, mas no momento do testemunho numa posição que o coloca em relação a todos os protagonistas da ação. É essa estrutura de diálogo do testemunho que institui a “dimensão fiduciária”. Ou seja, é a testemunha que pede que lhe deem crédito. Ao “eu estava lá”, acrescenta: “Acreditem em mim” (RICOEUR, 2007, p. 173).

No mesmo texto, Ricoeur (2007) ainda remarca outros aspectos importantes no tocante ao testemunho: o confronto entre as testemunhas, a disponibilidade para reiterar o testemunho e a confiança na palavra do outro. Por último, sublinha a possibilidade de não ser dada voz às testemunhas, silenciando suas vivências e instaurando a sua solidão como “testemunhas históricas”, concluindo: “Há testemunhas que jamais encontram a audiência capaz de escutá-las e entendê-las” (RICOEUR, 2007, p. 175).

A experiência que leva hoje à escrita de si é realizada pelo homem comum. Porém, para que haja a escrita autobiográfica, é imprescindível a memória. Por meio do jogo dialético da memória, pode-se acessar o passado e reafirmar o efeito testemunho. Pela memória, há a afirmação de que se viveu num passado próximo ou distante; indica o “eu estava lá”.

Todavia, a escrita de si passa sempre por filtros (pensamentos, análises, críticas). Entre a vivência e o ato de escrever, existe um tempo que impõe esses limites. Ou seja, a narrativa

vem repleta não apenas do conteúdo do que se vivenciou; contém outros filtros. Sendo essa escrita um ato de lembrar, de trazer o passado como vida para o presente, não pode ser considerada um ato puro, instantâneo. Há sempre nela contida o crivo do julgamento, os trabalhos da memória, a interferência de outros testemunhos, as críticas que se produzem, entre outros elementos (JAGUARIBE, 1994).

A narrativa de si é, assim, uma escrita do “eu”, porém sobretudo a forma como o “eu” se apresenta para o Outro. O ato de narrar a si para outrem é falar do cotidiano e das vivências no mundo da vida. Por isso, o realismo é maior quando o relato é feito por aquele que vivencia a experiência. Mais do que um mero espectador, trata-se do narrador daquilo que viveu.

3.3.1 “Sou Marcus de nascença e Bárbaro de vivência”

A entrevista que realizamos para pensar o jongo como uma prática comunicacional que se move no tempo tem como ator principal Marcus Bárbaro, que se define, ao se apresentar, como inscrito em dois lugares: o do nascimento, um nome comum, Marcus, e o sobrenome que designa para ele uma qualificação, pela qual pretende ser conhecido. “Bárbaro de vida” instaura uma ambiguidade dele mesmo ao ser apresentado. Essa metáfora do si-mesmo domina a entrevista e, ao longo dela, ele vai reconstruindo pedaços de sua vida com base em personagens “bárbaros” (excepcionais ou guerreiros e relacionadas ao universo da história em quadrinhos ou do cinema), nas múltiplas histórias que atravessaram as narrativas com as quais teve contato ao longo da sua vida.

Neste item, vamos nos ater a aspectos da entrevista em que Marcus Bárbaro fala especificamente da fundação do grupo Jongo da Lapa. Interessa pensar três questões: a presentificação da memória; a posição de fala desse agente nos jogos de lembrança, esquecimento e elaboração (FREUD, 1996), sempre de um lugar transitoriamente ocupado; e o testemunho.

Marcus Bárbaro, como já falamos anteriormente, é fundador do Jongo da Lapa, inicialmente conhecido como Pé-de-Chinelo e, mais tarde, designado como Quatro Esquinas. Com esse nome, ao ser apresentado em festas nos quilombos fora do Rio de Janeiro, passou a ser conhecido como Jongo da Lapa, em função do território onde se inscreveu:

Eu sou... Marcus. Marcus de nascença, Bárbaro de vivência. Filho de um sambista e de uma professora, professora primária. Nascido em Del Castilho, criado no subúrbio e com muitas festas lá em casa, festa regada a cerveja e samba. [...] E foi justamente num desses discos da Beth Carvalho, “O suor no rosto”, que eu ouvi pela primeira vez os tambores do jongo. Um projeto bastante ousado até por parte da Beth Carvalho, que bancou colocar no seu LP uma faixa de sete minutos de jongo, do Jongo da Serrinha, do jongo do Mestre Darcy. [...] Eu ouvi essa música pela primeira vez em 1992 (BÁRBARO, 2015a).

A explicação que constrói para a formação do grupo deixa evidente a importância que tem para ele ser reconhecido como agente fundamental na manutenção da tradição de origem africana, apresentada por ele como “movimento cultural”. A maneira como remonta a história – dependente de uma cronologia absoluta; os tempos vão se sucedendo na linearidade das datas precisas, de tal forma que mesmo a interrupção durante a entrevista não significa o esquecimento do ponto cronológico em que parou – mostra os artifícios dos jogos da memória utilizados, para transformá-los numa espécie de memória viva da tradição e da história do jongo.

Figura 17

Marcus Bárbaro, em 2017, canta na roda do Jongo da Lapa



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Assim, ao se apresentar e ao estabelecer os nexos de sua inserção no mundo do jongo, vai elencando as datas que considera fundamentais para remontar, pelos jogos de acomodação

da memória (HALBWACHS, 2006), a sua inserção nesse universo: a música que escutou no disco de Beth Carvalho, em 1992; o encontro com Priminho, que foi ensinar jongo no colégio em que estudava, em Madureira, no mesmo ano; a construção de um grupo de dança de matriz africana, seis anos depois; e, em 1999, o encontro definitivo com Mestre Darcy, “nas suas andanças pela Lapa”:

E aí eu conheci o mestre na Lapa justamente no intervalo da salsa, porque quando ele entrou a galera anunciou. O Valmir Andrade, que era o comandante lá da banda mandou: a presença do Mestre Darcy do jongo, e não sabia quem era. Mas eu não sabia quem era. E o mestre tocou uma salsa, era muito habilidoso, maravilhoso, os tambores. Quando rolou o intervalo, o mestre tocou um jongo, tocou um jongo e eu dancei o jongo. Ali ele me olhou e coisa e tal pá. Quando acabou, a gente tomou um negócio, a gente trocou uma ideia pá coisa e tal. E ele me convidou para ir fazer parte de uma apresentação que teria no espaço da Ação Cidadania, que existia em Santa Teresa, né, ali entre o Largo das Neves e o Largo dos Guimarães, na Casa da Ação e Cidadania. Era o lugar onde ele dava aula. Eu aí eu fui (BÁRBARO, 2015a).

A ênfase dada por Marcus – que hoje se autoinstituiu como herdeiro de Mestre Darcy e da tradição do jongo (o grupo da Lapa foi criado como homenagem a ele) – de, no passado, em 1999, nunca ter ouvido falar de Darcy, mostra claramente a memória como do presente (HALBWACHS, 2006). Pelos jogos expressivos da linguagem, considera no presente o absurdo de não conhecer no passado personagem tão singular. É o seu conhecimento hoje e a acumulação de fatos, que ele foi aprendendo de 1999 até 2015, que produzem o espanto. Na lembrança, pelos jogos da memória, são os fatos do presente que o levam a marcar, pela repetição, o absurdo do desconhecimento no passado daquela personagem.

A indumentária com chapéu e bengala para um jovem, se, por um lado, causava estranhamento, por outro construía a imagem de alguém experiente e que nessa condição poderia ser alçado ao posto de continuador da tradição jongueira. Observam-se na fala de Bárbaro (2015a) as significações que vai construindo no presente, por intermédio de múltiplos trabalhos da memória, daquelas fatias de passado. Ao se posicionar hoje como herdeiro de Mestre Darcy, é importante para ele demarcar, no presente, a sua vestimenta do passado:

Eu lembro que era engraçado, né... Eu, eu lembro que no dia eu já naquela época eu já gostava de chapéu, bengala, até por influência das coisas do samba do meu pai, e eu gostava de muito de chapéu, bengala, e nesse dia eu fui com chapéu e de bengala e chamei uns amigos que faziam parte do Onilê, que eram os cabeças do Onilê, comigo e nós fomos. Chegando lá, na hora que eu saí do carro assim, alguma coisa falou no meu ouvido assim.

Chapéu e bengala? Velho usa chapéu e bengala, você é novo demais pra tá usando chapéu e bengala, ainda mais na frente do velho. Aí eu: Oi! Na hora eu deixei dentro do carro... (BÁRBARO, 2015a).

Ao chegar ao primeiro encontro mais duradouro com Mestre Darcy, já sabendo quem este era, o comportamento de Bárbaro naquele momento foi descrito de outra forma. Relacionou sua vaidade à de Darcy, vinculando pela memória os marcadores de significação comuns a ambos. Também Darcy, segundo o depoimento de Bárbaro (2015a), era vaidoso, preocupava-se com as roupas, usava sapato bicolor, mostrando o seu lugar de *showman*. Como um verdadeiro herdeiro daquela tradição, no presente Bárbaro (2015a) relembra o encontro por essas marcas, recordando com detalhes a indumentária que usava: o chapéu e a bengala, que deixara esquecida no carro.

E aí eu fui lá assim, chapéu, bengala. Eu na hora que tava saindo do carro assim, eu, melhor não. Tirei o chapéu, deixei a bengala dentro do carro. E fui lá, porque seria um momento. Olha só, eu tô indo convidado pelo mestre e ele é o mestre, né. E ele era muito vaidoso, ele era uma cara de muita coisa boa, né. Um cara de coletinhos, né, chinelo charlotte, essas coisas assim. Aquele sapato bicolor, umas coisas assim, que ele era um *showman*, Darcy era um *showman*. Aí eu, *tummm*. Eu falei: “Melhor não”. Eu falei: “Melhor não”. Deixei lá coisa tal e cheguei. Engraçado que eu cheguei lá no Espaço Ação e Cidadania: “Oi, boa tarde”, e coisa e tal e a pessoa que me recebeu: “Boa tarde”. E falei: “Eu vim aqui encontrar com o Mestre Darcy”. “Darcy tá ocupado!” Aí eu... “Não, tudo bem. É que ele me convidou para participar, assistir uma apresentação coisa e tal”. “Apresentação? Pô, Darcy é fogo! Darcy é fogo, fica chamando os outros assim.” Aí os dois que foram comigo assim me olharam naquela de: “PÔÔÔ! Trouxe a gente pra furada”. E eu fiquei sem graça, e a mulher foi extremante hostil. Nisso abre uma porta lá e o mestre sai... “Ô garoto!” Coisa e tal (BÁRBARO, 2015a).

Narrando as dificuldades de estabelecer o contato direto com Darcy nesse dia no Espaço Ação e Cidadania, em Santa Teresa, Bárbaro (2015a) reconstruiu, com detalhes, até mesmo as primeiras palavras que Darcy proferiu, deixando evidente que sua reconstrução memorável é repleta de idealizações, reinvenções, ficcionalidades, mas não menos válida. A narrativa que construiu desse momento – com começo, meio e fim – mostra a importância de demarcar desde esse primeiro contato intimidade com o mestre jongueiro.

Mas foi pelo conhecimento de um dos fundamentos mais importantes do jongo – o toque do tambor – que os vínculos entre ele e Darcy foram aprofundados:

Só tinha uma coisa. Não tinha ninguém para tocar tambor. Não tinha ninguém para tocar os tambores do mestre, tinha só ele de tocador na parada.

“Oh, garoto. Chega coisa e tal. Ajuda a descer o tambor?” “Ajudo, mestre.” A casa tinha uma escadaria. Aí a gente ajudou a descer, meus dois camaradas, o Linguíça, Márcio André Linguíça – o Mestre Linguíça – e Júlio Cesar Pitu. A gente desceu os tambores coisa e tal, armamos lá o circo tal. O mestre: “Cês tocam?” A galera... “Éeee. A gente já tocava.” “Cês tocam?”... “É, mestre. Um pouquinho coisa e tal.” “Então cê vai tocar isso aqui. Isso aqui é assim, candongueira.” *Tum, tum*. Pitu pegou candongueiro. “Isso aqui caxambu.” Linguíça assumiu caxambu. “E esse aqui, mestre?” “Não, esse aqui é meu”. Era o tambu, que era o que fazia as viradas, o suingue. Que foi um tambor que ele introduziu no jongo do Rio de Janeiro. Ele introduziu, foi o tambu (BÁRBARO, 2015a).

Deixando entrever na sua narrativa que no ato do mestre – a autorização para tocar o tambor – permite a ele, Bárbaro, a posse da tradição jongueira, ressalta que mesmo com a autorização de Darcy havia que ter limites – o tambor mais importante continuava sob sua guarda. De acordo com Marcus Bárbaro (2015a), é no uso do tambor que está a licença para ser o continuador do jongo urbano. Nos atos performáticos se observa a permissão para manter a tradição do mestre jongueiro da Serrinha.

Depois desse contato, Bárbaro (2015a) relatou que encontrou diversas vezes Darcy pelas ruas da Lapa, ao mesmo tempo em que reafirmava nas brechas de sua fala a pouca proximidade que tinha com o mestre jongueiro. Na narrativa construída, é importante enfatizar que encontrou o jongueiro da Serrinha inúmeras vezes – ainda que fosse sempre em eventos de passagem – e, assim, demonstrar um laço que é muito mais a construção de um testemunho, relevante para o papel de sujeito jongueiro que Bárbaro assumiu posteriormente:

Então assim, eu aí eu tive com ele algumas vezes. Depois disso, encontrei com o mestre para tomar cerveja. Encontrei com o mestre pelas ruas da Lapa com isoporzinho de cerveja. Encontrei com ele fazendo miniapresentações em alguns botecos de Santa Teresa, né, e não muito tempo depois, em 2000, em dezembro de 2000, o mestre faleceu. Eu só fiquei sabendo do falecimento depois do sepultamento, até porque na época quem tinha contato mais com ele... Assim, eu não era tão próximo, então eu fiquei sabendo depois (BÁRBARO, 2015a).

Para Bárbaro (2015a), Darcy cultuava mais a inovação do que a tradição no jongo, estabelecendo uma diferença básica entre ele, Bárbaro, e o mestre da Serrinha, Darcy. Na percepção de Bárbaro, para ser líder do jongo é preciso voltar-se para a tradição, e isso significa atrelar a prática jongueira aos fundamentos mais ancestrais, tais como os tradicionais toques dos tambores, a reverência a esses instrumentos, a preservação dos ritos de abertura, os pontos fazendo ilações com as memórias do cativo, entre outras ritualidades.

Agora um fato interessante, essa questão do jongo urbano. É que ele criou um grupo chamado Jongados na Vida. Jongados na Vida, assim que é uma coisa muito legal e que eu, particularmente, eu nem curto tanto a filosofia dos próprios Jongados na Vida. São muito jongados na vida mesmo, entendeu, galera *mucho* loca, meio hiponga coisa e tal que não é a minha praia, que eu entendo, respeito a onda deles, mas não é a minha, né? Sou um cara quase um conservador, né, Jéssica? [pedindo o aval de Jéssica Castro, que estava próxima a ele]. Jéssica é dançarina contemporânea, tem uma visão cosmopolita da coisa, eu sou um cabra mais, sou mais feijão com arroz. Até gosto dum feijão com arroz caprichado no tempero, mas feijão com arroz. E a partir dali assim, o espaço da Lapa e de Santa Tereza, tirando espaço da Ação e Cidadania, deu uma grande murçada em relação ao jongo, à militância lá do mestre (BÁRBARO, 2015a).

Marcus Bárbaro em seu depoimento remontou este período, de 2000, ano do falecimento de Darcy, até a fundação do Jongo da Lapa, em 2004, sob a marca de um tempo de interregno. A Lapa, segundo ele, perdera o encanto no que dizia respeito à ocupação das ruas, e ele voltou-se para a capoeira. No meio do caminho, retornou à graduação em Educação Física e ingressou num curso que seria essencial para o movimento de criação do Jongo da Lapa. Foi lá que conheceu os integrantes de diversos grupos, inclusive os da Companhia Mariocas, quando se deu a sua primeira intervenção no espaço da Lapa, ao literalmente invadir o lugar de apresentação do tambor de crioula com a dança jogueira (BÁRBARO, 2015a).

No tocante ao Jongo da Lapa, mesmo sendo qualificado como novo, procura inscrevê-lo na tradição de uma história duradoura, marcada pelo tempo histórico (cronologia), com começo, transformações e sem perspectiva de fim. Em primeiro lugar, produz uma relação evidente entre Mestre Darcy e a contemporaneidade do jongo, que ele renega, para na sequência se inserir, inicialmente graças à sua habilidade como capoeirista e como tocador de tambor, num quadro de tradições que não admite transformações.

Na época, o Mestre tava fazendo um trabalho chamado jongo contemporâneo, uma coisa que daqui dez, 20 anos, até menos, funcione muito bem, talvez até menos tempo, um jongo muito de vanguarda. Era um jongo e uma coisa que eu não gostava, e não gosto no jongo contemporâneo é a falta do peso do tambor, porque ele fazia um trabalho da galera boa, boa demais de um grupo chamado Caixa Preta, uma coisa que tinha uma metaleira pesada, cordas pesadas. Uma coisa muito, muito boa, muito legal (BÁRBARO, 2015a).

Ao remontar a história da criação do grupo, Bárbaro (2015a) assume a posição de preservador de uma longa tradição. Numa memória posicionada, quer se instaurar como alguém que luta para manter os traços originários daquilo que qualifica reiteradamente como “movimento cultural”. A tomada de posição, ao falar no presente, reafirma o seu lugar de guerreiro-Bárbaro do jongo. Com isso, quer assumir publicamente o lugar de defensor. A posição de onde fala e para quem fala fica evidente nas metáforas que constrói do si-mesmo:

Eu sou o Darth Vader do Jongo Urbano. Hahahahaha! A galera, quando eu chego, chega rolar o *tan tan taran...* [e cantarola a música tema do filme *Guerra nas Estrelas*]. Não, ela não [referindo-se a Jéssica, que estava ao seu lado durante a entrevista], mas o resto da galera. Ela vive dividida entre dois mundos, entendeu? Hahahahaha! (BÁRBARO, 2015a).

Na operação do testemunho, que inclui a construção de um discurso fundador (ORLANDI, 1993), o agente da fala memorável assume esse papel por efetivamente “estar lá” na trama do acontecimento. Como enfatiza Voldman (2006), a história que é contada, no testemunho, se transfigura na própria memória daquele que lembra. Lembra sempre um lugar e com uma função. No caso do entrevistado, ao marcar o lugar originário de fundação do grupo, falou com naturalidade do fato de ter se apropriado do espaço de uma roda de tambor de crioula para construir o que seria o Jongo da Lapa. A princípio, achava ser possível misturar o jongo e o tambor de crioula e só. Muito depois, foi que reconheceu as razões da impossibilidade de convivência dos dois grupos. O desconhecimento da tradição, da qual ele hoje se faz portador, anunciou-se na fala testemunhal como uma brecha:

E minha proposta [...] era o seguinte: eu aprenderia as coisas do Maranhão e eu ensinaria o jongo para eles, o jongo do Rio de Janeiro para eles. Essa foi a troca, esse foi o papo. E aí num dia de ensaio o Edgar apareceu lá e a gente trocou uma ideia, bateu um papo e tomou cerveja, e a gente ficou sabendo que o pessoal do grupo Três Marias faria uma roda tambor de crioulo na Lapa. “Pô! Quando?” “Sexta-feira.” “Pô, cara! Vamos invadir a roda dos caras?” “Vamos lá.” “Vamos.” “Você tem tambor?” “Tenho.” “Eu também tenho, coisa e tal.” E aí nós fomos (BÁRBARO, 2015a).

Inicialmente Bárbaro (2015a) supôs ser possível misturar tradições distintas num mesmo espaço, em princípio livre: o território da rua. O uso da expressão *invadir* denota, entretanto, uma violência simbólica. Do presente, num lugar em que assume a posição de testemunha do acontecimento original, reconhece que de fato “invadiram” outra roda. Mais adiante, na mesma fala, o portador daquela história pelos trabalhos de memória enunciou as

razões que justificam o fato de o grupo original ter se recusado a continuar participando da roda de jongo. Hoje, e não ontem, constrói o argumento que justifica a atitude do grupo do Maranhão. Os rituais, a tradição, os gestos originais e sem contaminação – tudo aquilo que deseja para o jongo – são as razões para positivar a ação do grupo do tambor de crioula. A memória apresenta-se como ato, como ação, transformando o negativo em positivo, com a passagem do tempo, como elaboração (FREUD, 1996).

A gente se encontrou no dia combinado para ir no tambor de crioula dos caras, que foi feito lá em cima nos arcos, já assim na Joaquim Silva e mais três arcos para lá. Foi feito assim num dos primeiros assim, no segundo ou terceiro. E aí rolou ali e a gente olhando e eufórico e os tambores do lado e Cacau tocando. Cacau é uma figura pouco simpática. Até entendo porque isso; é muito tranquilo assim, é a maneira até de ele preservar o espaço da galera dele ali, né, velho. Sendo um cara que impõe limites, e eu entendo muito bem hoje em dia isso, mas na época eu não entendi. E aí tava lá coisa e tal *pan*. Quando deu o intervalo, porque o tambor de crioula ele é diferente dos nossos tambores urbanos, eles são como o que se chama de craveiro, cravado na madeira. Então não tem como usar uma chavezinha de grinfo e dar uma apertadinha. Ele afrouxa, e aí você tem que levar pra fogueira, que a galera do tambor de crioula e do jongo mais antigo chama de quentar o tambor. Que, quando você estica o couro, ele dá aquela esticada. Esfriou. Ele é igual a gente: esfriou, a gente fica meio murcho; dá calor, a gente fica mais esticadinho. É a mesma coisa, a mecânica é a mesma. E aí no intervalo deles pra quentar o tambor, a gente tentou entrar com os tambores e ele: “*Oh, pera, pera, peraí. Deixa a gente fechar nosso tambor. Espera*”. “Qual é?” “*Espera só um pouquinho*.” “Qual é, Cacau?” “*Espera só um pouquinho, espera só um pouquinho*.” Eles voltaram, a gente teve que esperar o cara esquentar o tambor, voltar, fizeram o outro *set* deles, fizeram o encerramento, meteram a mão, meteram a mão no tambor, 20 no veado e meteram o pé, meteram o pé. Na época a gente ficou puto. *Hoje em dia eu entendo muito, muito, muito. Se ele tava certo há 11 anos atrás, isso foi em 2004*. Ele tava certo naquela época. Ele preservou o que ele fez. Ele preservou o ritual que ele iniciou e ele tinha que terminar, e são coisas que para um mundo, nosso mundo urbano e *fast food* não encaixam tanto, mas que pra gente faz um sentido do caramba. E aí, enfim, eles foram embora com seus tambores e seu efetivo e eu, Edgar, Vanessinha e Bruno, nós fizemos a primeira roda ali. Foi horrível. Uma merda, mas foi. A gente fez lá da nossa maneira lá. A gente saravou o tambor, a gente falou do mestre coisa e tal, foi legal (BÁRBARO, 2015a, grifo nosso).

A extensão do trecho da entrevista de Marcus Bárbaro (2015a), transcrita anteriormente, justifica-se, pois nela se concentram várias questões que estamos enunciando nessa reflexão: o lugar da tradição como agente fundamental para que ele possua o ato do discurso fundador; as disputas em torno dessa mesma tradição; as diferenças em função das posições ocupadas no passado e reatualizadas na narrativa do presente; as justificativas

construídas com base em um conhecimento que só será de domínio do entrevistado no futuro. Os jogos com o tempo, passado e presente como futuro articulam e dão nexos à narrativa.

Para marcar a origem do grupo, Bárbaro (2015a) destaca a todo o momento a sua tarefa e a função de preservador da pureza do jongo. Se o grupo do Maranhão foi embora, ele reconhece hoje, para preservar a pureza de suas tradições, também ele, no lugar enunciado de preservador, lutou naquele instante fundador para manter intacta “a ritualística do jongo”:

Nesse período, o Maria, eu vinha tendo muitos problemas ali na roda. Por quê? Porque, como eu falei, eu sou um cara muito pouco pra *frentex* em relação a determinadas coisas. Então eu achava que certas coisas tinham que ser mantidas, tinham que ser mais ordenadas, e a galera, tinha uma galera com a cabeça muito livre, muito solta. Sabe assim de que dá para ser tudo de qualquer maneira. Você entra e se expressa e você vai e rola pelo chão, e você dá um pulo e gira três vezes. Não é essa porra aquela merda, não é uma roda de dança contemporânea. É roda de jongo, véio, e o jongo ele é ritualístico, *jongo é ritualístico*. Jongo tem amarrações, *o jongo, sabe? Não dá pra fazer de qualquer maneira. Sou contra, veementemente contra uma situação dessas*, e aí uma das coisas que havia abolido da roda era a virada do machado do Mestre Darcy, jongo daqui do Rio de Janeiro, do Jongo da Serrinha. *Tum tum dun cha, machado!!! Tun tun dun dun tchã*. Isso é Jongo da Serrinha. E aí a galera do Pé-de-Chinelo, assim que começou a parada, foi feita uma votação, uma votação. Eu fiquei muito puto na época. Fez uma votação, cortaram o machado do mestre (BÁRBARO, 2015a, grifos nossos).

Numa fala sempre repleta de onomatopéias e reproduzindo com a boca repetidamente os sons da percussão, notadamente dos tambores, Bárbaro enfatiza a necessidade de preservação das tradições originárias e expõe aquilo que teria sido a sua revolta por abolirem “da roda a virada do machado do Mestre Darcy” (BÁRBARO, 2015a), referindo-se ao movimento de mudança do ponto cantado durante o jongo, o que é feito com a parada dos tambores e com o grito “machado”, como já explicamos anteriormente.

Nesse exercício reflexivo, mostramos, com base em alguns pressupostos da história oral, que se produz a reconstrução do presente como passado, por meio da escuta dos vivos e não dos mortos, e como os artifícios da memória estão presentes nas articulações daqueles que anunciam dada história.

Isso não faz a história menos história, por ser reconstruída pelos trabalhos da memória. A história é sempre reconstrução. Mas, por outro lado, leva-nos a pensar em questões básicas quando se coloca o outro na posição de testemunha. Ao ser instituído nesse lugar – muitas vezes pelo pesquisador –, esse agente produz invariavelmente um discurso testemunhal, em que alguns aspectos são essenciais. Ele destaca fundamentalmente o fato de ter estado lá. A

sua presença na origem do acontecimento pesquisado, sua vivência naqueles tempos de outrora dão a ele a outorga de falar com propriedade do acontecimento fundador. Ao mesmo tempo, sempre fala de um lugar posicionado no presente em relação ao passado e no presente em relação ao próprio presente. Ao ser investido do poder do discurso, ao ser dada a ele a fala, o entrevistado reconstrói uma história desse lugar outorgado também pela pesquisa.

Ao remontar a sua trajetória jongueira na Lapa, Bárbaro (2015a) informa como se deu o movimento de regularidade que inicialmente as rodas tinham: periodicidade quinzenal, sempre às sextas-feiras. Só depois, com a prática e as dificuldades que encontraram ao realizar a dança no dia mais movimentado da Lapa, resolveram mudar a roda para uma vez ao mês e, sempre, às quintas-feiras:

Na verdade, as três primeiras rodas aconteceram na lateral da São Martinho. Elas aconteciam de 15 em 15 dias, às sextas-feiras, e aí a gente percebeu que às sextas era um dia ruim e de 15 em 15 era cansativo demais. Se bem que só tinha aquela, não tinha outra, até porque o próprio Mariocas e o Três Marias faziam rodas esporádicas. A gente passou a fazer roda regular, a princípio de 15 em 15. Então as três, quatro primeiras foram de 15 em 15 nas sextas-feiras. Mas sexta-feira a Lapa já era o bicho, né, já era o fervo. Claro que não era o que é hoje em dia, não era metade do que é hoje em dia, mas já era muito intenso. Tinha a galera dos guetos, a galera do *hip-hop* começando, tinha galera *punk*, tinha uma galera dos submundos dos guetos (BÁRBARO, 2015a).

Na história da ocupação do espaço embaixo dos arcos, Bárbaro relembra que, a princípio, a roda ficava no canteiro central e que também não era uma roda só de jongo, como é hoje:

E aí a gente optou por mudar, dali, daquele canto para o canteiro central, onde a roda acontece hoje. E que as rodas passassem a acontecer às quintas-feiras, uma vez por mês. E aí a gente fez essa mudança de estratégia e na época até tinha um canteiro da [Gás Natural Fenosa do Brasil] CEG, naquele canteiro central, canteiro de obras da CEG. Então os arcos estão aqui assim, para cá, em direção à Glória, para cá a Cruz Vermelha. Aqui nas costas do arco tinha o canteiro. Então, nossas costas na verdade ficavam protegidas pelo canteiro, pelo canteiro, e aí a gente fazia uma roda lá. E a roda era uma roda de cultura popular. Não era uma roda de jongo só, então o formato que tem a roda de hoje aqui. Era o formato de roda que a gente tinha lá na época (BÁRBARO, 2015a).

A demarcação da data de fundação do grupo, ainda como Pé-de-Chinelo, junho de 2004, pressupõe o instante em que a roda passou a ser exclusivamente roda de jongo. Anteriormente havia jongo, mas misturado a outros tipos de dança:

Então a gente começava com jongo, sempre começou com jongo e não encerrava, sempre abria a roda com jongo, mas não fechava. Aí a gente fazia um samba de roda, a gente fazia um coco. Na maior parte das vezes tinha um tambor de crioula que era segurado pelo pessoal do Mariocas, Companhia Mariocas, e aí a gente começou a fazer uma teia de relações, aonde cada grupo ia nas paradas dos outros. Nunca houve aquela coisa, pelo menos nessa época, de você só pode ser daqui, diferente de time de futebol, diferente de grupo de capoeira, aonde o cara tem que seguir uma camisa e uma bandeira. Não tem essa porra. Pelo menos tem isso de bom dentro da cultura popular. Não tem isso. Eu era do Boi Daqui, era do Mariocas, era do Onilê e passei a fazer parte do Pé-de-Chinelo. E articulava entre esses quatro grupos para que as coisas acontecessem. Então em junho de 2004 foi a primeira roda, em junho de 2004. E a gente começou a fazer a roda todo mês e a gente, no início, ligava mesmo para as pessoas irem e fazia aquele puxa vem, vem, vem (BÁRBARO, 2015a).

Os integrantes do grupo original que daria origem ao Jongo da Lapa começaram, ainda em 2004, a se desligarem da roda do Pé-de-Chinelo. Mesmo reconhecendo o papel importante de algumas personagens desse momento pioneiro, os desentendimentos pessoais marcaram o término do Pé-de-Chinelo. Estavam abertas as portas para a criação do Jongo da Lapa.

E aí, por algumas questões pessoais, a galera que era liderança da roda começou a sair da roda. Edgar foi para São Paulo, lá formou um grupo chamado Nas Coxas. É, o Bruno nunca foi um cara muito de... Tava lá, ajudava a carregar um tambor, mas nunca foi um cara de tá muito à frente. Nunca tava muito à frente. A Vanusa tava muito à frente. A Vanusa inicialmente foi quem bancou em termos de grana. A Vanusa que pagava o táxi. A Vanusa que comprou o chitão para fazer as saias, entendeu [...]. Aí muito pouco tempo, o Pé-de-Chinelo deu uma esvaziada de galera por questões administrativas, e a galera foi se afastando. Acho que um pouco de imaturidade mesmo da época, todo mundo muito novo, muito jovem, e a coisa não fluiu. A gente não tinha o traquejo necessário para se manter junto (BÁRBARO, 2015a).

O desentendimento com aquela que ele qualifica como a última pessoa que tinha na liderança com ele na roda, Vanusa Melo, marcou o fim definitivo do Pé-de-Chinelo e a criação, por Marcus Bárbaro, do grupo Quatro Esquinas.

E aí quando foi junho, exatamente junho de 2005, eu tive um desentendimento com a última pessoa que tinha de liderança comigo na roda, que era Vanusa. E a gente se desentendeu. Aí me afastei, me afastei do grupo, mas decidi não me afastar da roda. Nem foi decisão inicialmente minha, não. As pessoas que já vinham junto comigo há um bom tempo, por exemplo o Linguíça, Mestre Linguíça, falou: “Não, não, não, tá maluco, cara? Pode parar não, vamos lá, você brigou na parte mais difícil. Agora que a coisa tá melhor, você vai abrir mão? Não, vamos lá”. E a gente formou no

dia 13 de junho de 2005, que foi a minha data de saída do... Engraçado que eu lembro bem disso. A gente formou o Centro de Pesquisa de Cultura Popular Quatro Esquinas... E aí o Quatro Esquinas, Centro de Cultura Popular Quatro Esquinas, e aí eu passei a frequentar a roda, uma galera minha, porque nessa época o Onilê acabou e a galera se incorporou ao Quatro Esquinas. Incorporou e vieram outras pessoas novas e a coisa deu uma incorporadona, e a gente passou a frequentar a roda como Quatro Esquinas (BÁRBARO, 2015a).

Na sequência, o grupo passou a se chamar Jongo da Lapa. A história da construção do nome é bem peculiar. O grupo foi se apresentar num quilombo em Pinheral, e as mestras jogueiras de lá batizaram-no com esse nome, baseadas na identificação do grupo com o lugar de suas apresentações.

Os conflitos determinantes para a saída de outras lideranças, como Vanusa, foram descritos pelo próprio Marcus Bárbaro e giravam em torno dos rituais, que na sua opinião deveriam remarcar as tradições, para ele fundamentais e para ela possíveis de ser flexibilizadas.

Bárbaro permaneceu à frente do Jongo da Lapa até 2014. Na sua fala justificou seu afastamento da liderança do grupo em função do cansaço. Achava que o movimento se estagnara. Marcou até mesmo uma data comemorativa, os dez anos do grupo, para a sua saída. O anúncio, segundo ele, causou comoção. E relembra: não adiantaram os pedidos, as conversas, os argumentos. Ele iria sair:

E é engraçado porque no final de 2013 para 2014 eu fiquei muito cansado, muito cansado, muito cansado mesmo, muito estressado, porque eu achava, por mais que a coisa estivesse andando, por mais que ela tivesse tocando, que ela tivesse cantando, eu tava num ponto, assim, que eu já não conseguia mais ver progresso na coisa. Porque eu tenho isso: eu acho que a coisa tem que ir além, tem que ir além, eu não suporto nada estagnado. Para mim água parada dá dengue, certo? Então, eu, comigo mesmo, eu sou muito exigente em relação a isso e acaba refletindo neles, respingando neles. Não tem como, eu até tento respeitar o processo e o tempo de cada um, né, mas para mim tem que andar alguma coisa, e aí eu não tava vendo esse andar e aí eu fiquei bastante chateado e eu decidi que eu sairia, me desligaria do Jongo da Lapa. Me desligaria e que ficaria com eles e eles que resolveriam sabe, assim. E dei uma data. Eu falei: “Oh, em junho eu me desligo, são dez anos...”. E aí isso causou uma certa comoção, a galera ficou incomodada e: “Faz isso não”. Aí muita gente veio conversar comigo, o próprio Alexandre. E eu falei: “Vocês têm até novembro”, que foi de novembro para dezembro, que eu anunciei, “até junho para resolver essa merda e deixar tudo no esquema. Velho, vou sair” (BÁRBARO, 2015a).

Ao remontar a trajetória do Jongo da Lapa com base na memória de seu fundador, observamos que sua narrativa constrói a centralidade de seu lugar de líder no grupo não apenas por suas atitudes e opiniões, mas como uma espécie de herdeiro natural por ter recebido – pelo menos nas articulações memoráveis que produziu – de outro líder o lugar de figura central na cena jogueira.

As falas mostraram também como se dá a construção de um grupo em torno de uma cena musical e o que é determinante para a constituição de um corpo único de integrantes em

torno dessa cena, permeada pelos ritos sonoros e gestuais fundamentais para a constituição da própria especificidade do grupo.

Articulam-se nas lembranças de Bárbaro (2015a) inúmeros trabalhos de memória, nos quais os eventos passados só ganham significação por intermédio das marcas que ele procura instaurar no presente, como já assinalamos. De um lugar posicionado – o de criador do grupo –, é em nome desse rito de instituição que pode lembrar a história do Jongo da Lapa, marcada por diversos eventos míticos de construção e reconstrução ao longo de uma trajetória.

Por último cabe remarcar, também, que os jogos memoráveis, que se articulam em narrativas, selecionam determinados elementos para que possam figurar num trabalho de cunho acadêmico. Mas há mais. Ao ser instituído como portador do discurso de uma origem, de um acontecimento do passado, presentificado na e pela memória, o autor da fala assume uma posição e é desse lugar – com os limites, as lutas, os embates – que reconstrói aquela história.

No próximo capítulo, o objetivo é mostrar, com base no caminho trilhado por entre as rodas de jongo e outras manifestações jogueiras, como se deu a construção, ao longo de dois anos, dessa espécie de “guia de viagem” (LATOURE, 2012) sobre o jongo pela pesquisadora trabalhando como um cartógrafo. Mediante o nosso olhar, um olhar daquele que se mistura pelos caminhos dos atores sociais que constroem significados plurais pela música, pode-se perceber como se produz a densidade e a ação do cotidiano como plataforma de vida e de mundo.

4 CAMINHANDO À DERIVA: PELAS BRECHAS E FRESTAS DA CENA JONGUEIRA

Adotar um método para a pesquisa, a princípio, é como ter um *modus operandi*, um roteiro de pesquisador que conduz da teoria para o campo e deste para a escrita. Comprendemos na prática que a metodologia pode ser definida como teoria estendida, mas é a inserção no campo que vai, de fato, delinear o modo de fazer. No caso desta tese, desde o ponto inicial, a etnografia foi a primeira escolha metodológica pensada para acompanhar os passos dos atores.

Entretanto, no meio do percurso, foi percebido que para mergulhar no território jongueiro era necessário mais do que frequentar as rodas, experimentando o campo, ou, como salienta Caiafa (2007, p. 147-148), “dirigir-se a um lugar, ficar, deter-se ali, construir uma vida, mesmo que provisoriamente, entre aqueles sobre quem se vai escrever”. Embora a etnografia pressuponha um cultivo cotidiano com aqueles sobre quem vai escrever, ela implica sobretudo a observação, ainda que enfaticamente o pesquisador se coloque também nas vivências das tramas cotidianas.

O etnógrafo adota um método – o etnográfico –, que é o método da experiência, construído com base nos relatos dos viajantes, na produção da imagem das viagens, e apenas no século XIX se tornou um método científico, da área da antropologia, mas usado hoje por diversas áreas. Assim, o etnógrafo é um relator de uma viagem do presente, porém que precisa estar ancorado com a história passada. Malinowski criticava que, no início, esse relato era um olhar voltado para o momento presente, como se houvesse um apagamento da história, dos tempos idos. Segundo Malinowski, mesmo relatando o presente, temos de usar a perspectiva histórica que nos remete à compreensão do contemporâneo (*apud* CAIAFA, 2007).

Diante de rodas que apareciam e desapareciam na cena da cidade, afetadas por aproximações e vínculos criados e retransformados por seus integrantes, oferecendo vivências emotivas àqueles que passam a fazer parte desse novo mundo – como o pesquisador –, acreditamos, no decorrer da pesquisa, ser mais eficiente considerar que estaríamos *cartografando* as ações jongueiras pelas brechas e pelas frestas, inclusive emocionais e subjetivas, que permitiam a aproximação desse universo. Mais do que etnografar, tratava-se de cartografar.

Mergulhamos no “plano da experiência”, entrevistamos diretamente nas cenas propostas, partimos da presunção da não neutralidade e experimentamos laços e interações, mesmo de

natureza cognoscente, com base na experiência partilhada nesses lugares jongueiros (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009). Estávamos conscientes de que, cartografando, estávamos também criando uma realidade, o mundo do jongo, o mundo da vida, das tramas cotidianas e políticas desse grupo no mundo contemporâneo.

Assim, nessa apresentação das rodas jongueiras com base na experiência do pesquisador, seguindo com passos titubeantes essas cenas musicais na cidade do Rio de Janeiro, cabe mais do que simplesmente descrever as experiências realizadas em dois anos de pesquisa de campo, porém conectar essas práticas de pesquisa num universo que denominamos de cartográfico.

Dessa forma, a descrição das cenas será permeada sempre pela emoção, num mergulho profundo na experiência e na ação das rodas jongueiras. Imersos nessas práticas, temos a pretensão de caminhar em direção ao objeto, inserindo-se nele, praticando e entendendo as tramas traçadas no seu interior (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009).

Criaremos hiatos nas descrições que pretendem remontar as experiências vividas, para aproximar cada uma delas dos sentidos cartográficos, que podem também ser percebidos na rememoração produzida pelo pesquisador em direção a uma experiência passada. Ingressamos, portanto, no território cartografado pela experiência sentida e vivida, novamente revivida pelos atos memoráveis. É a memória do pesquisador que permitirá reviver o que sentiu outrora, desde o primeiro momento que entrou nas rodas jongueiras e se transformou no encontro com aquelas práticas. Pela abertura que a memória possibilita para acessar traços do passado e aquilo que foi vivido e sentido, cartografamos também pelas estratégias que colocam em cena os trabalhos de memória do pesquisador.

Se considerarmos cartografia como um território existencial, um lugar habitado pelas emoções, para o qual se volta no sentido de mapear relações, modos de existir e coexistir em um grupo, haverá sempre uma espécie de embaralhamento dos lugares do pesquisador com o objeto pesquisado no decorrer das descrições. O sobrevoo das emoções é fundamental na definição dos territórios fluidos de uma cartografia.

Foi no fluxo de construção das articulações teóricas da pesquisa com o objeto empírico, atravessado pelas inquietações do orientador desta tese, que ocorreu a escolha do jongo como tema a ser pesquisado. Da mesma forma, a emergência do feminino, que será abordada com mais detalhes no capítulo 5, também se constituiu como problemática de pesquisa no fluxo de seu desenvolvimento. Olhando as rodas, observando cada detalhe em idas e vindas aos territórios jongueiros, percebemos que numericamente as mulheres

dominavam aquelas cenas. Ao realizarmos as entrevistas, descortinamos outras questões e compreendemos a complexidade do protagonismo feminino, do mesmo modo como se deu a definição do objeto a ser pesquisado. Definir o método de pesquisa, as inquietações e perguntas que direcionariam as reflexões não foi, portanto, um processo fácil nem fluido. Da mesma forma, tampouco foi fácil e fluida a inserção da pesquisadora no campo. O Jongo da Lapa foi um objeto sugerido, e não escolhido. Foi pelo olhar do orientador que, como aluna, cheguei ao grupo de jongo. Quando se entende que a pesquisa tem de ser também o lugar do desejo, mudar de objeto é sempre um trabalho árduo, de descobertas e conquistas.

No processo de amadurecimento da pesquisadora/aluna, com quatro anos de pesquisa em curso, vinda da Psicologia e adentrando em outra área, decidi que o meu primeiro ano seria de inserção na comunicação e que procuraria entender o objeto sugerido pelo orientador por meio de pistas: buscando a história do jongo, analisando o vasto material produzido pelo LABHOI, assistindo aos documentários sobre jongo e ao que foi feito especificamente acerca do Jongo da Lapa, percorrendo os vídeos disponíveis concernentes às rodas. Antes da inserção no campo, a busca era pelo objeto mediante as mídias disponíveis.

Desse modo, em 2015, ao cursar a disciplina de História Oral com Joëlle Rouchou, o encontro com o objeto tornou-se inevitável. Teria de produzir uma entrevista usando a metodologia da história oral que, a pedido da professora, tivesse relação com o objeto de pesquisa. Assim, lancei mão do caderno de orientação e busquei o contato que meu orientador tinha me passado, havia quase um ano, do fundador do Jongo da Lapa – Marcus Bárbaro.

Porque levava tanto tempo para iniciar a pesquisa empírica? Poderia dizer simplesmente que estava diante de um campo desconhecido – a comunicação – e que precisava compreender melhor as pertinências e definições da área, ampliando um conhecimento que efetivamente não tinha. Mas, no decorrer do “ofício de cartógrafa”, percebi que fundamental para a realização da pesquisa seria não apenas a descoberta do objeto, mas a criação de laços emocionais, capazes de produzir uma pesquisa que pudesse ser objeto de interesse e, sobretudo, de cuidado. Como enfatizam Kastrup e Passos (2016, p. 31), pesquisar e cuidar da experiência passavam a ser dimensões inseparáveis.

Pressupondo a pesquisa como construção de pistas, sem se valer de procedimentos imperativos, normas absolutas ou regras fixas, a cartografia também desliza e constrói uma narrativa peculiar em que não causa estranhamento a emergência do sujeito que fala e produz conhecimento na própria trama textual. É a experiência do pesquisador que aparece como textualidade, já que se pesquisa a experiência pela própria experiência. A construção de um

texto em que o pesquisador se revela e se desnuda se torna imperativo na produção cartográfica. Daí nas páginas que se seguem o uso intermitente e impertinente da primeira pessoa do singular revelando experiências ao falar de experiências.

Foi assim, ainda sem saber ao certo o que fazer com aquilo que escutaria do fundador da roda de Jongo da Lapa, e muito menos que a pesquisa se deslocaria na direção de um olhar cartográfico – no qual se colocar “à deriva” constitui ação fundamental –, que fui, em maio de 2015, encontrar Marcus Bárbaro. Deparei com uma pessoa muito solícita e disposta a relatar a sua história e a do grupo. Ao informar onde seria a entrevista, percebi que naquele instante se iniciava a minha inserção no campo: a roda da Companhia de Aruanda.

Nosso relato, nesse momento, voltar-se-á exclusivamente para essa inserção. Mesmo que tenha ocorrido por meio da entrevista, deixaremos a descrição do encontro com as histórias dos atores desta pesquisa para os próximos passos desta tese. Relatar os caminhos até a chegada ao campo se tornou necessário para o entendimento dessa inserção. Entrevistar Marcus Bárbaro, em um lugar emblemático para a cultura do Rio de Janeiro, o viaduto de Madureira¹, proporcionou a introdução no campo a ser pesquisado. Começamos não pela Lapa, mas por Madureira.

Se o caminho percorrido de ônibus, no horário da volta dos trabalhadores, em mais um dia quente da cidade, me levou ao contato com a rotina árdua dos moradores do subúrbio, a chegada ao viaduto apresentou-me ao lugar da diversão, em que eles descarregam as agruras do seu cotidiano. No entorno, entre os pontos de ônibus, vários botequins. No espaço que fica embaixo do viaduto, notei a organização, como se os comerciantes preparassem aquele lugar para a inserção cultural. Os *trailers* de comidas e bebidas, dispostos de modo circular, ao redor as mesas e cadeiras, distribuídas uniformemente, e, no meio, um espaço aberto aguardando a manifestação cultural. Assim, naquele espaço em que ocorrem as manifestações, é também onde as crianças brincam. Chegar às 19 horas para a entrevista me proporcionou a experiência de ver o movimento do viaduto no dia da apresentação da Companhia de Aruanda. Se o começo da roda é às 21 horas, pude entender naquele dia que seus integrantes podem chegar de duas a uma hora antes. É nesse tempo que se encontram, conversam, bebem e comem antes de efetivamente iniciarem a roda. Se para o público a roda

¹ O viaduto Negrão de Lima, popularmente conhecido como viaduto de Madureira, fica localizado no bairro de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro. Reduto de difusão da cultura negra da cidade, possui oficinas de dança, como o projeto social Rio Charme Social, além dos Bailes de Charme, que ocorrem todos os sábados, e movimentos culturais diversos, como a Companhia de Aruanda, *black music* e *hip-hop*. Mais informações em: <<http://viadutodemadureira.com.br/2016/>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

é o momento do encontro, para os integrantes ele se inicia na mesa, nos brindes, na celebração.

Entrevistando uma figura emblemática para as rodas contemporâneas, Marcus Bárbaro, até aquele momento tudo o que havia lido sobre ele não descrevia a força que sua presença possui. Muitas interrupções (dos integrantes da roda, de conhecidos do bairro, dos ambulantes) permearam a nossa conversa, mas isso não significou interferências em relação ao tipo de conhecimento que se produziu nesse primeiro encontro. O fundador do grupo do Jongo da Lapa, compreendendo que eu queria conhecer mais profundamente o grupo e pesquisá-lo, de modo sagaz, chamou uma integrante do jongo para escutar as histórias que estava me contando e, assim, entender por que ele tomou algumas decisões. Foi desse modo que Jéssica Castro, integrante do Jongo da Lapa e do Dandalua, adentrou na conversa, ela que viria a ser tornar na pesquisa a grande mediadora (LATOURE, 2012).

Desse modo, fui apresentada às vozes polifônicas da pesquisa e iniciei o vínculo com as vozes agentes dos grupos. Partilhar uma experiência complexa – com os “outros” que encontramos no campo – é uma marca tanto da pesquisa etnográfica como da cartográfica. A diferença é que, além de adentrar no mundo do pesquisado, incluir-se nesse campo, característica central da etnografia, a proposta na cartografia é dar voz às subjetividades coletivas e produzir uma experiência compartilhada profundamente entre pesquisador e atores pesquisados, sem delimitar espaços de diferenciação entre os lugares ocupados. Ainda que a pesquisa etnográfica pressuponha que o pesquisador não é meramente um observador participante, já que deve se incluir de forma problemática na pesquisa (CAIAFA, 2007, p. 138), a dimensão da cartografia sugere a produção de um comum, no qual me enriqueço com a experiência do jongo e partilho minha experiência no mundo no sentido da transformação política do grupo. O encontro com Bárbaro, com Jéssica e com a roda da Companhia de Aruanda são os marcos iniciais do trabalho de campo, e foi nesse dia que tive a certeza de que precisava olhar de maneira diferenciada e particular para este objeto: o jongo contemporâneo. Incluindo as pessoas, suas práticas, seus vínculos, suas transformações e, ao mesmo tempo, considerando minhas transformações ao longo do processo. A partilha do comum e do sensível, de que fala Sodré (2014a).

4.1 EM BUSCA DO OBJETO E DE SUAS SIGNIFICAÇÕES

Daquele dia no viaduto de Madureira até a ida à Lapa, houve uma interrupção de dois meses. Antes de efetivamente conhecer a roda que era ponto de partida da pesquisa, precisei de coragem. Sozinha, passei em frente aos arcos e não esperei, pois já eram quase 21 horas e não avistei nenhum integrante (nem os dois que conheci, nem os que eu já havia visualizado em fotos e vídeos). No mês seguinte voltei com três amigos do programa de pós-graduação e decidi percorrer todo o espaço, não somente embaixo dos arcos, onde ocorria a roda de coco do Zanzar², mas as barraquinhas, do outro lado da rua, e, assim, descobri que, tal como em Madureira – na roda de Aruanda –, os integrantes se encontram antes para conversar, beber, comer nas barraquinhas, do outro lado da rua. Foi desse modo que reencontrei Marcus Bárbaro, sentado no meio-fio do outro lado da calçada. Aproximei-me dele e perguntei se ele se lembrava de mim e escutei a seguinte resposta: “Claro, Maria! Demorou a vir conhecer a roda da Lapa. Fica aí, vai ter de esperar um pouco, pois estamos aguardando os tambores, que logo hoje estão demorando para chegar”.

Ao observar aquele que nos meses anteriores tinha sido tão receptivo e simpático, entendi porque ele diz ser o “Darth Vader do Jongo da Lapa”. Se contrariado, transforma-se em uma figura séria e fechada. Atravessei a rua e esperei embaixo dos arcos o início da roda. Naquele dia não me senti isolada, pois estava protegida pela figura dos amigos; fiquei somente apreciando e observando a roda, seu início, as mulheres chegando e colocando as saias, os homens com os instrumentos, os passos da dança. Começava aqui uma observação à deriva (DEBORD, 2003b) que durou quase um ano. Às vezes acompanhada, às vezes sozinha, mas era embaixo daqueles arcos, do lugar emblemático da boemia carioca, que fui entendendo o grupo.

Assumia o que pode ser qualificado como uma posição à deriva. Essa postura metodológica, seguindo a trilha de Herschmann e Fernandes (2014), para quem a busca pela experiência da cidade, assumindo-se essa posição a ermo, permite “encontrar os sentidos imanentes aos lugares” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43), não diz respeito apenas à maneira como se podem visualizar e articular as práticas realizadas no espaço urbano, mas também à forma como o pesquisador transita nos espaços, incluindo na definição a percepção do grupo que está sendo descortinado pelo seu olhar. O grupo torna-se, ele mesmo, espaço praticado na interação do olhar do pesquisador com as práticas cotidianas que desenvolve.

² Zanzar é um grupo de roda que toca samba de coco, composto em sua maioria de mulheres e que tem uma oficina no Circo Voador todas as segundas-feiras.

Trata-se também de uma opção metodológica estratégica, tal como já enfatizamos na introdução deste trabalho, que oportuniza compreender a cidade como “espaço dinâmico que se atualiza cotidianamente a partir das interações inteligíveis e sensíveis” (JACOBS, 2000 *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43-44). As cidades são percebidas nas ações de construção e reconstrução à medida que avançam, “que recebem constantes infusões de matéria e energia e, ao longo do caminho, deparam-se com imprevistos” (JACOBS, 2000 *apud* HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 43-44). O acaso tem, portanto, ampla significação na observação das práticas humanas nesses espaços.

À deriva significa, por conseguinte, “uma abordagem não linear, que permite compreender, na configuração comunicativa da cidade, múltiplos fenômenos de identificação sociocultural” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 44). Objetiva-se metodologicamente empreender uma experiência sensorial, deixando-se levar “pela fruição, se entregando às solicitações do terreno e das pessoas que neles venham a se encontrar” (HERSCHMANN; FERNANDES, 2014, p. 44).

O conceito de “deriva” começou a ser articulado com base nas reflexões de Guy Debord, que, ao lado de outros pensadores, ativistas e artistas, constituiu um grupo cujo objetivo era produzir reflexões em torno da cidade, lutando “contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral” (JACQUES, 2003, p. 13), o qual ficou conhecido como a Internacional Situacionista (IS). Como espécie de antídoto ao espetáculo, o grupo oferecia a “participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2003, p. 13). Nesse processo, uma importante ação era o exercício prático da deriva, ato do pedestre de andar sem rumo.

Mas não se tratava apenas de uma atitude individual. Debord advogava o estudo do ambiente urbano pela prática das derivas por intermédio da psicogeografia, mediante a qual pelas derivas se poderiam estudar e mapear os comportamentos afetivos nos espaços públicos por uma ação básica que era simplesmente caminhar na cidade (JACQUES, 2003, p. 22).

Para Debord (2003b), no entanto, deriva não era simplesmente uma viagem ou um passeio, mas exatamente o seu oposto: era um comportamento lúdico-construtivo, em que aquele que realiza essa ação se entrega às solicitações que encontra ao estar à deriva, percebendo e acolhendo as pessoas que nele venham a encontrar. O pensador propunha, também, uma verdadeira metodologia da deriva, na qual o acaso, o tempo de duração das ações e o número de participantes do grupo que derivaria em conjunto tinham ingerência nos resultados da análise (DEBORD, 2003a).

Foram meses observando, olhando o movimento que faziam pelas redes sociais, acompanhado os passos dos atores, como se portavam antes e no decorrer da roda. O movimento interno produzido nessa observação foi o de entender algumas questões teóricas que deveriam fazer parte da pesquisa, como, por exemplo, a liderança das mulheres. Compreendia que, mais do que um movimento cultural, participar da roda é integrar um movimento político e social. Entendi que a figura emblemática pode ser masculina – Marcus Bárbaro –, mas que são as mulheres que movem o grupo. São elas que abrem a roda, que cantam, tocam, tomam conta dos integrantes e dos participantes, organizam a roda, para que haja a participação de todos. Descobri que, no Jongo da Lapa e depois em outros jongos, que as mulheres eram líderes e as crianças encantavam a todos com a maestria de sua dança. Estávamos diante da possibilidade concreta de iniciar uma morada naquele território.

Considerando que a cartografia não é mera descrição “do estado de coisas”, sendo antes de tudo “o acompanhamento de processos”, pressupõe sempre “a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo [...]. Tal aprendizado não pode ser enquadrado numa técnica em um conjunto de procedimentos a seguir, mas deve ser construído no próprio processo de pesquisa” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135).

Assim, ir ao Jongo da Lapa todas as últimas quintas-feiras do mês, por um ano, era mais do que simplesmente observar a roda. Era encontrar pessoas, conversar, reconhecê-las, perceber suas inquietações, construindo o processo de pesquisa e passando a habitar um território até então desconhecido. Só habitamos um território, de fato, quando conhecemos suas particularidades, reconhecendo funções e atribuições existentes nesses cenários. No fazer do cartógrafo se constrói a rigor um território existencial, já que há efetivamente o engajamento “no terreno que estudamos, não como conhecedores, e sim como aprendizes dos caminhos trilhados pelos atores” (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 135). Só nos arvoramos a falar de jongo quando passamos a habitar aquele território.

A fluidez é outra característica fundamental do método cartográfico. A percepção da completude incompleta do objeto – o papel do tambor na significação simbólica do jongo, por exemplo – deu-se por meio de um fluxo cujas pistas iniciais foram ofertadas por Marcus Bárbaro. Naquele segundo encontro, ele, desolado, falou que o tambor estava demorando para chegar – “logo hoje, ele está demorando” –, pressupondo que eu já sabia a importância do tambor e, mais do que isso, que essa demora poderia significar para mim a desorganização do grupo. Mas o tambor só seria conhecido no fluxo da investigação. Foi no encontro com a experiência que as significações foram sendo produzidas e construídas em sua multiplicidade.

Conforme é demarcado por Passos, Kastrup e Tedesco (2016, p. 9), “o método da cartografia tem por efeito o acesso e produção de multiplicidades, por outro, em sua própria constituição, ele é multiplicidade”. Desse modo, chegamos a múltiplos territórios, não só físicos, mas sobretudo subjetivos, tal como o território da significância do tambor como emblema/marca/configuração/reconfiguração do jongo urbano.

Ou seja, um cartógrafo, aquele que opera uma pesquisa por meio da experiência, mapeador de outros mundos, o faz do plano de forças que ocorre pela experiência (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016). Um corpo que se aloca como atento e sensível, fundamentado em uma política cognitiva. Segundo Kastrup e Passos (2016, p. 16), um método de pesquisa que busca o desconhecido: “Partimos do pressuposto que o ato de conhecer é criador da realidade, o que coloca em questão o paradigma da representação”.

Quando investigamos territórios, subjetividades e paisagens existenciais, às vezes distantes e estranhas em relação às aquelas habitadas pelo pesquisador, adotamos a transversalidade como diretriz metodológica e a participação, a inclusão e a tradução como modos como ela comparece na pesquisa (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 17).

No decorrer desta escrita, afirmamos a todo o momento que a cartografia é método não como algo dado, mas do campo processual e dos fluxos. Acreditamos, contudo, que para usar a cartografia é necessário habitar o território, como já enfatizamos, e seguir alguns movimentos. Assim, tal método é uma pesquisa-intervenção, baseada na experiência, e o cartógrafo deve colocar a sua atenção no plano de forças e acompanhar os processos.

4.1.1 A primeira cena: a roda de Aruanda

Foi no bairro de Madureira que olhei pela primeira vez uma roda, ao vivo, observada ao lado do grande incentivador dos grupos de rodas contemporâneas, Marcus Bárbaro, como remarcamos anteriormente. Até aquele momento ainda estava na busca do meu objeto. A primeira cena, a roda de Aruanda, permitiu que meu olhar descortinasse pela primeira vez uma roda de jongo, mas o reconhecimento do jongo como objeto de pesquisa só se daria quando fui ao Jongo da Lapa meses depois.

Ao longo da pesquisa, algumas personagens constituíram guias fundamentais nessa viagem, e Marcus Bárbaro apresentou-se desde o início como o primeiro desses guias. Se entendermos cartografia com base em sua origem etimológica e histórica, como uma espécie

de guia de viagem, que ajudava, no ato de cartografar, ao produzir mapas, a fornecer guias para um caminho desconhecido, torna-se compreensível que a ação cartográfica numa pesquisa empírica diga respeito à construção de uma espécie de mapa de viagem (ainda que não seja uma viagem, pois nos colocamos à deriva), na qual o olhar de guias experientes é essencial. Mas cartografar significa seguir pistas, acompanhando os atores sociais nas suas ações que passam a se confundir com as ações daquele que pesquisa. “Acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10) são mais do que palavras-chave; são posições e proposições do pesquisador diante do objeto pesquisado.

A princípio não imaginava que se realizaria uma roda de jongo no espaço que o fundador do Jongo da Lapa havia marcado para a entrevista. Não sabia que haveria naquele lugar uma apresentação. Se na semana anterior havíamos agendado o encontro no Madureira Shopping, ao remarcar o dia, ele indicou um novo lugar, o viaduto que coloquialmente leva o nome do bairro, exatamente no dia em que se daria a roda da Companhia de Aruanda. Sentados no bar que fica em frente ao viaduto, entendemos que teríamos de brigar com a caixa de som que tocava pagode no último volume para fazer a entrevista. Assim, Bárbaro terminou sua cerveja com um gole violento, levantou-se e disse: “Vamos para o viaduto”.

Compreendendo que pesquisar faz parte de um processo que não é rígido e que na cartografia é fundamental acompanhar o fluxo, ao contrário do que previa, conheci a primeira roda de jongo não na Lapa, mas em Madureira, no qual se localizam territórios de expressões musicais diversas, muitas delas relacionadas direta ou indiretamente à africanidade, como o jongo, o samba, o passinho, o *rap*, entre outras, como já destacamos. O desvio do dia da entrevista levou-me à inserção numa roda constituída de jongo e outras manifestações musicais, como o coco, o maracatu e o samba de roda.

Grosso modo, podemos considerar que ser afetado é se permitir participar do movimento, e foi assim que a roda me afetou, observando o movimento do fluxo, dos integrantes e dos participantes. A entrevista, o que a rigor deveria ser o segundo passo da pesquisa, foi a mola propulsora que nos conduziu a esse universo. O olhar, a escuta, as percepções, que deveriam se atrelar à narrativa que se desalinava, giravam em torno do movimento que ocorre antes das apresentações. A incursão, que deveria ter um único objetivo, colher o depoimento de Marcus Bárbaro, lançou vários feixes de luz, sendo não só momento da coleta de dados, mas também de inserção no campo, a habitação do território até

então resistido. Foi nessa roda que, de forma múltipla, se iniciou a ação (e afectação) da pesquisadora no tocante ao objeto de pesquisa.

Mergulhar na experiência, enfatizam os que se dedicam ao método cartográfico, ou seja, presumir a participação subjetiva do pesquisador no campo de análise, sem ter pretensão à neutralidade, é outro guia importante para o mapeamento em direção à deriva. A compreensão de que não há a relação prévia entre o sujeito e o objeto cognoscente e que essas duas dimensões são articuladas no decorrer da produção do mapa cartográfico: esse é o último sinal desejável de ser aberto antes do começo do percurso do cartógrafo.

Não tínhamos nem poderíamos ter prescrições em relação ao caminho que iria ser percorrido. O desconhecimento e a ignorância quanto ao objeto acabaram sendo pontos positivos, já que não partimos de prescrições anteriores, e construímos a compreensão e o caminho metodológico no percurso a ser trilhado.

A presença dos integrantes da roda pode ser percebida duas horas antes da hora marcada para a apresentação. As pessoas vão chegando e consumindo nas barracas, comprando comida e bebida. A maioria vem direto do trabalho – aprenderia pelo olhar nesse primeiro encontro. Chegar antes possibilita também os encontros, os abraços apertados, as palavras acolhedoras, aprenderia também. Ainda atônita com tantos integrantes chegando à mesa na qual estávamos conversando, notei que esse movimento é familiar ao entrevistado, que mesmo após dois ou três minutos de interrupção voltava ao ponto da narrativa em que tinha parado. Bárbaro desculpava-se e retomava sua fala como se não tivesse tido nenhuma pausa, sempre me apresentando e falando da pesquisa, naquele momento com mais intimidade do que eu, afinal era ele o próprio objeto. Os (re)encontros antes da roda servem para abraços, informações, peijas, trocas, enfim, para produzir experiências em torno desse movimento que me afetou desde o primeiro momento. Antes de ter início a roda, há os encontros.

Mergulhar na experiência é fundamental para se ter a pretensão de entender com o olhar externo como reagem os participantes do grupo. Faz-se preciso uma imersão como procedimento direcionador da análise para compreender as tramas traçadas no interior do grupo pelas ações de seus participantes. Pesquisar um grupo de roda de jongo contemporâneo é trazer também para o presente a memória dos antepassados, e para apreender as forças moventes do grupo só mergulhando no cotidiano do próprio grupo. Compreender o que move as mulheres, os homens, as crianças, as saias, os tambores; cada elemento constitutivo dessa trama jongueira tem seu motivo para ocorrer e, com o tempo, talvez, pudéssemos alcançar as

forças moventes desse povo jongueiro. Mas naquele momento, na Roda de Aruanda, no primeiro contato com esse universo, não sabia nada disso. Só aprenderia depois, muito depois.

Assim, vivenciei essas duas horas anteriores até a roda efetivamente se formar. Ao lado de Bárbaro, permaneci sentada à mesa do *trailer* posicionado em frente de onde haveria a dança. Observava as mulheres, que antes estavam com seus *shorts jeans*, saias curtas, vestidos, sacando de suas bolsas e mochilas saias de chita compridas e rodadas, todas coloridas. Vestindo a saia por cima da cabeça, trocavam de roupa ali no meio da rua. Estranhei o movimento, já que o lógico seria colocar a saia de baixo para cima, e não ao contrário. Só um ano depois compreendi: a preservação da saia – que não poderia ser estragada, nem sujada – obrigava a vestir a roupa pelo movimento invertido. A preservação da saia tinha um sentido simbólico que ia muito além do aspecto prático. Preservar as saias era deixar intacta uma roupa que era mais do que um simples adereço: era o manto do jongo.

Levantam os braços e colocam a saia, todas fazendo o mesmo movimento, sob meu olhar ignorante e estrangeiro. As integrantes todas com calçados baixos; notei que usam sapatos confortáveis como sapatilhas, sandálias plásticas ou tênis. Algumas tiram seus sapatos e, descalças, parecem sentir o chão cimentado da praça. Os pés desnudos trariam uma memória ancestral desconhecida muitas vezes pelos próprios integrantes do grupo? Por que era necessário sentir o chão diretamente sob os pés, ainda que fosse por poucos minutos?

Figura 18

Pequenos detalhes ornamentam um corpo jongueiro



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Nos cabelos, turbantes ou presilhas enfeitam as mulheres jongueiras. Muitas usam adornos dos mais variados, como brincos, colares e pulseiras. Em muitos desses adornos as marcas de seus pertencimentos a movimentos sociais e políticos de defesa étnica, que se expressam, por exemplo, nos brincos com a forma de pentes afros ou que reproduzem mapas de regiões africanas.

Naquele dia acompanhei atentamente o processo de ornamentação prévia à participação nas rodas. Se as mulheres cumpriam um ritual de preparo corporal, com suas vestimentas e adornos, os homens também se preparavam para aquele momento. Aos poucos, as camisas polos ou mesmo as de tecido eram substituídas por camisetas e camisas de malha com inscrições de frases sobre o jongo, a cultura afro e a Companhia de Aruanda.

Naquela primeira incursão ao território da roda descobriria ainda que as camisas têm sempre inscritas o nome do grupo ou frases marcantes, todas em referência ao jongo. Mais do que adornos, os homens preparam-se corporalmente, ambientam-se com os tambores, alongam o corpo.

Começava a entender que uma roda de jongo à noite tinha início por volta das 21 horas, mas continuaria até a meia-noite. Era necessário um preparo para o corpo aguentar os movimentos que viriam a seguir. A esses passos primeiros de uma roda de jongo, eu assistiria naquele dia pela primeira vez. A partir daí, inúmeras vezes estaria diante dos mesmos movimentos.

Começava, enfim, um movimento de tradução do objeto pesquisado de maneira transversal, procurando me despir de concepções prévias para entender pequenos gestos, seguindo as pistas fornecidas pelas ações e reações dos próprios integrantes da roda, olhando com atenção cada experimentação e procurando entrar no território da experiência, pelo sensível. A experiência sensível dos atores jongueiros transmutava-se na sensibilidade daquele que olhava. Afinal, “traduzir é tornar sensível e se tornar sensível. Enfim, traduzir é acrescentar sentido, aqui entendido como ampliação da sensibilidade de cada um” (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 37).

4.2 O ENCONTRO COM O OBJETO: UM ANO NO JONGO DA LAPA

O movimento dos fluxos continuava e, se no primeiro momento o contato com a roda do Jongo da Lapa foi apenas via documentário, depois passei duas vezes em frente à roda que evoluía na rua, mas não parei. Só em novembro de 2015 dei início ao processo de me colocar

à deriva e nos fluxos, mas no interior da roda. Esse processo durou um ano: todo mês observaria o grupo, o movimento de seus integrantes e daqueles que eventualmente participam da roda, assistindo a ela ou dançando, e do local propriamente dito. Nesse período encontrei afinal o objeto, mas paradoxalmente o perdi no fim.

Achei a princípio que iria pesquisar exclusivamente o Jongo da Lapa. O objeto tinha sido, portanto, delimitado. Entretanto, no decorrer dos 12 meses que lá fiquei, vi que o jongo era maior do que a Lapa e que, mesmo me atendo às suas configurações contemporâneas, precisava continuar seguindo à deriva os passos jogueiros. Foi assim que descobri uma cidade jogueira. À deriva pela cidade, em múltiplos territórios de suas significâncias e do corpo/da dança que também a materializava, encontrei a cidade jogueira. Reencontrei, dessa maneira, ao final do percurso o meu objeto. Foi um longo caminho que começa aqui sua descrição primeira, exatamente com o tempo-hiato que levei até me colocar em direção ao objeto de pesquisa.

Do dia que assisti à primeira roda – da Companhia de Aruanda, em Madureira – até as idas mensais à Lapa, houve um hiato no tempo, como já remarcamos. Mas no dia em que cheguei finalmente à Lapa, parecia que estava revisitando o primeiro dia, sob o viaduto de Madureira. Diferentemente das tentativas anteriores, nesse dia cheguei antes, na companhia de três amigos.

O grupo do Zanzar ainda se apresentava animadamente. Juntei-me ao entorno e observei as mulheres que rodavam, movimentavam as pernas e os pés, ajoelhavam, suavam e tocavam. Diferentemente do que havia observado em Madureira, essa roda parecia mais jovem e em grande maioria composta de mulheres. Alguns rapazes tocavam os instrumentos. Avistei uma mulher mais velha que, com o pandeiro na mão, liderava o grupo, acionando os movimentos, direcionando a música a ser tocada e cantando. Apesar de não fazer parte do objeto de pesquisa, a roda de samba de coco do Zanzar faria parte do meu universo como pesquisadora, constituindo uma espécie de ato prévio que me preparava para o restante da noite. Era dessa roda que via a chegada dos componentes do Jongo da Lapa, com seus tambores. Com o tempo, aprendi que os integrantes dos grupos passeiam pelas duas rodas, fazendo parte ora de uma, ora de outra.

O local onde ocorrem as apresentações sempre me chamou a atenção: no meio dos Arcos da Lapa, estrategicamente entre uma rua e outra, literalmente na passagem. O local sempre me afetou. Em primeiro lugar, um incômodo que me levava a indagar o motivo de ser embaixo do monumento centenário, situado num bairro símbolo da boemia carioca; depois

pelo entorno. Como pesquisadora, era também atravessada pelas minhas fragilidades, que me fizeram criar várias histórias fantasiosas que me impediram, por certo tempo, de alcançar a roda do Jongo da Lapa.

Acionei três amigos, pois, assim, acreditava que me sentiria mais segura para ir à Lapa. Eles se animaram, e, ao sair da aula, ficamos fazendo hora até pegar o ônibus. A chegada, descendo no ponto em frente à praça principal, possibilitou que vissemos o movimento dos trabalhadores, dos ambulantes, dos moradores de rua. Entendi que aquela era outra Lapa, não a frequentada nos carnavais ou pelos que vão às casas de *shows*. Era a Lapa rua, onde o espaço praticado não era pago, e sim livre.

Como somos sempre invadidos pela memória, em alguns momentos a chegada ao bairro acionou a lembrança do dia em que cheguei a Madureira para entrevistar Marcus Bárbaro. Era preciso entender que, apesar das semelhanças, aquela era a região central da cidade do Rio de Janeiro, o que tornava o mapa territorial um espaço profundamente distinto. Se em alguns pontos há semelhanças, como o comércio, a agitação, em outros as diferenças podem ser bem nítidas. Tal como em Madureira, o entorno possui diversas barracas que vendem desde comidas típicas a petiscos, bebidas alcoólicas e cigarros. Mas, na Lapa, os comerciantes parecem ser proprietários do lugar, indicando aos turistas o melhor espaço, informando sobre a região, explicitando claramente o lugar da roda. “Aquilo é samba de roda, daqui a pouco é o jongo: dança do Brasil”, definiu um dos vendedores.

Verificando que os lugares ocupados são também os afetados pelas emoções e pelos sentidos produzidos por partilhas existentes em ações vividas, percebi que não eram apenas vendedores das barracas. Um ano depois constatei que, mais do que simples participantes ou ocupantes de um lugar transitório de vendedores, em alguns momentos encenavam parcerias com os integrantes do jongo. Quando o grupo de jongo foi ameaçado de não poder mais desenvolver sua roda no espaço da rua na Lapa, os ambulantes posicionaram-se a favor do grupo, fazendo uma defesa emocionada e rechaçando as ações da operação denominada de “Lapa Presente”.

Decidi andar pelos espaços, perto da roda e do outro lado, onde se situa a praça principal. Com isso, pude observar a chegada dos integrantes: diferentemente da roda de Arunda, em que todos ficam próximos, na Lapa eles se espalhavam. Uns ficavam nas barracas por trás dos arcos, outros do outro lado da calçada, alguns já entravam participando da roda do Zanzar. Ao redor se comunicavam e avisavam por intermédio de gestos o que fariam: se

beber, comer ou mesmo dar uma volta. Assim, como na roda anterior, notei que a busca era pelo reencontro.

No instante em que escrevo essas minhas passagens pela cena jongueira, é importante ressaltar que me valho da minha memória afetiva em relação a tudo o que presenciei. Embora tenha feito – como manda os preceitos metodológicos – diários de campo para cada uma das minhas incursões nessas apresentações, aciono, quando escrevo, a minha própria memória, os gestos que ficaram gravados, a partir do primeiro instante, de um estranhamento que me causaram. À medida que o tempo passava e me envolvia com aquelas pessoas e aquela dança, uma memória afetiva aflorava de maneira definitiva. Assim, ainda que os trabalhos de memória – lembrar, esquecer e elaborar – estejam aqui presentes, há no ato de cartografar a construção da “geografia dos sentimentos” (ROLNIK, 2016).

Existe, portanto, uma relação estreita entre a questão memorável e a ação de cartografar. Considerando que o objetivo é mais do que a construção de mapas, já que o cartógrafo participa, embarca “na constituição de territórios existenciais”, nos múltiplos momentos em que está dividindo espaço na mesma cena territorial, ele “não teme o movimento. [...] Deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo-e-língua” (ROLNIK, 2016, p. 66, grifo do original).

Essa entrega representa a fixação na lembrança desses momentos emblemas. Acionada a memória, recupera-se a cena vivida, ativando os múltiplos sentidos do corpo daquele que dela participou. Uma memória das emoções deixa antever cheiros, sons, sensações que se fizeram sentir e se fixaram como possibilidade duradoura. Ao transpor essas impressões de uma viagem peculiar num diário de campo, acionamos outros mecanismos: remarcamos as cenas que consideramos emblemas memoráveis para serem renarradas outras vezes. Há, então, uma mediação da escrita que encobre fatias de memória e, ao mesmo tempo, liberta a memória. Sei que posso recorrer aos fragmentos dessa viagem – fixados nos diários de campo – para contar essa história, novamente mediada por outra escrita.

Era, efetivamente, a minha primeira ida à roda da Lapa: muitas informações me invadiam, a ansiedade de avistar Marcus Bárbaro... Como quem pede autorização, atravessei a rua e encaminhei-me na sua direção; ele estava sentado no meio-fio. Notei que Bárbaro não estava tão à vontade como naquela noite em Madureira. A reação, que a princípio me assustou, pois eu achava que seria recepcionada de maneira especial, fez-me entender que

estava na rua, um “espaço praticado” (CERTEAU, 1994), e que para me mover ali não precisava de nenhuma autorização. E ele sabia disso. Assim, como o medo da Lapa durante a noite ia se dissolvendo, fui entendendo gradualmente os jogos narrativos imersos na rua. A rua é de todos: do povo comum, da boemia, dos trabalhadores, dos turistas e dos jongueiros.

Cabe um hiato nessa descrição para refletir como por meio da ocupação particular – com base em uma lógica cultural específica – os participantes de um espaço mais do que simplesmente ocupam um lugar naquele cenário, sendo antes de tudo praticantes no sentido amplo do termo. Isto é, eles se apropriam da rua transformando-a em um lugar praticado, por intermédio de seus gestos cotidianos. Essa apropriação reconstrói os espaços, fazendo destes lugares heterotópicos.

A observação do ritual e das evoluções da roda de jongo no espaço público Arcos da Lapa, bem embaixo dos vãos do aqueduto, faz das paredes do monumento espécies de lugares de proteção não só para os que participam da roda, mas também para aqueles que, com insegurança, como eu, se relacionam inicialmente com aquele ambiente. A prática do espaço subverte a disciplina que se quer implantar para esses lugares, que ganham assim outros contornos.

Pensando na relação do corpo com o lugar espacial onde ele se enuncia, Certeau explica que o ato de caminhar no espaço urbano se configura numa enunciação, sendo ao mesmo tempo um “processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre; uma realização espacial do lugar; enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, contratos pragmáticos sob a forma de movimentos” (CERTEAU, 1994, p. 177).

Podemos fazer a mesma correlação realizada pelo historiador com o ato de dançar nas ruas. Mais do que simplesmente se apresentar num lugar deslocado originalmente de suas funções, dançar na rua significa se apropriar integralmente do espaço, inclusive da sua própria historicidade, já que o Rio de Janeiro escreveu uma história particular da relação do povo com a rua. Igualmente, dançar na rua significa transformar o lugar de passagem em espaço de fixação momentânea, em que corpos se expressam em movimentos, incluindo-os no cenário da cidade, produzindo outra significação para o território. Em suma, cria-se uma nova estética nesse espaço praticado.

Elevando a possibilidade da caminhada como efetivação de praticar um espaço, a dança na rua não só “afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita” (CERTEAU, 1994, p. 179), como também reconfigura uma fala, mudando possibilidades do espaço e indicando uma nova direção. A dança na rua transgride e marca a construção de um novo cenário

marcado pelos movimentos do corpo, fazendo da rua não apenas ponto de passagem, mas ponto de paragem.

O Zanzar ainda se apresentava quando terminei de cumprimentar Marcus Bárbaro e decidi que ficaria por ali olhando, vigiando quando a roda iria começar. Assim, posicionei-me ao lado das barracas que ficam nas calçadas em torno dos arcos centrais. As pessoas que me acompanhavam decidiram ir a uma lanchonete na Rua Mem de Sá. Fomos todos, e ao voltar a roda já tinha iniciado.

Se havia perdido o começo, tão aguardado, colheria outras informações no restante da noite. Com a roda se passando, fui reconhecendo pessoalmente os integrantes que havia visto nos vídeos: não avistei Bárbaro, mas percorrendo o entorno avistei Jéssica. Não parecia a mesma de Madureira: se a aparência física era igual, a postura era completamente diferente. Cheguei a me assustar ao assistir a sua *performance*. Em vez da mulher quieta e observadora à qual fui apresentada, na roda se desvelava uma fortaleza. Ela olhava firme, circulava na parte interna da roda e organizava o movimento dos que queriam dançar, os pontos, pedia palmas. A sua *performance* dançando era tão forte que encobria o seu corpo, pequeno e magro. Sua voz ultrapassava as duas fileiras em torno da roda. Conseguíamos escutar perfeitamente seu canto, uma espécie de clamor.

No dia em que entrevistei Bárbaro, algumas vezes ele citou os CDs que nasceram do Jongo da Lapa, entre eles o do qual mais se orgulhava, “Pontos de Sinhá”. Foi um disco que demorou três anos para ser produzido e simbolizou a primeira década do grupo e, principalmente, mostrava a inserção das mulheres na roda. Precisava escutar aquele CD. Naquele dia, em Madureira, Bárbaro não estava com os discos, mas havia me garantido que na roda da Lapa eu conseguiria comprá-los. Quando em um momento Messias³ pede “machado” e entra na roda, Jéssica com os CDs na mão, eles avisam que ela ficaria circulando para que os que desejassem adquirir os produtos pudessem fazê-lo pagando 25 reais.

Naquele dia comprei apenas um dos três CDs que estavam sendo oferecidos. Escolhi exatamente o “Pontos de Sinhá”. Não tinha dúvida: após ver aquelas mulheres atuando, teria de ouvir o disco. No meu primeiro dia de Jongo da Lapa, não fiquei muitas horas. Percebi que aquele tinha sido o primeiro momento de muitos que ainda teria pela frente. Era apenas o começo, o marco, para uma observação que duraria 12 meses.

³ Messias é o integrante que, juntamente com Taís Agbara, lidera o grupo do Jongo da Lapa, desde 2012, quando Marcus Bárbaro decidiu se afastar da liderança, mas não do grupo. Mais informações sobre esse integrante, também entrevistado para esta pesquisa, serão incluídas na segunda parte da tese.

Foi assim que, por um ano, continuei indo à roda da Lapa, sempre chegando por volta das 20 horas, assistindo ao Zanzar para ir me ambientando. Vendo a chegada dos integrantes, as pessoas que paravam rapidamente para olhar, os turistas, os que permaneciam mais tempo e aqueles que faziam uma pausa passageira para ver num relance aqueles movimentos. As mulheres do grupo chegavam e ficavam ao redor conversando, com suas saias nas mãos, bebendo e comendo, e, desse modo, se preparavam para a noite. Na Lapa, observei que as mulheres sempre apareciam mais: conseguia vê-las antes de a roda se formar. Os homens, ao contrário, só se faziam presentes momentos antes de ter início a roda, ajeitando os tambores e os bancos em que iriam sentar.

Para abrir a roda, um rito feito. Para o Jongo da Lapa, por Taís Agbara, que, segundo informações dos integrantes, reproduzia o que Mestre Darcy já fazia. Com uma garrafa PET contendo bebida alcoólica, fazia um círculo, jogando a bebida em torno de onde a roda iria acontecer. Despejava a bebida pelas duas paredes dos arcos, terminando esse ritual em torno dos tambores. Somente após cumprir esse rito, a roda pode começar: escuta-se então a cantiga de dois pontos. Na sequência um casal é chamado para realizar a primeira dança da noite. Após a dança do primeiro casal, Agbara ou Messias explicam o que é o jongo, como se dança e convidam todos para participar.

Veem-se, portanto, nesses primeiros movimentos da cena jongueira contemporânea, expressões imemoriais do jongo, o batuque dos séculos XVIII e XIX. Os pés no chão, a saudação aos ancestrais, o derrame no solo de um líquido que o fertiliza e faz germinar também a felicidade da liberdade de participar da dança, num momento de brecha das incertezas da vida, são permanências que relacionam, apesar de todas as transformações, o jongo contemporâneo a uma longa narrativa que perdurou no tempo.

As continuidades marcam os ritos de início, a forma como os pontos são cantados, o toque dos tambores, mas as rupturas introduzidas pelas territorialidades complexas de uma rua ruidosa e perigosa fazem emergir na cena do jongo outras características.

Em três rodas seguidas fui acompanhada. Aos poucos fui percebendo que se a companhia me deixava mais segura, também produzia interferências no meu olhar e no ritmo a ser seguido pela pesquisa. Os amigos facilitavam tirando as fotos, levando as suas máquinas e, assim, liberando-me para somente observar, no entanto comecei a notar que também precisava da minha própria liberdade no envolvimento com a pesquisa. Passei a chegar antes de meus amigos e me colocava sempre atrás dos tambores, grudada na parede do arco.

As idas mensais faziam com que pudesse observar sempre novos aspectos, mesmo que houvesse repetições – o ritual da abertura, os pontos, a marcação dos passos da dança, a explicação do que era o jongo –; cada roda sempre acrescentava algo novo à pesquisa. Passei a ir sozinha e mesmo que alguém quisesse ir comigo pedia para que ficasse à vontade, chegando na hora que quisesse e indo embora quando também desejasse. Explicava que meu lugar seria sempre na mesma parede, atrás dos tambores. Fiquei, dessa maneira, alguns meses só observando e entendendo o que nenhum vídeo havia conseguido explicar: a experiência de estar presente era profunda e enriquecedora, já que podia captar as emoções e os significados de cada gesto e das atitudes mais genéricas.

Figura 19

Jongueiros em movimento no Jongo da Lapa



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Procurava ir com o mínimo possível de coisas para não atrapalhar meus movimentos, mas nem sempre isso era possível. Em uma das rodas fui com uma mochila cuja abertura fica para as costas, tendo um bolso falso na frente. Para minha surpresa senti uma mão forte batendo nos meus ombros e, quando olhei para trás, vi que era uma integrante do Jongo da Lapa. Alterando o tom da voz, ela disse com firmeza: “Cuidado com a bolsa! Isso aqui é Lapa. Não dá para bobear”. Fiquei atônita, mas esse gesto seria constante. Vi que essa mulher

ficava sempre por fora da roda, vigiando e cuidando para que nada interrompesse o fluxo da dança. Era ela que controlava os bêbados, os moradores de rua, os que porventura quisessem entrar na dança sem respeitar seus ritos. Em muitos momentos visualizei até mesmo os homens controlando seus ímpetos de segurança: pediam calma, diziam que também estavam ali. Apelos que percebi não serem suficientes. Ela se autodesignava protetora da roda e não media esforços para que sua tarefa tivesse êxito.

Antes função dos homens, a proteção, agora entendia que as mulheres passaram a ocupar esse lugar. Mais tarde iria descobrir que a maioria das mulheres que frequenta a roda do Jongo da Lapa é também capoeirista, professora de educação física ou participa de algum movimento cultural de dança. Bárbaro havia me contado que o CD “Pontos de Sinhá” foi o pontapé inicial para as mulheres fortalecerem seu lugar na roda e que, até então, elas se portavam timidamente, sem puxar ponto ou tocar o tambor, e ele achava que elas tinham de aparecer mais. Por esse motivo fez uma reunião, comunicando para elas que iriam cantar. Se antes somente Sílvia (esposa de Messias) se arriscava, para ele todas tinham de mostrar a sua força. Propôs, assim, uma preparação semanal na sua casa: elas ensaiariam o canto e aprenderiam a tocar o tambor. Durante três anos preparou as mulheres para a liderança. E contou que por muito tempo somente com cachaça a mulherada soltava o gogó.

Em minhas primeiras incursões, o que mais impressionava era a força dessas mulheres, a atitude perante a roda, a liderança e a luta pela manutenção da organização. A ordem não ficava ao encargo de uma mulher, mas de todas. Elas se organizavam entre si, uma cantava, outra tocava, uma terceira organizava, assim como outra cuidava da bebida de todos. Desse modo, todas se comunicavam, não verbalmente, mas a maioria das vezes pelo olhar e por gestos. Às vezes, uma ou outra cochichava algo, como que preservando um segredo a ser guardado por elas. Ao colocarem a saia rodada, era como se estivessem recebendo uma força sobrenatural que ultrapassava a dos homens da roda. Havia, portanto, uma questão do feminino que aflorava também como pergunta da pesquisa.

Nos meses em que passei observando as rodas da Lapa, via que o lugar que havia escolhido para me posicionar sempre era, para eles, um lugar estratégico. Sem querer, inseri-me no espaço sagrado: atrás dos tambores. Era também onde eles guardavam seus pertences, suas mochilas e suas bebidas.

Os olhares que fui construindo me levavam a outros lugares, sem sair daquele espaço: a parede dos arcos. Percebia que as mulheres eram o movimento, a vida e a organização da roda, mas que os homens faziam ecoar, com as suas mãos, o som vibracional dos tambores.

Dos três tambores dessa roda, as mulheres sempre assumiam um e nele se revezam. Ininterruptamente os três tambores estavam ali e sem eles nada seria possível, pois as vozes e as palmas acompanhavam o seu ritmo. Como se o tambor tivesse vida própria: sem os instrumentos não tinha roda, sem a permissão do tambor também não se entra na roda, sem o tambor ser batizado com a bebida não há possibilidade de início. Em toda roda, sempre há instruções sobre o seu funcionamento. Entre essas instruções, duas são as mais importantes: não se entra na roda sem cumprimentar os tambores e o jongo é uma dança de par, que une homem e mulher.

No fluxo dos meses, percebi que as regras não são impostas sem conflitos. Um dos mais recorrentes se refere exatamente à imposição de o jongo ser uma dança de par. Sempre alguém questionava por que o par se fazia somente com o sexo oposto. Em algumas ocasiões presenciei as explicações de Marcus Bárbaro sobre o assunto, justificando o fato de essa regra ter ligação com as práticas desenvolvidas por Mestre Darcy, mas também relacionando-a de maneira mais distante à cotidianidade dos quilombos. Em outros momentos, Jéssica pacientemente explicava que não era questão de preconceito, mas de rito.

Quando Bárbaro disse que “todo mês tem roda”, de fato pude comprovar isso nesses 12 meses. Nas manifestações de 31 de março de 2016, quando a cidade parou para protestar contra o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, o centro da cidade entrou em colapso, mas a roda se realizou. Nesse dia, diferentemente do que vinha ocorrendo, foi o próprio Marcus Bárbaro que abriu a roda. Na sua fala o posicionamento sobre aquele momento histórico: “Mesmo com a cidade estranha, vai ter roda. Agora mais do que nunca”, enfatizou o criador do Jongo da Lapa.

Em brechas que podiam ser olhadas por meio de falas e atos, o Jongo da Lapa demarca a Lapa como um território político. Desde um enfrentamento mais explícito, como se insurgir contra as leis municipais e se apresentar no espaço da rua sem a licença obrigatória da prefeitura, até a marcação de um lugar expressivo de fala próprio num momento em que a questão política se espalhava pelas ruas da cidade, ou mesmo ao discutir questões associadas ao gênero, ao impulsionar um desejo de memória em relação ao passado (de Mestre Darcy ou das senzalas).

As mulheres também são responsáveis pela introdução de uma nova personagem no espaço da dança: as crianças. Na roda que se passou em abril, foi a primeira vez que vi uma criança participando. Uma menina, aparentando ter uns 5 anos, filha de uma das integrantes, já usava a sua saia e rodopiava encantando a todos. Meses depois descobri, por sua mãe, que

todos os meses a menina pede para ir a roda, chora quando os pais explicam que termina tarde e que ela não pode, pois tem aula. A mãe diz que quando o marido não está a leva, pois o pai não gosta que ela vá tão tarde da noite à Lapa. A mãe diz que entende a menina e que, assim como ela, é apaixonada pela dança.

Figura 20
Laysa evolui seus passos na roda jongueira



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Foi nessa mesma roda que presenciei a apresentação de outro grupo, já que usualmente há a cessão de um momento para que outros se apresentem. Nesses momentos sempre se enfatiza que o Jongo da Lapa está abrindo espaço para que as outras manifestações também se tornem conhecidas. Nesse dia, apresentou-se um grupo de carimbó⁴. Os participantes do carimbó fizeram questão de esclarecer que naquele grupo “homem dança com homem, mulher com mulher e homem com mulher”, constituindo-se, nas suas palavras, em “uma roda da diversidade”.

No decorrer do ano, a cada ida percebia que, mesmo com os rituais se repetindo, havia pontos particulares que podiam emergir de uma observação, sempre à deriva. No mês do Carnaval podia se notar mais turistas estrangeiros e as fantasias daqueles que vinham dos blocos de rua e faziam uma parada para assistir ao jongo. No mês de dezembro também a quantidade de turistas duplicava. Nos 12 meses de pesquisa, entendi que o papel do grupo era maior do que aquela roda mensal. Por ele, outras rodas foram construindo um território de

⁴ Carimbó, segundo Gabbay (2017, p. 25), enquanto gênero musical é entendido “como um processo de comunicação, por meio de uma expressão poética, capaz de gerar um valor comum, comunitário, compartilhado por meio da relação do corpo a corpo, da dança, da canção e do batuque”. Da dança de roda típica do Belém do Pará, na concepção do autor o carimbo “funciona como um tipo de impulso vital de base comunitária, sendo um processo comunicacional orgânico, capaz de gerar valores positivos comuns” (GABBAY, 2017, p. 25).

significações e cartograficamente demarcado, aqui denominado de Cidade Jongueira. Mais do que pesquisar o grupo da Lapa, seria necessário conhecer os que se espalhavam pela cidade do Rio de Janeiro e entender o movimento que havia 13 anos o grupo tinha começado.

4.2.1 Entendendo as oficinas

Na inserção pelas rodas, ao olhar atento do observador, que perpassa não somente o visível, a materialidade, mas o subentendido, o que fica nas entrelinhas, a partir dos olhares, assim acompanhava não somente a roda, mas também seu percurso virtual: o movimento do Jongo da Lapa nas redes sociais. Existem movimentos que não se desenvolvem exclusivamente nas rodas, nos dias de apresentação. Eles participam de viagens nas idas aos quilombos, entre outros encontros. Nem sempre esses eventos são divulgados no momento da apresentação. Descobri que seria necessário acompanhar os passos dos atores além da Lapa e, para isso, teria de entrar também no universo virtual. Pelas páginas da rede social, permeando esse mundo, descobri pelo Facebook as oficinas que os integrantes estavam organizando.

Nomeada como “ciclo de oficinas de práticas de jongo”, a proposta era um espaço em que os integrantes do Jongo da Lapa pudessem esclarecer o que era praticado na roda. Aspiravam mostrar que jongo era mais do que dança, movimentos corporais, e que a dança possui ritos, toques, fundamentos e pontos.

Assim como as rodas, as oficinas teriam encontros mensais, as últimas quartas-feiras do mês, das 20h30 às 22 horas. Essas oficinas ocorriam no espaço do Instituto Palmares de Direitos Humanos (IPDH), situado à Rua Mem de Sá, na Lapa. O IPDH foi criado em 1989, por um grupo de militantes afrodescendentes (alguns com nível superior) com o propósito de ser um espaço de agenciamentos de projetos e ações para a promoção humana.

No dia 30 de março, teve início o ciclo, com a oficina “O jongo na cidade do Rio de Janeiro”, ministrada por Marcus Bárbaro. Só comecei a participar da terceira oficina, já que só descobri a sua realização quando já haviam sido promovidos dois encontros.

A terceira oficina objetivava mostrar “Os caminhos das mulheres do jongo”. Cheguei ao endereço e vi uma dança africana. Não encontrei nenhum integrante do grupo. Fui perto do balcão de bebidas e tentei me informar sobre a oficina. Ninguém sabia, mostrando-me somente que ali estava havendo uma apresentação de dança. Como estava muito próximo da hora marcada para o início da oficina, comecei a me preocupar. Permaneci por mais uns cinco minutos ali e decidi sair para a rua. Avistei Jéssica, Messias e outros integrantes conversando

em frente a um galpão. Nesse momento descobri que estava no IPDH, mas no galpão errado. Fui ao encontro de Jéssica, que me recebeu com um sorriso largo e disse: “Ainda bem que você veio! Hoje o tema você vai gostar. Seja bem-vinda, nega!”.

Na entrada do galpão há uma mesa de bar, em que um integrante pergunta seu nome e verifica se ele está na lista, recebe o valor da entrada e vende os CDs do grupo. O ambiente é rústico, com algumas cadeiras de plástico e um telão com projetor. Em frente ao telão, as pessoas sentam-se no chão, em círculo. Perto da escada que dá acesso ao mezanino há cobertores e colchonetes e vi algumas crianças sentadas, numa espécie de piquenique, com várias caixas plásticas contendo comida. São “as crianças da roda”, os filhos dos integrantes que vão com os pais para participar do evento.

Para falar da temática, duas mulheres: Taís Agbara e Sílvia Reis⁵, as que têm a presença mais forte na roda e que discorrem sobre o tema das mulheres jongueiras. No telão, exibiram imagens que ilustram o papel das mulheres no jongo, desde as mestras jongueiras oriundas das fazendas. Demarcaram historicamente o lugar do feminino no jongo, mas também envolveram a todos com as suas experiências pessoais, suas histórias de vida, que se confundem com a memória que possuem dessas mulheres. Enumeraram as líderes, suas comunidades e a importância de cada uma. Entre as exposições de fotos e vídeos, as palestrantes cantaram os pontos, rodaram suas saias e impressionaram uma plateia de pouco mais de 20 pessoas. Vi que a grande maioria dos espectadores é constituída de mulheres, as quais eu já havia visto percorrendo a roda. Seria esse um terreno dominado pela força do feminino?

Assim, nos meses subsequentes, passei a frequentar sempre as oficinas um dia antes da apresentação. Observava como aquelas pessoas interagiam sem estar na roda. Dançando, dividiam esse papel com o de pais (já que levavam invariavelmente os filhos para o local das oficinas) e com amigos, igualmente apaixonados pela cultura jongueira. Naquele lugar se tornavam uma mescla de professores e alunos. Foi nesse espaço também que, pela primeira vez, entrei efetivamente numa roda.

⁵ Sílvia Reis, integrante também do Jongo da Lapa, é capoeirista e foi a primeira mulher a cantar na roda. Mais informações sobre ela e outras integrantes do jongo serão dadas na segunda parte da tese.

Figura 21
Sílvia Reis e Jéssica Castro, na oficina “Caminhos das mulheres no jongo”



Fonte: foto de Maria Lívía Aguiar

No evento da rede social, ao final do convite, havia o lembrete: “As mulheres que quiserem podem trazer suas saias para dançar ao final”. Mas fui para as oficinas sem levar saia. Ou melhor, em todas vestia calça. De fato, ao término das oficinas sempre uma roda se formava e nos colocavam para dançar. Na primeira oficina, tentei escapar, dizendo que só ia observar, mas mesmo assim fui levada a entrar no grupo e aprender a cumprimentar os tambores. Ao passar pelo tambor em que Marcus Bárbaro tocava, compreendi no seu sorriso a

autorização para entrar naquele espaço sagrado. Se minutos antes, ao fazer uma intervenção, escutei do próprio uma provocação (“Se quiserem saber de algo, perguntem ao pessoal da academia, pois universitário não entende nada de jongo”), ao cumprimentar timidamente o tambor percebi a receptividade.

Ao contrário do que eu acreditava inicialmente sobre as oficinas, aquele lugar se transformou em espaço de experiência, e nele literalmente adentrei de forma corporal na pesquisa. Mesmo que tímida e desengonçadamente, cumprimentar o tambor, ensaiar os passos do amassa café e rodar com uma saia emprestada me conectavam com o desejo que movia os demais participantes do grupo, além de me fazer compreender pelos atravessamentos corporais o que sentem com a dança. Aprender corporalmente o que é a força movente dos integrantes: “O aprendizado que nos forma, que nos traz ganhos, se faz sempre por inscrição corporal, e não apenas por adesão teórica” (POZZANA, 2016, p. 42).

No total foram realizadas sete oficinas, e participei de quatro. Na oficina que ocorreu no dia 27 de julho de 2016, Bárbaro discorreu sobre os cânticos, explicando o que são os cantos de abertura, de demanda, as cantigas de bizzarrias e o jongo canção. Segundo ele, são os cantos de abertura que definem o que vai ser a roda, dando a entonação da dança. Já os cantos de demanda se desenvolvem em torno de uma palavra que é dirigida aos demais integrantes do grupo, atingindo alguém especialmente: “Demanda é bonita quando improvisada”, explicou Bárbaro. O que já havia observado, aprendi: na roda a demanda pode ocorrer ou não. Entendi que os pontos de bizzarria são aqueles que se caracterizam pela veia humorística. Já jongo canção é uma narrativa que se propõe a desenvolver uma ideia com começo, meio e fim. Se a demanda envolve uma resposta (de improviso), a canção flui com um sentido já previamente construído. O “machado”, palavra tão usada nas rodas, é a senha para a mudança de rumo da canção. Saí nesse dia entendendo que no jongo o “exercício do improviso é essencial”.

A última temática do ciclo de oficinas foi percussão, ministrada por Alexandre Munrha⁶. Nesse dia, com o trânsito da noite, acabei chegando atrasada. Entrando no galpão visualizei uma roda feita por cadeiras, em torno dos tambores. Fui a última a chegar e o professor acenou, oferecendo-me um lugar ao seu lado. Nessa oficina fui surpreendida com um tambor à minha frente. Eu não podia prever que, mais do que teoria sobre o instrumento, aquela oficina fechava um ciclo de aprendizagem.

⁶ Alexandre Munrha é integrante do Jongo da Lapa e toca sempre o tambor. É professor de percussão e um dos compositores do grupo.

Assim, desajeitadamente fui impulsionada pelo mestre jongueiro a tocar o tambor. Ensinando desde como segurar e tocar no couro, até o ritmo e o compasso, fomos levados a conhecer e tocar o tambor. De todos os presentes, fui a mais desajeitada: a que não conseguia acompanhar os outros tambores, sempre atrasando as batidas, fazendo com que Munrha saísse inúmeras vezes do seu lugar e fosse me auxiliar. Puxava a minha mão e colocava-a no ritmo, mostrava-me que um couro do tambor precisa de força, impacto. Depois de muito esforço, percebi uma aprovação e senti-me autorizada a entrar nesse mundo. Compreendi nessa experiência o que é a ligação com o tambor. Meses depois, ao entrevistar Taís Agbara e ela se assustar quando eu disse que frequentava às rodas havia mais de um ano e que participei das oficinas, ela só se lembrou de mim quando me descrevi como a desajeitada da oficina do tambor.

Na experiência das oficinas saí da parede dos arcos, da observação à deriva, para o lugar da experiência, do lugar do sensível, dos afetos, o que nos conecta, entendendo pelo viés da experiência que o ato de cartografar é uma conexão de afetos, sensibilidade e corporificação.

Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível trivial, ativando algo de suprassensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercitada. O cartógrafo, assim, vai criando corpo junto a pesquisa (POZZANA, 2016, p. 63).

Criei um corpo jongueiro ao tocar o tambor.

Figura 22
“Criei um corpo jongueiro ao tocar o tambor”



Fonte: foto de Lilian Durães

4.2.2 O jongo na festa da capoeira

Nas incursões pelas rodas de jongo, descobri que seus integrantes são em grande maioria capoeiristas, professores de educação física, dançarinos e artistas. Na etapa das entrevistas, ao conhecer Sílvia Reis e entrevistá-la, fui convidada para participar de um encontro nacional de capoeira que o seu marido, Messias, realiza todos os anos no Morro do Vidigal.

Dois meses separaram a entrevista do evento. Assim, no sábado, 11 de março de 2017, segui em direção ao Morro do Vidigal, localizado na zona sul do Rio de Janeiro. O encontro dos capoeiristas ocorre todos os anos na associação de moradores da comunidade. São três dias de evento e o Jongo da Lapa apresentar-se-ia no sábado, às 15 horas.

Ao chegar ao prédio da associação, o barulho do berimbau chamou-me a atenção e também o fato de as pessoas estarem vestidas sempre com camisas estampadas com inscrições que demarcam o seu lugar de pertencimento.

Assim como outras construções da comunidade, o prédio da associação tem vários andares, como uma construção estreita que vai se expandindo para os lados à medida em que os andares sobem. No térreo, um corredor comprido e apertado levava ao segundo piso: mesas com cadeiras dividiam espaço com os colchonetes, e por ali pessoas conversavam e se alimentavam. Perdida, perguntei se as apresentações eram naquele andar; uma senhora respondeu-me que eram no andar de cima, na laje.

Subi por mais uma escada estreita e cheguei a um salão enorme, em que objetos da capoeira como instrumentos, camisas de malha, calças, cordas, além de CDs e DVDs, bijuterias e artesanatos diversos, estavam expostos sobre duas esteiras de praia, sendo comercializados. Fui recebida por senhoras que fazem parte do projeto Vidigal Capoeira. Ao me verem sozinha, convidaram-me para sentar-me ao lado delas para assistir às apresentações.

A proposta do evento é mostrar as especificidades e a complexidade da capoeira, evidenciando as diferenças regionais que existem entre os grupos. Messias, cujo pai é mestre de capoeira no Maranhão, traz os mestres do estado. Os que trabalham no exterior também se apresentam. Naquele ano, o Jongo da Lapa foi o grupo convidado para fazer a roda de jongo do encontro, assim como José Rufino para falar sobre o livro *Histórias e saberes de jongueiros*. Também foram convidados três mestres jongueiros de Pinheiral (RJ).

Como havia chegado cedo, ainda no intervalo de almoço, vi o salão se encher, com a entrada dos integrantes do jongo com seus tambores. Messias, o organizador do evento, pedia para as pessoas se organizarem de modo a ficarem em torno da roda jongueira e explicou o motivo de levar o jongo para um encontro de capoeira: a identidade entre a capoeira e o jongo, na sua explicação, estaria nas matrizes africanas comuns existentes entre eles. Passados quase dois anos do primeiro contato com a roda de jongo, percebi que agora já era uma conhecida para o grupo. Ao me avistarem no local, os integrantes vinham me cumprimentar, falar da importância do evento e explicar que ali seria diferente da Lapa; afinal, eles estariam em um ambiente fechado.

Após toda a acomodação e já tendo se passado uns 30 minutos do horário marcado para o início do evento, começaram as apresentações. Primeiramente, Luiz Rufino apresentou o livro, enfatizando a história do jongo e sua importância. Em seguida, os mestres de Pinheiral fizeram uma fala tímida sobre suas vidas no jongo, lembrando a mãe (eram três irmãos), criada na tradição jongueira das fazendas, como foram informados dos preceitos da prática e as mudanças que esta sofreu com o decorrer do tempo. A timidez inicial deu lugar à emoção

no decorrer da fala. A plateia, composta em sua maioria dos moradores que fazem parte do projeto cultural e dos grupos de capoeira, escutava atentamente o relato dos três irmãos. Eles foram convidados por Messias para dar início à roda de jongo.

Figura 23
Jongueiros na Festa da Capoeira



Fonte: foto de Maria Livia Aguiar

Ao redor do salão se formava uma enorme roda que incluía os integrantes do Jongo da Lapa, do Quilombo de Pinheiral, do Grupo Mariocas e vários capoeiristas. Foi uma apresentação que levou quase duas horas, mostrando elementos do jongo: as demandas, os confrontos, as cantigas, os passos, procurando demarcar as diferenças entre o jongo das fazendas e o jongo dançado nas áreas urbanas.

A hierarquia existente pôde também ser claramente observada. Um jongueiro jovem lançou um desafio para os mestres de Pinheiral. A petulância resultou num ensinamento. Messias parou a roda, dizendo: “Pinto novo no terreiro abaixa a cabeça e obedece aos mais velhos”, numa clara referência de que seria um desrespeito não reverenciar aqueles que estavam mais diretamente vinculados à tradição longa do jongo. Assim, ensinou a todos que a dança, além de normas e ritos, possui também hierarquias.

4.3 AMPLIANDO O OBJETO: DO AFROLAJE AO DANDALUA

Na ação de caminhar à deriva pelos percursos jongueiros, fui descobrindo paulatinamente que o jongo se produzia em processos envoltos em múltiplas significações que se esparramam por bairros, tramas, resíduos testemunhais, em diversos lugares na cidade do Rio de Janeiro. Estava diante de um objeto complexo que precisava ser descortinado em toda a sua amplitude.

Após participar de festas, descobri que um dos movimentos do grupo era produzir ações no sentido de partilhar saberes acumulados (como nas oficinas e nos encontros para troca de experiências), e outras cenas jongueiras foram surgindo pouco a pouco. Cada uma delas com particularidades que, se por um lado deixava antever as singularidades de cada grupo, por outro mostrava as continuidades e as similitudes existentes entre eles. Foi assim que cheguei ao Afrolaje e foi assim que, colocando um ponto-final no percurso desviante, encerrei a pesquisa observando o Grupo Dandalua.

4.3.1 Afrolaje: do Arpoador ao Méier

Fui apresentada a Flávia Souza, líder e fundadora do Grupo Afrolaje, por Taís Agbara. Estava entrevistando Agbara, em um *shopping center* de Madureira, quando ela avistou Flávia e disse que eu precisava conversar com a líder do jongo do Méier. Assim, dias depois, voltava ao mesmo local para conhecer melhor o Afrolaje. Da entrevista, nasceu o convite para ver a roda que ocorreria no Arpoador, na zona sul do Rio, no domingo, 22 de janeiro de 2017. Flávia explicou-me que seria interessante ver a apresentação do grupo em duas regiões profundamente distintas da cidade: a apresentação na zona sul e a na zona norte. Explicou também que as apresentações do grupo em outros locais que não a praça do Méier ocorrem porque o grupo recebe muitos convites.

O evento do Arpoador foi idealizado pela professora de dança afro Aline Valentin, que leva para as praças e ruas as danças de matrizes africanas. Assim, a apresentação do Afrolaje seria no fim de uma tarde de verão, no Posto 7, no Arpoador. Antes da apresentação do grupo, houve uma aula de dança africana ministrada pela própria Aline. Em seguida, deu-se a roda do Afrolaje.

Desci na orla da praia e caminhei em direção ao posto em que estava marcada a apresentação. Por ser verão, a praia estava lotada, mal sendo possível caminhar pela calçada. Tentei localizar a roda, mas não consegui visualmente perceber nenhum sinal. Escutei os tambores e, no meio da multidão, fui seguindo o som até encontrar o local da roda.

Na praça, rodeada de palmeiras, no entorno da pedra do Arpoador, as batucadas no tambor. No meio, a professora comandava um grupo enorme de pessoas que imitava seus passos. Um grupo composto de jongueiros, turistas estrangeiros, moradores se aglomerava para dançar. Encontrei Flávia ao lado dos tambores e, quando me aproximei, recebi um afetuoso abraço.

Após quase uma hora de aula de dança, uma roda enorme formou-se no centro da praça. A minha primeira roda do Afrolaje ocorreu num espaço que não é o do cotidiano deles. Sabia que o Afrolaje é conhecido pela quantidade de crianças que participam da roda, mas, ao visualizar desde bebês nos carrinhos até crianças maiores enfileirando-se ao lado dos adultos, compreendi o que na entrevista Flávia havia dito: “Afrolaje é o grupo das crianças”. Assim como nas outras rodas, aquela também tem seus ritos. No entorno do tambor, uma garrafa, porém dessa vez com água, anunciava a benção aos tambores, no momento em que o líquido era jogado no chão num círculo de proteção à dança.

O que eu não imaginava é que a diferença não estaria somente no público. Outros elementos também me surpreenderiam. A começar pela empolgação da líder: Flávia contagiava com sua alegria e determinação, convocando a todos para a dança, seja quando rodopia, seja quando grita. Todos os integrantes usavam camisas de malha verde-clara, com o *slogan* do grupo; as mulheres compunham seu visual com saias rodadas coloridas. Algumas exibiam saias confeccionadas com outros tipos de tecido, de desenhos ou mesmo as arrumavam de maneira diferente no corpo. Descobri naquele dia que a dança, os pontos, pode ser a mesma, no entanto cada grupo tem sua dinâmica própria. A cada ponto, além da dança do casal no meio da roda, os participantes eram convocados a fazer mais do que bater palmas e cantar: eram chamados a reproduzir as coreografias. Diante da menção, por exemplo, “tomar banho no rio”, todos se abaixavam. Em outros momentos, podiam, em uníssono, levantar os braços, entre diversos outros movimentos conjuntos.

No girar da roda, entre rodopios, umbigadas e cantos, as palmas para o pôr do sol (um hábito cultuado em homenagem ao pôr do sol no Rio, no Arpoador) se confundiam com as palmas da roda. Observei, também, mais uma vez que, apesar da presença masculina, a condução de todo o movimento ficava ao encargo das mulheres. Ao cair da noite, fechou-se a roda com o convite para o próximo domingo, no Méier, o bairro de onde vieram.

Figura 24
Coreografias ensaiadas do jongo contemporâneo



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

A primeira vez que fui ver a roda de jongo do Afrolaje, no Méier, era um dia de comemoração: os cinco anos de fundação do grupo. Dessa forma, aquela roda seria diferente. Cheguei à Praça Agripino Grieco e vi vários integrantes do Grupo Mariocas, da Companhia Folclórica, do Aruanda, entre outros. Em dias festivos, as rodas recebem muitos convidados. As mulheres ainda colocavam seus adornos, os homens conversavam e as crianças corriam no entorno. Habitualmente as apresentações do grupo ocorrem no último domingo do mês, às 15 horas. Nesse dia de comemoração e com várias intervenções a roda se estendeu até as 21.

Na descida das arquibancadas da quadra, uma mesa com aparelhos sonoros e um DJ que comandava o som e animava os presentes. Ao lado, outra mesa, decorada com bolo confeitado, docinhos e salgados; no entorno vendedores e a habitual barraca do acarajé. Fui ao encontro de Flávia, que repetiu o movimento das duas vezes anteriores: um sorriso aberto e braços estendidos para me receber. “Hoje é dia de festa! Que bom que você veio e com câmera, pois temos de registrar tudo”.

No repertório musical do DJ, vários ritmos entre *rap*, *samba*, *funk* e *pop*. As crianças pulavam de um lado para o outro, os integrantes dos grupos dançavam, as mulheres arrumavam-se e, assim, aqueciam-se para o início das comemorações. Nesse dia não estavam preocupados com o horário, e sim com a festa: quase uma hora depois do que havia sido

originalmente marcado, a fundadora do grupo, que carregava um bebê de dois meses no colo, pegou o microfone e começou as apresentações. Na sua fala explicou a importância do dia, revelou a emoção de poder comemorar a data e que o afilhado no colo e a avó de 89 anos ao lado representavam o que ela queria que fosse a marca do grupo: a junção do passado com o presente.

Na abertura, Flávia contou que as apresentações teriam uma ordem, com o Afrolaje abrindo e fechando a noite, e que em seguida os outros grupos se apresentariam com o tempo máximo 20 minutos cada um, pois assim todos teriam a oportunidade de participar. O Afrolaje abriu a roda. Vi alguns integrantes alegres, outros emocionados. Flávia iniciou a dança, mas em seguida convidou uma menina de apenas 6 anos e o Mestre Xandy Carvalho para dar continuidade (figura 2).

Figura 25

Layza Griot dança ao lado de Xandy Carvalho na festa do Grupo Afrolaje



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

A cada mudança de grupo, uma nova intervenção de Flávia: falou da relação do grupo que se apresentaria com o Afrolaje, remarcou a importância dos cinco anos de existência da roda naquela praça, fez homenagens e agradecimentos. Em uma das falas, enalteceu aquela que eles consideram a madrinha do grupo, por ter sugerido o nome e emprestado a laje da casa para que o Afrolaje nascesse: a sua avó. Timidamente, Flávia agradeceu e voltou para o seu lugar, ao lado dos tambores, de onde assiste, todos os meses, ao movimento da roda.

Ao olhar o entorno da praça, em que se localiza um comércio variado que inclui também lanchonetes de *fast-food* e uma igreja evangélica, comecei a compreender o que Flávia falara em sua entrevista sobre as resistências que a roda produz. As apresentações coincidem com os horários dos cultos, abafados pelo batuque dos tambores. Uma mescla de olhares, curiosos ou repressores, pode também ser observada. A localização da quadra – num nível mais abaixo em relação à calçada – permite que as pessoas observem de longe, sem se aproximar.

Já havia passado quase cinco horas do início das apresentações, quando Flávia convocou todos para cantar parabéns. Num canto, pediu para que eu registrasse o momento, já que o fotógrafo que ela contratara tinha ido embora. Assim, com alegria e gritando, chamou todos para a foto oficial daquele dia. Todos reproduziram os rituais dos aniversários: cantaram parabéns, distribuíram os doces e terminaram alegremente a celebração dançando *funk* (figura 3).

Figura 26

Foto oficial do Grupo Afrolaje na festa de cinco anos, no Jardim do Méier



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

4.3.2 Pelos caminhos da feira: o Grupo Dandalua

Ao escolher o jongo como objeto de pesquisa, ainda em 2014, quando recebi a indicação para conhecer o Jongo da Lapa, foi-me dada também a referência da existência de outra roda: a do Grupo Dandalua. Assim como aconteceu com a Lapa, também demorei um tempo para ir ao encontro dessa roda. Primeiramente, conheci o grupo por meio da entrevista

que fiz com a sua fundadora, Monica Ferreira. Só depois me aventurei pelos caminhos da feira.

Da mesma maneira que nas outras incursões, cheguei antes do horário marcado para o início das apresentações, acreditando que esse tempo me permitiria observar o local e seus fluxos. Decidi passear pela feira.

No entorno não havia indícios de que ocorreria uma apresentação de jongo. Passei a procurar o grupo por toda a feira. Decidi conversar com os vendedores e encontrei uma conhecida que vende roupas e que me disse saber da existência de “algo cultural”, mas que nunca viu nem conhece ao certo o local onde se apresentam. Orientou-me a perguntar para os artesãos. Foi, de fato, um vendedor de bebidas que me direcionou até a escola pública, pois ali encontraria o local em que o grupo se apresentava: entre a Rua do Lavradio e a esquina da Avenida Chile.

Já havia passado pelo local anteriormente, mas não tinha ainda pistas de que ali ocorreria a roda. Vi Monica tirando do seu carro uma arara de roupas e uns tambores diferentes, de estrutura mais leve, para facilitar o transporte. Figuras conhecidas de outras rodas começaram a se juntar ao grupo: algumas estavam na barraca do acarajé, a mesma que também fica no Méier nas apresentações do Grupo Afrolaje.

Monica explicou as particularidades dessa roda, alertando que, diferentemente do Jongo da Lapa, aquela possui uma divisão temporal e temática. A primeira hora de apresentação é destinada ao samba de coco, e a hora seguinte, ao jongo. Vários integrantes do Dandalua são também do Jongo da Lapa. Em cada encontro um esclarecimento sobre a proposta do grupo. Já Jéssica fez questão de frisar: “Nega, você vai ver como essa roda é especial. A roda que se aprende a jongar. Já te falei que será aqui que você vai primeiro rodar”.

Figura 27
Personagens jongueiras: Jéssica Castro na roda do Dandalua



Fonte: foto de Maria Lívía Aguiar

Como nos outros grupos frequentados e por já conhecer os instrumentistas do tambor, decidi me colocar mais uma vez ao lado dos tambores. A abertura da roda fica ao encargo de Ricele⁷, que entrega sua filha, Luana, de apenas 1 ano, para uma jongueira segurar. Monica entra no meio da roda e dá a largada para o samba de coco. A roda inicia-se apenas com os integrantes e convidados jongueiros, mas, quando começa o som dos tambores e dos pandeiros, as pessoas que estão ao largo voltam os olhares para o grupo e juntam-se ao círculo. Monica, a mais velha do grupo, demonstra uma enorme disposição, com gestos que lembram contorcionismos, ao convocar a plateia para sambar. Em alguns minutos todos os lugares estão ocupados.

Após uma hora, os pandeiros, chocalhos, reco-recos e outros instrumentos silenciam-se: agora só se escutam os tambores. Deixam o ritmo rápido e animado do samba de coco, para iniciar os cânticos de abertura do jongo. Novamente, a organização é realizada por Ricele, que explica a origem da dança e a maneira como as pessoas podem participar dela. Ao contrário de todas as outras rodas, essa me pareceu menos rígida, sem grandes preocupações

⁷ Ricele Cristina Barthar Aguiar é professora de educação física e integrante tanto do Jongo da Lapa como do Grupo Dandalua. Mais informações sobre essa integrante, também entrevistada para a tese, serão fornecidas na segunda parte do trabalho.

com os ritos (apesar de eles estarem presentes) e livre também da habitual inquietação com a segurança.

Figura 28

Roda do Dandalua nas calçadas da Feira do Lavradio



Fonte: foto de Maria Lívía Aguiar

Ao final, fui ao encontro de Monica, que, curiosa, me perguntou o que tinha achado da apresentação. Ao me ouvir falar impressionada depois de observar o que houve naquele lugar, enfatizou que sabia que eu sentiria isso. Perguntei sobre os tambores serem diferentes, ela explicou que foram idealizados por seu marido, que é do Jongo da Serrinha. Disse que idealizou tambores leves para facilitar o transporte, já que nem sempre contam com carro e eles vêm de lugares distantes, alguns deles situados na Baixada Fluminense.

Essa caminhada derivante permitiu pensar *sobre* o espaço e, sobretudo, *com* o espaço. Nas praças, ruas, calçadas da cidade, o jongo infiltra-se na urbe criando outra performatividade para os lugares, ressignificando-os e retransformando-os com base em outras referências. Como, por exemplo, a ocupação que se dá pelo corpo e pela música, em conjunto, transformando os cenários da própria cidade.

Longe de possibilitar a construção de lugares utópicos, o jongo que faz da cidade um espaço jogueiro inverte os lugares, permitindo que aquilo que era um local de passagem se transforme num lugar de paragem, como já remarcamos. Os aparelhos arquitetônicos da

cidade também sofrem inversões. No caso do Jongô da Lapa, o aqueduto de lugar para a contemplação, já que é um ponto turístico que se constitui como trama da materialidade do próprio passado, torna-se lugar de proteção. Suas paredes permitem uma divisão aleatória e, ao mesmo tempo, real daquele piso no qual os integrantes do jongô dançam, oferecendo o conforto da delimitação espacial para a posição dos tambores. É junto às paredes dos arcos que os tambores se posicionam para reger os passos da roda de jongô.

Criam-se assim inversões diversas, espaços habitados pelas *performances* construídas a partir de um contexto cultural e situacional (ZUMTHOR, 2009), ou seja, dos movimentos em torno do jongô. Não existem mais ruas, praças nem avenidas. Existem apenas os espaços tomados pelas rodas, com seus cânticos, batuques, gritos, algazaras, invertendo a lógica cotidiana da cidade, passando a não haver “nem dentro, nem fora”, o que caracteriza, segundo Foucault (2013), a vivência das “heterotopias”.

Mas as heterotopias não estão apenas nos espaços territoriais; estão também inscritas nos corpos. Os corpos que se apresentam com inscrições de seus lugares de pertencimento, por meio de adornos e adereços os mais variados que demarcam a filiação a um lugar simbólico: todos fazem parte de um mesmo universo, o universo jongueiro. O adorno dos corpos é signo de reconhecimento que permite a cada um a ocupação desse lugar. As saias, os brincos, as camisas de malha com inscrições caracterizam o lugar jongueiro nos corpos de seus integrantes. Mais do que o local físico, são os corpos que indicam de onde vêm. “O corpo humano é o ator principal de todas as utopias” (FOUCAULT, 2013, p. 12).

Momentaneamente quando começa o movimento das rodas, os protagonistas vestem-se para aquele acontecimento, produzindo o corpo como um “ator utópico”. Ao ornar os cabelos com lenços coloridos, ao vestir saias rodadas e cheias de cores, estão produzindo um movimento de comunicação daqueles corpos com outro universo capaz de reconfigurar o tempo e o espaço. “A máscara, a tatuagem, a pintura, diz Foucault, instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar no lugar que não tem lugar diretamente no que se comunicará com o universo do outro” (FOUCAULT, 2013, p. 12). O corpo é arrancado do espaço e projetado em outro; nesse caso da pesquisa, no universo jongueiro da cidade jongueira.

Se as utopias permanecem seladas no corpo, terminado o tempo da dança é preciso reencenar novas *performances* e habitar outros territórios. O lugar originalmente ocupado readquire, no interregno de tempo até a realização da próxima roda, novamente o seu sentido original. A praça volta momentaneamente a ser a praça, os arcos passam a ser mais uma vez lugares de passagem e aberturas de memória para o passado. Todavia, no momento seguinte,

quando os tambores começarem a tocar, as saias a rodar, os corpos a se balançar num gíngado incessante, esses espaços retornarão à significação que ficara em suspenso.

A heterotopia tem como fundamento justapor em um lugar real vários espaços que, em princípio, poderiam ser incompatíveis (FOUCAULT, 2013, p. 24). Há que se remarcar também, de acordo com Foucault (2013), a relação dessas heterotopias com os recortes singulares do tempo. O tempo cíclico é fundamental na demarcação narrativa dos dias em que haverá festa, periodicamente, produzindo não uma vazão de eternidade, porém sobretudo um movimento de circularidade. Com aberturas em relação à possibilidade de transformação, pressupõem-se ainda um início e um fim, ou, como diz Foucault (2013, p. 26), um “sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante”.

O término da roda é a senha para que a inversão produzida nos espaços tenha fim, entretanto o movimento de ocupação da cidade permanece ecoando mesmo quando não podemos escutar nas ruas, calçadas, praças e avenidas o barulho incessante dos tambores.

Encerrei a jornada pelas rodas refletindo que a cartografia permitiu mais do que acompanhar os passos dos atores desta pesquisa: proporcionou um novo olhar para os espaços da cidade. O que esses grupos fazem é mais do que a ocupação da rua com a música e a dança: são corpos que habitam e comunicam transformando os territórios, produzindo ruas, calçadas e praças como palco de uma cidade jongueira.

PARTE II – JONGO, MEMÓRIA E LUGAR DO FEMININO

As personagens que podem ser encontradas nas páginas que compõem o primeiro capítulo desta segunda parte, assim como fazem da rua espaço privilegiado para as apresentações do jongo, também fizeram dela lugar para falar de suas vidas e de suas trajetórias jongueiras. Das 12 entrevistas que realizamos, somente cinco foram feitas nas casas dos entrevistados ou de pessoas próximas a eles. Monica Ferreira, Ricele Aguiar, Daniella Gomes e Juliana Correia, em encontros cuja duração variou de pouco mais de uma hora a até quatro horas – como foi o caso de Daniella, cuja entrevista foi a mais longa –, fizeram de suas casas lugar privilegiado para falar do jongo. Já Wallace Freitas, o Amendoim, apelido como é conhecido nas rodas jongueiras, falou do seu envolvimento com o grupo da Lapa, entre outras questões, na entrevista que concedeu na casa da sua namorada, também integrante do jongo, Juliana.

Mesmo que as entrevistas tivessem se dado nas residências, todo o trâmite para as suas realizações ocorreu nas ruas. As ruas parecem ser não apenas o lugar da dança, mas também outro lugar habitável. Um espaço em que desenvolvem suas *performances*, encontram os amigos de roda, com os quais dividem e constroem sociabilidades particulares, e também o lugar no qual atuam como personagens da cena jongueira. Assim, nesses espaços que habitam é também onde se revelam.

A rua transforma-se, além de espaço de ocupação das rodas, em lugar de realização de sete das 12 entrevistas. Na rua deram entrevista Marcus Bárbaro, Vanusa Melo, Taís Agbara, Jéssica Castro, Flávia Souza, Messias José e Sílvia Reis. Cada um deles escolheu o local para as entrevistas. Foram eles, portanto, que escolheram as ruas.

Seguindo os parâmetros metodológicos da história oral¹, o local da entrevista deve ser preferencialmente escolhido pelos entrevistados. A ideia dominante é que assim eles já se sentem *a priori* à vontade para falar. Uma entrevista que procura, sobretudo, ouvir o outro e que deve ter a menor carga possível de interferências do entrevistador. Os contatos prévios foram realizados por telefone ou por mensagens de WhatsApp, sempre deixando o local à escolha dos entrevistados. Quando inquirida, evitava dizer de onde sairia, respondendo que, independentemente do local em que me encontrava, estaria onde eles achassem mais conveniente.

¹ Sobre os parâmetros metodológicos da história oral relativos ao universo da comunicação, ver Ribeiro (2015).

Além dessas observações preliminares quanto ao *modus operandi* da pesquisa, há que remarcar que o capítulo 4 se fundamenta nos pressupostos relativos à complexa questão da memória em suas diversas conceituações e filiações teóricas, pressupondo, em primeiro lugar, que falar da memória é presumir: uma dialética fundadora entre memória, esquecimento e enquadramento; que a memória é do presente; e que se faz a partir de lugares posicionados. Ainda que tenhamos optado por não referenciar a todo instante diversos autores que refletiram sobre essa densa questão², tais injunções de natureza teórica estarão presentes nas interpretações que faremos, nas quais sobressaem, como poderá ser visto nas páginas do referido capítulo, uma memória das sensações dos entrevistados, que lembram principalmente, por meio dos sentidos do corpo, as imagens fixadas em suas retinas, os cheiros que emanavam dos ambientes, os arrepios que as músicas provocavam e, de maneira especial, os sons que permaneceram ecoando em seus ouvidos, trazendo para o jongo a memória cognitiva.

Há que se destacar ainda outra marca memorável que domina as falas dos entrevistados: o acesso ao passado do jongo faz-se pelas memórias de outros. São os pais, os avós, as velhas tias que contavam para os mais jovens as práticas jongueiras de outrora, e, desse modo, os atuais jongueiros lembram também pelas marcas memoráveis de outros, que se situam na cadeia do tempo de maneira mais longínqua que eles.

Por outro lado, em relação à definição do jongo como um lugar feminino, presente no capítulo 5, o último da tese e desta parte, devem-se tecer algumas considerações. Com base nas teorias de Butler (1997; 2016), que concebe a perspectiva de um sujeito livre, não se poderia *a priori* definir esse lugar como feminino, já que com essa qualificação se estaria predeterminando um lugar haja vista as marcas biológicas e os padrões sociais que se estabelecem. Nesse sentido, estar-se-ia aprisionando os corpos num modelo de mulher.

Ao qualificarmos esse lugar como feminino, estaríamos, ao mesmo tempo, instituindo parâmetros e normas para o que seria uma mulher jongueira. Nas entrevistas, conseguimos perceber que estar na roda não é apenas exercer o papel e a função num lugar jongueiro predeterminado como feminino. O papel que cada uma desempenha na vida – como mãe, esposa, filha, profissional, provedora do lar, amiga etc. – são, a rigor, ressignificados na roda jongueira.

² Sobre a trajetória teórica do fenômeno memorável, ver sobretudo Joutard (2015). No que diz respeito às diversas articulações da questão memorável, sob os mais diferentes aspectos, ver Candau (1998; 2005); Colombo (1991); Cross (2015); Fentress e Wickham (1992); Finley (1981); Halbwachs (1994; 2006; 2008); Hartog e Revel (2001); Huyssen (2000; 2014); Ledoux (2016); Lowenthal (1998); Namer (1987); Nora (1984); Pollak (1989; 1992); Rousso (2016); Todorov (1995); e Freud (1974a; 1974b; 1974c).

Então, num primeiro olhar, poderíamos supor que o fato de organizarem as rodas, impedindo invasões de estranhos no meio da *performance*, muitas vezes usando a força bruta, demarcaria uma tomada de posição masculina exercida por um corpo feminino. Mas a questão não é tão simples.

A rigor, ao começarem as mulheres a tocar os tambores, a exercitarem com força os cânticos e a comporem, a força feminina liberada para realizar essas ações é ainda mais efetiva. Com essas ações querem, de fato, pela tomada da palavra (SODRÉ, 2015), ocupar efetivamente os lugares reais e simbólicos do jongo.

Dar o sinal para o início da roda, cuidar e se preocupar com os demais integrantes, oferecendo água e outras bebidas, ser responsável pela condução dos pontos, realizar diversas ações no sentido de dar proteção aos participantes (avisos relativos a questões de segurança, vigiar o entorno, por exemplo) são algumas das ações protagonizadas pelas mulheres nas rodas de jongo. Mas ainda há mais: cabe também a elas, nos últimos tempos, tocar os tambores.

As figuras masculinas, naquele cenário, transformam-se em coadjuvantes. Assim, se, num primeiro momento, a força feminina causou impacto, no decorrer da pesquisa houve a compreensão, que remetem invariavelmente à explicação, do papel das mulheres no jongo.

Ficar à deriva, observando as rodas, os seus movimentos e sua organização, proporcionou a certeza de que não apenas uma roda específica é das mulheres, mas também todas as outras. Das quatro entrevistadas como objeto desta pesquisa, duas foram criadas por mulheres (uma delas membro do Grupo Dandalua e outra do Grupo Afrolaje), e no Jongo da Lapa houve a participação decisiva da jogueira Vanusa Melo, que juntamente com Marcus Bárbaro a idealizou e a conduziu por algum tempo. Embora a Companhia de Aruanda tenha sido criada por um integrante masculino (Dário Firmino), também nela se destacam as lideranças femininas.

Ao submergir nas entrevistas, escutando as múltiplas vozes que constituem a história do jongo contemporâneo no Rio de Janeiro, pôde-se comprovar que a mulher é a figura central dessa cena. Não há dúvida de que figuras femininas são, portanto, fundamentais na constituição do jongo urbano contemporâneo. Mas o que isso significa? Essa grande interrogação guiará nosso percurso no capítulo 5.

5 ENTRE A RUA E A CASA: ABRINDO BRECHAS NA MEMÓRIA

Os 12 escolhidos para as entrevistas são lideranças da cena jogueira contemporânea. Uns com forte liderança em relação a todos os grupos de jongo, como Marcus Bárbaro, do Jongo da Lapa, e outros com liderança concentrada na roda em que atuam, como é o caso de Daniella, integrante do Afolaje. Esse foi o principal critério para a escolha dos entrevistados.

A maioria é da zona norte. Somente Sílvia e Messias, que moram no Morro do Vidigal, favela da zona sul carioca, e Jéssica, que é moradora de Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, município da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, fogem dessa configuração. O subúrbio é o local de moradia de muitos dos entrevistados. As entrevistas que não foram realizadas nas ruas ocorreram nas salas das casas ou apartamentos. Em todas elas se pôde sentir a ambiência dos subúrbios cariocas: casa de vila, no fundo do quintal com os pais morando na frente. As salas dos apartamentos, por outro lado, também estavam tomadas pelas mesmas marcas: a sala podia ser o lugar em que todas as atividades sociais e familiares se desenrolavam ou com poucos móveis, sendo os únicos utensílios um sofá e um ventilador. Mas nesse ambiente de poucos móveis, os porta-retratos – que existiam também nas outras residências – produziam mais do que um simples sentido de ornamentação: mostravam os vínculos familiares e a necessidade de construir uma memória duradoura em torno dos rostos dos integrantes das famílias (incluindo, é claro, os agregados). Fotos de formaturas, de casamentos e de batizados, ao lado de outras que mostravam as crianças em plena atividade nas rodas jogueiras.

A seleção dessas personagens não foi tarefa fácil. A cada entrevista, recebia sempre sugestões de novos nomes para compor o corpo dos entrevistados, pois cada um fornecia indicações que, às vezes, chegavam a cinco ou seis integrantes das rodas. Mas era preciso adotar um critério de seleção. Assim, se a performatividade de cada um deles no jongo foi a principal razão, também não foi a única. Pertencerem a rodas diferenciadas ou participarem de mais de uma roda foi igualmente determinante na escolha. Ao longo da pesquisa, observamos o protagonismo feminino nas rodas, como já enfatizamos, o que se transformou numa das questões da pesquisa. Então, tornou-se determinante a realização de entrevistas com várias mulheres, elas igualmente lideranças importantes na configuração e no desenho do jongo contemporâneo. Por isso, o *corpus* dos entrevistados é composto de três homens e nove mulheres, conforme se verifica no quadro 4.

Quadro 4
Os atores jongueiros

Entrevistado	Grupo	Sexo	Idade (anos)	Estado civil	Local de moradia	Data	Local da entrevista
Marcus Bárbaro	Jongo da Lapa	Masculino		Casado	Madureira	21 maio 2015	Embaixo do viaduto Negrão de Lima, em Madureira
Vanusa Melo	Pé-de-Chinelo	Feminino		Casada	Quintino	1.º jun. 2016	Café do Centro Cultural da Caixa Econômica (centro do Rio)
Monica Ferreira	Dandalua	Feminino	50	Casada	Irajá	3 jan. 2017	Na casa dela
Taís Agbara	Jongo da Lapa	Feminino		Casada	Madureira	10 jan. 2017	Em um café no Madureira Shopping
Jéssica Castro	Jongo da Lapa/Dandalua	Feminino		Solteira	Jardim Gramacho (Duque de Caxias)	12 jan. 2017	Na Fundação Progresso, na Lapa
Flávia Souza	Afrolaje	Feminino		Casada	Madureira	18 jan. 2017	Em um café no Madureira Shopping
José Messias	Jongo da Lapa	Masculino		Casado	Vidigal	23 jan. 2017	Na Uerj, no Maracanã
Ricele Aguiar	Jongo da Lapa/Dandalua	Feminino		Casada	Bento Ribeiro	24 jan. 2017	Na casa dela
Daniella Gomes	Afrolaje	Feminino		Solteira	Engenho Novo	25 jan. 2017	Na casa dela
Sílvia Reis	Jongo da Lapa	Feminino		Casada	Vidigal	30 jan. 2017	No Shopping Rio Sul
Wallace Freitas (Amendoim)	Jongo da Lapa	Masculino		Solteiro	Parada de Lucas	31 jan. 2017	Na casa de Juliana, sua namorada, em Vila Isabel
Juliana Correia	Jongo da Lapa	Feminino	38	Solteira	Vila Isabel	31 jan. 2017	Na casa dela

Obs.: Os entrevistados são apresentados pela ordem de realização das entrevistas.

Fonte: elaborado pela autora com base nas entrevistas desenvolvidas

Dois jongos não estão diretamente representados nas entrevistas: não há nenhuma liderança nem do Jongo da Serrinha, nem da Companhia de Aruanda. Em relação ao Jongo da Serrinha, como nosso propósito era privilegiar a análise da cena musical jogueira contemporânea, como já explicamos em diversos momentos desta tese, a referência ao jongo inspirador, espécie de mito da origem da cena jogueira e que continua interpelando os integrantes de todas as rodas, propositalmente não foi incluída na pesquisa. Como já dissemos anteriormente, hoje o Jongo da Serrinha não pode mais ser considerado uma roda, já que participam, sobretudo, apresentando espetáculos musicais em teatros e casas de *shows*. No que diz respeito à Companhia de Aruanda, apesar de várias tentativas de entrevistar o criador e líder do grupo, Dário Firmino, não logramos êxito. Apesar disso, por alguns dos entrevistados ter fortes vínculos com esses dois grupos, houve, portanto, indiretamente referência tanto à Serrinha como à Aruanda nas entrevistas que realizamos.

No quadro anterior (quadro 4), cujo objetivo é apresentar as personagens entrevistadas e que compõem o que estamos denominando de cena jogueira, observamos alguns aspectos que dizem respeito diretamente à caracterização de cada uma e outros que concernem aos processos metodológicos escolhidos para a elaboração da pesquisa.

No tocante a esse último aspecto, devemos explicar a decalagem entre as duas primeiras entrevistas – realizadas com Marcus Bárbaro, em 2015, e Vanusa Melo, um ano depois, já em 2016 – e todas as outras dez entrevistas que só foram feitas no início de 2017. Todas em janeiro daquele ano. Somente depois de frequentar as rodas, numa ação à deriva, num turbilhão de música e dança, pôde-se, gradativamente, conhecer as personagens, observar quem de fato era liderança, fundamental, como já enfatizamos, para a definição de quem seriam os entrevistados. Como também já explicamos antes, o nosso objeto era exclusivamente o Jongo da Lapa. Assim, nada mais natural que começássemos esse processo com o principal nome daquele jongo, seu fundador, e quem reintroduziu mais contemporaneamente o jongo nos espaços do Rio de Janeiro: Marcus Bárbaro. A ele, chegamos, ainda tateando o nosso objeto empírico, por sugestão do orientador desta tese, Micael Herschmann. Naquele momento, nada sabíamos de jongo nem tínhamos certeza das questões que norteariam posteriormente a pesquisa.

Um ano depois, pouco antes do exame de qualificação, e exatamente para fornecer mais subsídios para a avaliação, resolvemos realizar pelo menos mais uma entrevista. Tínhamos a convicção de que precisaríamos de uma liderança que divergisse do fundador do Jongo da Lapa, materializando, desse modo, contradições, controvérsias, memórias excludentes e seletivas, em função dos lugares de fala e das disputas existentes no próprio

grupo. Por outro lado, começava a perceber naquele momento o protagonismo feminino. A personagem escolhida, por ter sido a fundadora do Pé-de-Chinelo (antecessor do Jongo da Lapa), ter saído do grupo em função de divergências com Marcus Bárbaro e também ser mulher, foi Vanusa Melo. Essa entrevista só ocorreu em junho de 2016.

Sete meses passaram-se até que se retomasse o ciclo das entrevistas. Num só fôlego concretizamos todas as outras dez entrevistas no mês de janeiro de 2017. Propositamente, elas foram feitas num único mês. Por opção metodológica, acreditamos que a proximidade das falas produziria um diálogo invisível entre as personagens-alvo dessas narrativas. As histórias que seriam narradas por eles, uma após a outra, deixariam emergir uma narrativa com começo, meio e fim. Ainda que fossem múltiplas, o foco das entrevistas tendo o jongo como centro narrativo produziria uma história memorável singular da presença desses atores na cena musical.

Por outro lado, ao falarem livremente de si mesmos, a memória afetiva de cada um em relação ao jongo deixaria antever metáforas, alegorias, adjetivações, personificações e metonímias. Mas não só isso. As contradições, os conflitos, as lutas, as disputas, os silêncios, os enquadramentos, enfim, os trabalhos de memória, em confronto e em relação, emergiriam para possíveis interpretações. Os cenários do jongo apareceriam demarcados. Os passos dos entrevistados na vida entremeados pela música constituinte para cada uma dessas personagens. A importância da dança, da música, do tambor, da amizade nas andanças em torno das apresentações musicais.

A maioria é do Jongo da Lapa. Grande parte é casada. A idade situa-se entre os 30 e 50 anos, em maior número na faixa etária entre 35 e 45 anos, sendo, portanto, da mesma geração. Uma característica dominante é o fato de a família – a mulher, o homem e as crianças – frequentarem as rodas. Os laços afetivos entre os integrantes sobressaem. É comum namorarem e também casarem integrantes do grupo. Os filhos decorrentes das uniões, a totalidade heteroafetiva, são os “filhos da roda”.

5.1 ESPAÇOS DE SIGNIFICAÇÕES DA MEMÓRIA

A primeira entrevista, ainda em 2015, com Marcus Bárbaro, e que em grande parte foi analisada no capítulo 2, foi marcada num primeiro momento no Madureira Shopping. Como ele precisou desmarcar o encontro, decidiu que o novo cenário para a entrevista seria no viaduto Negrão de Lima, no mesmo bairro, no dia da roda da Companhia de Aruanda, como

já descrevemos anteriormente. A segunda entrevista, realizada ainda no início desta pesquisa, foi com a fundadora do grupo Pé-de-Chinelo, Vanusa Melo. Ao combinarmos, a entrevistada sugeriu que marcássemos no centro do Rio, no café do Centro Cultural da Caixa Econômica Federal. Enquanto a primeira entrevista durou cerca de três horas, a segunda tomou pouco mais de uma hora, e nela conversamos sobre sua trajetória no grupo que deu origem ao Jongo da Lapa. As contradições, lutas e disputas existentes na comunidade jongueira começaram a emergir exatamente nessa entrevista.

No processo de ficar à deriva, descrito na primeira parte desta tese, nos vários momentos de encontro com a roda do Jongo da Lapa, percebemos que deveria ouvir pessoas que seriam fundamentais para o próprio desenvolvimento da pesquisa.

Figura 29
Personagens jongueiras: Taís Agbara



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Esse segundo momento das entrevistas iniciou-se, como já enfatizamos, somente em janeiro de 2017, com o encontro com Monica Ferreira. Na sequência, voltamos à rua e entrevistamos Taís Agbara, também no Madureira Shopping, num café no segundo piso. Por coincidência, quando estávamos no meio da entrevista, passou Flávia Souza. Aproveitamos o ensejo e marcamos uma reunião com ela para uma semana depois no mesmo local. Jéssica Castro, a primeira integrante do grupo da Lapa que conheci, durante a entrevista com Bárbaro

em Madureira, escolheu a Fundação Progresso para conversarmos. Numa tarde chuvosa de verão, durante duas horas e meia, em frente aos Arcos da Lapa, Jéssica conversou, cantou, dançou e reencontrou alguns amigos. A seleção de alguns locais foi proposital, como cenários previamente escolhidos por serem favoráveis às *performances* que se desenvolveram no desenrolar das entrevistas. Jéssica, por exemplo, em vários momentos, em que também cantava e dançava, apontava para os Arcos da Lapa, referenciando-os como o “lugar do Jongo”, e que podia ser visto perfeitamente do local em que estávamos sentadas.

Figura 30
Personagens jongueiras: Monica Ferreira



Fonte: foto de Maria Lúvia Aguiar

José Messias, num primeiro momento, escolheu a Associação de Moradores do Vidigal, onde trabalha, mas houve um imprevisto e ele remarcou o encontro. Realizamos a entrevista no *hall* do segundo andar da Uerj, num momento em que a instituição já estava imersa naquela que seria sua pior crise, decorrente da falência do governo do Rio de Janeiro. Naquele dia, Messias havia ido ao *campus* para finalizar o curso que ministrava para a comunidade sobre capoeira e jongo havia dez anos, mas que, por falta de recursos, havia sido suspenso pela universidade. Foi nesse mesmo dia que Messias me apresentou Juliana, salientando que eu também deveria conversar com ela e seu namorado, Amendoim (Wallace Freitas), ambos do Jongo da Lapa.

A última entrevista feita no espaço da rua foi com Sílvia Reis, no Shopping Rio Sul, em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, local onde ela trabalha. Sílvia pediu que eu escolhesse, dentro do *shopping center*, o lugar da entrevista, pois, apesar de trabalhar ali havia

muitos anos, tinha total desconhecimento das instalações, pois entrava diretamente para a loja e saía para o Vidigal.

Assim, das 12 entrevistas realizadas, sete foram no espaço da rua e cinco nas residências dos entrevistados ou de pessoas próximas a eles, como já assinalamos.

Logo após as festas de fim de ano de 2016, no dia 3 de janeiro de 2017, a primeira entrevistada foi Monica Ferreira, do Grupo Dandalua. Ela me recebeu em sua casa, no bairro de Irajá, subúrbio do Rio. Seu apartamento, no andar térreo, deixa a impressão de estarmos numa casa com quintal, com as crianças correndo ao redor. Durante 70 minutos, percorreu a sua história de vida, a sua relação com a cultura e o jongo. Fez questão de deixar claro que acima de tudo se considera uma *brincante*, já que não vem de uma família jogueira. É nascida no Rio de Janeiro, mas filha de uma mãe baiana e um pai mineiro. Como *brincante*, autorizou-se a criar dentro de uma faculdade uma roda de jongo, sem ter nascido diretamente na tradição jogueira. Prática aliás que quase todos os entrevistados gostam de frisar: a herança jogueira.

O encontro com Daniella Gomes ocorreu por sugestão da líder do Afrolaje – Flávia Souza. O fato de também ser evangélica, filha de pastores da Igreja Metodista, foi um dos aspectos destacados por Flávia como interessante para a realização da entrevista com Daniella, também integrante do Afrolaje. Além disso, ela é mãe de uma menina, Layza Griot, que dança jongo desde que aprendeu a andar, sendo uma espécie de símbolo dos “filhos do Jongo”.

No dia da roda do Afrolaje, no Arpoador, contatei Daniella para a entrevista. Ela sugeriu que fosse a sua casa, no Engenho de Dentro. Assim, por quase quatro horas, passei o fim da tarde de um dia de janeiro sentada no chão da sala escutando suas histórias, conversando também com Layza Griot e lanchando com três gerações da família Gomes.

Mais uma vez, por causa da indicação de Taís Agbara, cheguei a Ricele Aguiar, integrante do Jongo da Lapa e do Grupo Dandalua. Sugeriu que a entrevista fosse realizada na sua casa, em Bento Ribeiro, bairro do subúrbio carioca vizinho a Madureira. A entrevista foi marcada para às 8 horas da manhã.

O dia mal começara nos subúrbios cariocas. Pelas ruas, pessoas de passos apressados indo e vindo nos burburinhos das manhãs ensolaradas de um verão quente. Ao chegar ao endereço, fui recebida no portão pelo pai da entrevistada. Imediatamente, após as apresentações, ele tirou de uma goiabeira três frutas e as me entregou. A acolhida carinhosa foi sendo significada na minha memória como algo característico dos subúrbios do Rio.

Ricele mora numa casa nos fundos do terreno do pai. Ele a chamou, enquanto me pedia para esperar do lado de fora da cerca que divide a casa da filha do seu quintal, em função de um *pitbull*, que estava solto. A filha ainda dormia. Ricele havia esquecido que tinha marcado a entrevista para as primeiras horas da manhã. Atônita e ainda com cara de sono, começou a entrevista, na sala de sua residência. Tal como Daniella, também toda a sua família é jongueira: da filha, Luanda, que aprendeu a bater palmas na roda do Dandalua, com 6 meses de idade, até o marido, Guilherme, que toca no grupo e também no Jongu da Lapa.

Em Vila Isabel, num prédio antigo sem elevador, o que obrigou a subida de dois lances de escada para alcançar o segundo andar, fui recebida ainda na portaria por Wallace Freitas, o Amendoim, para me levar até o apartamento de sua namorada, Juliana Correia. Ao abrir a porta, a primeira cena que vi foi Juliana conversando na sala, em inglês, com uma suíça que encomendava, no momento, 80 saias de jongo e de coco para a sua mãe, costureira, e que fabrica as saias para os integrantes das rodas de jongo e de outras danças.

Naquele espaço, ou seja, na sala de Juliana, seriam realizadas primeiramente a entrevista com ela, em pouco mais de uma hora, e, na sequência, mas separadamente, a entrevista com Amendoim, que levou cerca de duas horas. Sentada no chão da sala, vi, ao longo de três horas, os movimentos da casa e o entra e sai: o menino, filho de Juliana, que chegava do colégio; a mãe, na costura incessante das saias; o movimento e as negociações com as freguesas. Enquanto eu falava com Wallace, Juliana movimentava-se pela casa. Quando foi a vez de Juliana falar, Wallace ficou sentado à mesa, distraído com o *notebook*, mas escutando e completando a memória da namorada, juntando informações que muitas vezes ela esquecia.

5.1.1 O encontro com o jongo

A fala dos entrevistados revela diversos aspectos de suas vidas no jongo: a relação que cada um estabelece com a dança e com a música, as reuniões festivas que realizam em razão da frequência nas rodas, mostrando não só o encontro inicial desses líderes com o jongo, mas também a trajetória que construíram em torno dos eventos semanais.

O objetivo deste item é mostrar, com base na fala memorável dos entrevistados, como se deu, inicialmente, o encontro de cada um com o jongo. Se, por um lado, essa aproximação mostra os vínculos necessários para atingir o espaço jongueiro – ligados diretamente ao corpo ou a uma espécie de ancestralidade do próprio jongo, quando se instituem como herdeiros da

tradição –, por outro deixa à mostra a memória peculiar de cada um. É preciso considerar que as memórias dos entrevistados são atravessadas pelo conhecimento da temática da entrevista, pela idade de cada um, falando de uma experiência – em função do tempo de vida – que é, sobretudo, própria daquele sujeito numa espécie de presente estendido, ou seja, no limiar de suas vidas.

O corpo transfigura-se numa espécie de trânsito fundamental para o encontro com o jongo: os entrevistados, em sua maioria, exercem uma atividade profissional que depende fundamentalmente dos movimentos do corpo. Dos 12 indivíduos, cinco cursaram a graduação de Educação Física ou são professores da disciplina e dois de dança. Mas a capoeira faz parte da vida de oito dos 12 entrevistados. Há também os passistas.

Num primeiro momento, por meio das narrativas, observamos o encontro com o jongo. Alguns elementos são comuns em quase todas as falas: as festas nos quilombos, a capoeira, como essencial para a entrada no mundo jogueiro, o Jongo da Serrinha e o encontro com Marcus Bárbaro. Num segundo momento, ainda neste capítulo, evidenciaremos algumas contradições, embates e lutas que emergem da fala dos integrantes do grupo, em função de viverem uma vida jogueira.

Figura 31

Personagens jogueiras: José Messias, ao microfone, e Marcus Bárbaro, ao fundo, no tambor



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Alguns foram alunos de Mestre Darcy, outros se referem ao fato de terem sido “arreatados” pelo jongo em *shows* nos teatros da cidade ou nas apresentações das rodas, ou mesmo ouvindo música, como foi o caso de Marcus Bárbaro. Há também os que remarcam o fato de pertencerem a famílias jongueiras como basilar para a sua transformação em jongueiro. Podemos dizer, então, que a inserção na cena jongueira contemporânea não é fruto de mero acaso, tendo ligação direta com uma herança, construída e apresentada discursivamente nas entrevistas como principal para seu reconhecimento no grupo, assim como com a *performance* do seu corpo com a dança e com os movimentos físicos.

A personagem que se coloca como central na cena contemporânea jongueira, Marcus Bárbaro, aparece na fala de todos os entrevistados. Nascido em Madureira, filho de sambista e ligado também à capoeira, Bárbaro ao narrar seu encontro com o jongo conta que este aconteceu ao ouvir um disco de Beth Carvalho no qual todas as composições eram pontos de jongo, como já descrevemos no capítulo 2. Dada a importância da descrição de Bárbaro sobre o seu encontro com o jongo, reproduzimos novamente um trecho dessa fala:

Né... Sou influenciado musicalmente por Roberto Ribeiro, Clara Nunes, é... Dona Ivone Lara, Jovelina, Bezerra, Dicro, né... É... Beth Carvalho. E foi justamente num desses discos da Beth Carvalho, né, “O suor no rosto”, que eu ouvi pela primeira vez os tambores do jongo, né. Um projeto bastante ousado até por parte da Beth Carvalho, né, que bancou colocar no seu LP uma faixa de sete minutos de jongo, né, do Jongo da Serrinha, do jongo do Mestre Darcy. E aquilo foi muito legal, muito bacana. Eu gostei muito daquilo e no mesmo ano que conheci isso, meu pai não sei se comprou esse LP em [19]92, ou se eu só ouvi essa música pela primeira vez em 1992. Mas em 92 eu já estava estudando no Carmela Dutra, no colégio Carmela Dutra, e passei por um período lá que tinha que montar uma dança folclórica, então cada turma tinha que montar uma dança folclórica. Então, eram dez turmas. Então, eram dez danças diferentes. E muitas turmas contratavam professores para ensinar. E uma dessas danças foi o jongo, né. Porque o Carmela Dutra é muito próximo do Morro da Serrinha (BÁRBARO, 2015a)¹.

Numa fala entremeada pela expressão “*né*”, corruptela de *não é*, Marcus Bárbaro nas paradas que produz no seu diálogo para escavar a sua memória usa a expressão como uma espécie de hiato, tornando possível a relembração. Assim, se num primeiro momento a expressão, que interrompia suas lembranças, produzindo a possibilidade de acesso ao ano de

¹ Esse trecho da entrevista com Marcus Bárbaro já foi transcrito no capítulo 2. Entretanto, pela sua importância na construção do argumento da tese e, especificamente, em relação ao que estamos objetivando mostrar neste item, voltamos a inseri-lo no trabalho.

1992, aparece com frequência, na sequência suas referências ao passado ocorrem numa espécie de turbilhão.

O seu encontro com o jongo, ao contrário do que se podia esperar, já que a referência a Mestre Darcy é constante nas suas falas, não foi por causa do líder do Jongo da Serrinha, mas se deu pelo samba, ao escutar pela primeira vez os pontos num LP de Beth Carvalho, cantora que, como outros sambistas da época, o influenciava naquele momento. Os sons dos subúrbios do Rio de Janeiro, que faziam parte do cotidiano da sua casa – afinal o disco com os pontos fora comprado por seu pai –, foram diretamente responsáveis pelo seu encontro com o jongo. Foi, portanto, a cultura suburbana que o fez entrar em contato com o samba, os cantores, o folclore e o Morro da Serrinha. A sua chegada não é olhando diretamente uma roda, mas pelos atravessamentos que podem levar ao jongo. Quando foi instado a montar um espetáculo folclórico, a lembrança que aflorou foi de uma dança que interpelava já naquele momento a sua memória recente. Com Mestre Darcy, ele se encontraria anos mais tarde, já cursando a faculdade de Educação Física, em suas andanças atrás da cultura popular, em Santa Tereza e também no centro do Rio, como mostramos no capítulo 2.

Se a mediação fundamental para Bárbaro ter o seu primeiro contato com o jongo foi o disco de vinil, para Vanusa Melo o fio condutor que abriria as portas do jongo foi ter visto um espetáculo apresentado pelo grupo do Jongo da Serrinha. Para ela, o jongo passaria a ser, desde então, uma possibilidade educadora, já que como professora acredita na ocupação das ruas como fonte de saber. Tal como se deu com Marcus Bárbaro, também foi pela mediação do samba em direção ao jongo que o caminho se fez. O espetáculo reproduzia o samba de Martinho da Vila, *Semba dos Ancestrais*, e foi ouvindo a música que Vanusa não só descobriu o jongo, mas também decidiu, naquele momento, que faria parte desse movimento. A sua escolha deu-se por um encantamento imediato com a cultura jogueira:

Sou professora há 23 anos e eu penso muito em educação, não só no sentido restrito da escola. Eu penso que a educação deve acontecer na vida, nos vários espaços, inclusive na rua. Então, eu acho que a minha história com a formação do jongo que hoje é chamado de Jongo da Lapa tem a ver com isso. Tem a ver com o fato de eu acreditar nisso. Eu sou uma militante de direitos humanos. Trabalho hoje com educação nas prisões, mas eu já atuei em diversas frentes de educação, como pré-vestibular comunitário, comunidades diversas. E um dia eu fui assistir a um espetáculo no Teatro Carlos Gomes, foi o Jongo da Serrinha. E aí eu fui tomada por um arrebatamento, de encantamento tão forte com as meninas da Serrinha, Lazi, Neli e Luiza, cantando uma música do Martinho da Vila. É, vale a pena até pegar a letra aqui [pega o celular para verificar a letra da música], porque fala muito assim: “Se seu corpo se arrepiar, se sentires a voz embargar algo

assim”. Vou procurar aqui que vale a pena te dizer o que aquela letra dizia. Ela falava essas condições: “Se seu corpo se arrepiar, sentir o corpo tremer, se a voz embargar mesmo sem ser da religião é porque são de lá são seus ancestrais, só porque são de lá seus ancestrais”. Deixa eu, deixa eu pegar... [para e verifica no celular a letra]. É do Martinho da Vila. Eu esqueci o nome... *Samba dos Ancestrais*. É *Semba dos Ancestrais* eu acho, não é samba. “Se teu corpo se arrepiar, se sentires também o sangue ferver, se a cabeça viajar e mesmo assim estiveres num grande astral, se ao pisar o solo teu coração disparar, se entrares em transe sem ser da religião, se comeres fungi, quissaca, e mufete de carapau, se Luanda te encher de emoção, se o povo te impressionar demais é porque são de lá os seus ancestrais, pode crer no axé dos teus ancestrais”. Isso era 2004 e eu disse para mim mesma, me lembro como se fosse agora, no momento que eu escutei elas cantando essa música eu disse: Eu vou fazer parte disso! (MELO, 2016).

Se Vanusa viu, inicialmente, no espetáculo, a possibilidade de construir uma educação transformadora pela tomada das ruas com os movimentos jongueiros, fazendo do jongo parte importante para a sua militância educacional – ela que sempre atuou “em várias frentes de educação” –, o encontro primeiro produziu nela um arrebatamento tão profundo que 12 anos depois ela ainda era capaz de recordar fragmentos daquela música que destacava os vínculos do jongo com o passado. Não sendo capaz de lembrar a totalidade da letra, fez uso de mais uma mediação comunicacional – o telefone celular – para reproduzir com fidedignidade o que diziam os versos cantados da música de Martinho da Vila, naquela apresentação de 2004 e que continuavam ecoando na sua memória. Assim, produz hiatos do seu corpo, durante a entrevista, para buscar no celular, num gesto incessante, a letra da música que a “arrebato” e que foi decisiva para que ela fizesse parte “disso”.

Há na letra da canção referências explícitas às heranças com uma filosofia universalista que inclui de maneira transcultural outros legados que não são habitualmente considerados pelas interpretações que colocam sempre em relevo a tradição filosófica ocidentalista. Ao formular a hipótese de uma filosofia que “começa na cozinha da casa em vez de nos devãos celestes da metafísica”, Sodré (2017, p. 21) remarca a expressão do sagrado nessas tradições africanas por outra lógica em que a proposição corporal é fundamental para a compreensão de outro sistema de pensamento.

Na letra a referência aos arrepios, aos tremores que tomavam igualmente o corpo, a percepção do sangue fervendo, da cabeça viajando e o coração disparando indica um transe possível pelo reencontro com os ancestrais. Eram a emoção e o arrebatamento sentidos em função dessa aproximação. E foi tudo isso que Vanusa também sentiu:

Não conhecia ninguém. Era 2004 e eu tinha ganhado o ingresso para ir nesse *show* da minha cunhada, Beth, que trabalhava no escritório da [organização não governamental] ONG que atuava lá na Serrinha. E eu já tinha ouvido falar no jongo em livros, uma coisinha aqui, outra ali. Nunca tinha visto nada pessoalmente, ao vivo nada, nada daquele jeito. E a primeira experiência foi essa. Então eu, naquele mesmo dia, tentei falar com algumas pessoas só para agradecer pelo espetáculo, e aí já disseram que tinha coisa acontecendo na Serrinha e eu já fui me inteirando e por uma coincidência, ou seja lá que nome que tem isso, essa minha cunhada Beth ficou sabendo que eles tinham um grupo de jovens querendo fazer pré-vestibular. Eu tinha essa experiência de trabalhar em pré-vestibular comunitário. Já tinha coordenado, fundado um monte de pré-vestibular na Baixada Fluminense, e ela me falou se eu não podia ajudar. Aí, então, eu entendi que “Opa! Eu vou fazer parte disso”. E no meu entendimento, contribuir para que eles passassem no vestibular era fazer parte disso e mesmo que eu não estivesse dançando jongo. E eu fui. Comecei com um grupo bem pequeno, de jovens, lá da Serrinha, e a Renata, que também trabalhava no escritório e outras pessoas ligadas a eles que entraram nessa também. Dei aula de redação, dei aula de literatura, aulas de interpretação de texto e tudo mais. E as pessoas foram se encaminhando mesmo para fazer vestibular e teve gente que foi fazer faculdade. Demorou um pouco mais, mas depois começou a estudar e as coisas foram caminhando e em algum tempo eu estava na Serrinha (MELO, 2016).

Oferecendo seus conhecimentos e a sua disposição para ajudar pessoas da comunidade, foi o caminho que levou diretamente Vanusa a se integrar ao movimento jogueiro em 2004. Se, inicialmente, achava que dando cursos no Morro da Serrinha para os jovens da comunidade já era uma forma de fazer parte do movimento, com o tempo seu envolvimento foi aumentando. De qualquer maneira, foi seu ingresso diretamente na comunidade da Serrinha que construiu sua relação com a cena jogueira.

Para duas personagens – Bárbaro e Vanusa –, figuras centrais para a revitalização do jongo contemporâneo, como vimos no capítulo 2, o samba foi o fio condutor para o caminho da descoberta. Tanto o disco de Beth Carvalho como a música de Martinho da Vila são identificados como samba. Histórias que pela escuta do samba, seja no disco, seja no espetáculo, permitiram entrar em contato com o jongo, mesmo não tendo herança genética.

Mas a herança genética é o argumento para o encontro com o jongo rememorado por quase todos os entrevistados. Alguns, como Monica, apresentando vínculos explícitos do envolvimento de sua família com personagens históricas do jongo no Rio de Janeiro, outros relacionando o pertencimento ao território jogueiro mediante as histórias de família e suas vinculações aos quilombos e seus cânticos que permaneceram ecoando nas músicas cantadas pelas avós. Embora não haja vínculo explícito com as tradicionais famílias jogueiras, nos jogos de lembrança e esquecimento aparecem, com frequência, a referência aos quilombos, às músicas cantadas pelas avós, ao fato de ter o mesmo sobrenome de uma tradicional família

jongueira, entre outras referências, sempre de maneira imprecisa, como uma construção política de uma memória desejada.

Ao falar de seu encontro com o jongo, Monica procura construir um vínculo mais evidente com a tradição jongueira. Seu pai era casado com Josélia, filha da famosa jongueira Tia Eulália². Assim, escutava frequentemente as histórias do jongo, as que envolviam Mestre Darcy e outras personagens lendárias do Morro da Serrinha. Entretanto sua iniciação aconteceu no mesmo colégio que Bárbaro frequentou – o Carmela Dutra –, local onde se estudavam danças populares. Foi desta forma o seu encontro com o jongo:

O meu primeiro contato com o jongo foi na adolescência, só que não dançando o jongo, a existência do jongo. Porque meu pai ele era casado com a Josélia, que é filha da Tia Eulália do Jongo da Serrinha. Então, eu lembro que eu queria dançar jongo, queria conhecer. Papai falava do jongo, ele conheceu Darcy e tudo mais. Uma vez ele chegou a me levar, mas não foi no Darcy, porque tinham outros núcleos do Jongo da Serrinha. Mas eu não cheguei a participar de nada. O tempo passou, eu até esqueci na verdade dessa relação com o jongo, mas continuava apaixonada pela cultura popular. Então, eu comecei a minha relação mais especificamente com as danças populares no curso normal. Eu fiz Carmela Dutra, em Madureira, e no Carmela nós tínhamos um professor de Educação Física que fazia uma festa anual de Cultura Popular Brasileira, que na verdade na época ainda não tinha essa denominação, era folclore mesmo [...]. E logo depois, eu também entrei para o movimento negro através da dança que eu frequentava: “Agbara”, “Iodara” e... fugiu agora o nome dos outros grupos. Mas eram vários grupos. “Oleioma” foi um dos grupos que eu fiz parte mesmo, os outros eu só frequentava. “Oleioma” eu era do grupo. Aí comecei a fazer dança afro e aí eu fiquei mais vinculada à dança afro e acabei me desligando um pouco das outras danças de matriz africana (FERREIRA, 2017).

Embora tenha feito questão de frisar que a sua relação com o jongo se fazia por uma tradição que se relacionava ao fato de seu pai ser casado com uma verdadeira herdeira da dinastia jongueira do Rio de Janeiro – a do Jongo da Serrinha –, sua iniciação deu-se por intermédio do conhecimento formal na escola. Mas lembrar a filiação de seu pai à tradição jongueira constrói uma espécie de permissão para que ela possa ser reconhecida como pertencente – e ter papel de liderança – àquele universo.

² Eulália do Nascimento, a Tia Eulália, nasceu em 12 de março de 1908, em São José de Além Paraíba/Porto Novo do Cunha, em Minas Gerais, e veio com 1 ano para o Morro da Serrinha, ali permanecendo durante toda a vida. Seu pai, Francisco Zacarias de Oliveira, foi o precursor dos blocos de carnaval na Serrinha e na cidade do Rio, com o Dois Jacarés. Casada com José Nascimento Filho (1901-1953), Tia Eulália realizava sempre nos seus aniversários um famoso jongo quando iam a sua casa os mais famosos jongueiros da cidade e do interior do estado. Em 1947, na casa de Tia Eulália e Seu Nascimento, no alto do morro, foi fundada a Escola de Samba Império Serrano. Conheceu o jongo quando se casou com Seu Nascimento (JONGO DA SERRINHA, 2017). Para referência à história do Jongo da Serrinha, ver também Boy (2006).

Para que a mãe pudesse trabalhar, a adolescente Flávia ia todos os dias após a escola para um curso na atual Fundação de Apoio à Escola Técnica (Faetec), em Quintino, bairro vizinho a Madureira, no subúrbio do Rio de Janeiro. O curso tinha desde capoeira até uma dança que para ela era “macumba”. Fazia o curso, tinha medo da “macumba” e, nas suas palavras, enfrentava Mestre Darcy. Foi assim que Flávia Souza descreveu seu encontro com o jongo. Conheceu a dança no curso e a rejeitou. Anos mais tarde fundaria um grupo, o Afrolaje, e, ao mesmo tempo, descobriria uma relação remota da sua família com o jongo:

Eu comecei com 17, 16 para 17 anos umas aulas de jongo e, por acaso, era com o falecido Mestre Darcy, mas eu não gostava muito porque eu achava que era macumba. Eu venho de uma família bem católica, mas fiz. Comecei a fazer. Aí, depois, lá na frente, fui me desenvolvendo, segui carreira artística, trabalhando com teatro, que é o que eu faço até os dias de hoje. É venho de uma família bem humilde (SOUZA, 2017).

Rememorando, Flávia relata as idas e vindas da sua aproximação com o jongo e deixa evidente algumas contradições que o ingresso naquele mundo trazia para ela. Inicialmente, viu uma barreira ao identificar a dança com macumba, ela que era de uma “família bem católica”. Mesmo assim, continuou com o jongo no teatro. Na sequência entrou numa companhia de atores negros e o jongo atravessou de novo sua vida, agora como preparação física antes de sua *performance* teatral. Naquele momento, pensara: “De novo essa macumba me perseguindo, esse jongo!” (SOUZA, 2017).

As contradições de estar imersa em dois mundos – o mundo do catolicismo e o mundo jongueiro, identificado com práticas das tradições religiosas africanas – aparecem visíveis na sua fala. Com o tempo, por intermédio da mediação intelectual que produz, afasta cada vez mais o jongo das tradições da ancestralidade religiosa, destacando enfaticamente sua dimensão cultural. Mesmo participando ativamente do movimento jongueiro, Flávia não tem a compreensão do que, de fato, é o jongo. Para ela, trata-se de um movimento cultural, quando é muito mais: é um espírito, como definiu uma de suas integrantes.

Na narrativa que produz, estabelece uma linha de continuidade entre conhecimento e percepção da importância do jongo. Além disso, constrói uma espécie de linhagem e articula sua vida à própria tradição jongueira. Foi pelas relações com os mestres dos quilombos que foi compreendendo o jongo. Também descobriu, por acaso, que era bisneta de uma jongueira que no quilombo dançava caxambu. Se de fato é ou não é, pouco importa. O que interessa é perceber a necessidade da construção de uma biografia de si em que os vínculos com a

herança jongueira são mais do que visíveis: são herdados de antepassados de uma mesma linhagem sanguínea. Essa herança fornece uma espécie de capital simbólico necessário para o seu reconhecimento – para si mesma e para os outros –, como uma verdadeira jongueira.

Ao rememorar como descobriu essa herança, Flávia reproduz um diálogo com a avó, no qual esta manifesta seu medo de estar novamente diante de uma manifestação proibida, relembrando um tempo imemorial presente na memória de seus antepassados e que foi preservado na memória da avó:

“Você não pode tocar isso porque você vai presa. Isso é caxambu!” Aí, eu, ué?! Minha avó nunca falou essas coisas! Minha vó é super-recatada! “Ué, Vó, como é que você sabe disso?” Ela começou a chorar, falando que a família dela foi separada por conta disso, porque a minha bisavó ela era... Ela fazia jongo e aí acusaram ela de bruxaria, porque ela fazia, ela entrava nas rodas... Aí, ela teve que ir separando os filhos, tanto que minha vó trabalhava, trabalhou para uma família, em casa de família, desde os 8 anos de idade e ela se perdeu de todos os irmãos da família. Ela ficou apavorada. Falou que eu ia presa, não sei o quê... [...] Aí, eu falei: “Não, vó! Isso é jongo ou caxambu e ninguém vai preso por isso, não! Hoje em dia é normal. Hoje em dia é livre!” Aí, minha avó ficou ainda assustada e ainda o grupo não tinha nome. Aí, a gente... “Ah, vamos ver o nome, o nome!” Isso em 2012. Aí, eu: “Afro não sei o quê!”. Aí minha vó falou: “Bota Afro na laje porque vocês ficam na laje!”. Aí, não. Afro com laje. Aí, meu marido falou: “Ué, então, Afrolaje! Ué? Afrolaje!” Ficou Afrolaje (SOUZA, 2017).

O medo provocado pelas artimanhas da memória da avó – que ao ouvir o tambor relembra sons que estavam preservados nas suas lembranças sonoras – revela o vínculo com um passado imemorial que coloca Flávia diretamente em relação a antepassados – que desconhecia até então – vinculados ao jongo. Mais calma, a avó, ao ter certeza de que, em 2012, não seriam mais presos por estarem dançando nem tocando jongo, sugeriu até mesmo o nome do grupo. Dois vínculos manifestam-se nessa nomeação, ambos ligados às espacialidades: afro, da descendência, e laje, demarcando o local (que nos subúrbios é o lugar privilegiado para o lazer) no espaço da casa em que eles se reuniam.

Destacam-se também na entrevista de Flávia os vínculos que estabelece entre seu conhecimento de jongo e a aproximação com os mestres dos quilombos³. Essa relação dela e

³ As personagens que aparecem nas falas dos entrevistados nomeados como “mestres dos quilombos” são lideranças jongueiras residentes em comunidades quilombolas, como, por exemplo, as de Tamandaré (em Guaratinguetá, na divisa de São Paulo com o Rio de Janeiro), São José da Serra (em Valença, no interior do estado do Rio) e Pinheiral (no sul-fluminense). No tocante à identidade quilombola, alguns autores (O'DWYER, 1995; REIS; GOMES, 1996) remarcam a necessidade de considerar para a sua definição a experiência vivida e as versões compartilhadas de uma trajetória comum e da continuidade enquanto grupo. Quilombo, nessa acepção, “não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação territorial ou de comprovação

dos integrantes do Afrolaje com essas personagens dá uma espécie de aval para o grupo, um novato na configuração do jongo da cidade, já que possui apenas cinco anos.

Figura 32
Personagens jongueiras: Flávia Souza



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Ao se aproximar dos “mestres dos quilombos” e ao ressaltar, continuamente, seu elo com essas personagens, Flávia procura reafirmar um lugar de importância na cena jongueira e minimizar as críticas que recebe por querer nela se inserir, apesar da trajetória considerada incipiente por alguns integrantes dos outros grupos. Assim, é estratégico também para Flávia produzir e remarcar seus vínculos com a tradição, representada pelos mestres dos quilombos.

Flávia: E aí eu percebi que com os mestres não era assim, porque os mestres sentiam o que era verdade e que eu tinha que seguir e o que era para fazer. O que é errado é errado, o que é certo é certo.

Maria Lívia: Quem são esses mestres que você fala?

Flávia: Olha, tem a Mestre Fatinha, do jongo de Pinheiral. Estou falando de quem eu tenho uma ligação forte na comunicação. Tem o Mestre Geraldo, do Jongo de Volta Redonda. Tem o Tio Manel, a Jumara, que ela não é mestre ainda, que é do Quilombo São José. Que algumas pessoas ficam até enciumadas. Ah, porque o jongo do Afrolaje é novo e ela recebe eles em casa! Eles têm uma afinidade ligada, de ser chamada para festas pessoais desses mestres, né? E tem muitos outros mestres, tem o Mestre Niko, de

biológica” (O’DWYER, 1995, p. 2). Segundo O’Dwyer (1995, p. 2), “nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados, mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolvem práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio”. Sobre a relação do jongo com as comunidades quilombolas, ver Carmo (2012).

Pádua. Também vou à casa dele. Fico na casa dele um tempo. Tem a Mestre Cristina, que é do Barra do Piraí, mas tá morando aqui no Rio. E são mestres... Eu tô falando, eu conheço muitos outros, mas estou falando dos mestres que me dá bom-dia, quando vê alguma coisa, puxa a minha orelha, né? Porque o Afrolaje é novo, mas eu já venho de uma estrada longa e eles conhecem. Então, eles me conhecem não do Afrolaje, conhecem a Flávia, aquela menina que tinha medo de jongo, que era abusada com Mestre Darcy, que ela respondia ao Mestre Darcy, que as pessoas falavam: “Olha, respeita os mais velhos! Essa menina é maluca!”. Mas era porque eu tinha essa coisa do medo, de achar que eles estavam querendo me macumbar [risos], e não era nada disso, né? (SOUZA, 2017).

A proximidade e a intimidade que procura demonstrar ter com os diversos “mestres”, que numa hierarquia simbólica do jongo ocupariam postos mais elevados, ficam evidentes na sua fala, como também o aval que cada um deles dá à roda do Afrolaje. Ao ter o aval direto dos mestres – “nosso respaldo é direto com os mestres. Então, a gente não tem que se preocupar, a gente não está fazendo nada errado” (SOUZA, 2017) –, pouco importam as críticas, já que ter a aprovação daqueles que são considerados os mais importantes na hierarquia da tradição jongueira significa a certeza de estar agindo e praticando os fundamentos do jongo de maneira correta.

Os mestres vêm na roda: “Olha, tá tudo certo?”, “Tá”. Aí eu vejo que quando é alguém daqui: “Ah, ela fez isso, ela fez aquilo!”. Eu sempre falo pro grupo: “A gente não vai falar de ninguém e não vai falar nada, porque o nosso respaldo é direto com os mestres. Então, a gente não tem que se preocupar, a gente não está fazendo nada errado. A gente tá fazendo o que precisa ser feito”. Ah!, e quando alguém do Afrolaje fala de algum grupo? “Ah, porque eu vi, não sei o quê, quem fez isso na roda.” Olha, isso daí é o fundamento deles, até mesmo porque eu ainda não vi ninguém fazendo nada errado, de tão cabeludo. Tá todo mundo seguindo os fundamentos certinhos pelo que eu vejo. Só tem essa coisa do ego, da vaidade, que isso é de cada um, que a gente não tem nada a ver com isso. Até mesmo porque o jongo era uma coisa que era feita só nos quilombos, né? Só nas regiões das favelas. Aí passa a ser feita nas grandes cidades e nas grandes praças, e aí quem vem antes fica com aquela coisa do espaço, do medo de perder espaço, mas é uma coisa que está crescendo. Não tem só um grupo de jongo. Então, a gente, um vai ter que engolir o outro, se aturar, se respeitar e aos poucos a gente vai vendo que... Eu tô percebendo que alguns grupos está vendo que não vale à pena. É e que está todo mundo começando a deixar, sabe? É isso, é isso. Igual [música popular brasileira] MPB. Você acha que na época do Roberto Carlos era normal todo mundo? Não. Foi uma coisa que foi crescendo, que hoje é normal ter vários artistas da MPB, e assim vai ser com o jongo, que é uma coisa recente nas grandes cidades. Deve ter uns 20 anos, né? Muito novinho. Não o jongo. O jongo já tem mais de 300 anos (SOUZA, 2017).

Contradições, rivalidades e disputas assim se apresentam na fala de Flávia. O crescimento do movimento urbano contemporâneo da cena jongueira produz rivalidades, críticas e acirra contradições entre eles. Uns criticam os fundamentos do jongo apresentados pelos grupos mais recentes. Outros introduzem novidades que vão na contramão da tradição jongueira. Alguns concorrem a editais de cultura e ganham, o que provoca mais críticas. O crescimento da cena jongueira também é demarcado na fala como responsável por essas lutas por espaços: “A gente vai ter que engolir o outro, se aturar, se respeitar e aos poucos a gente vai vendo que... Eu tô percebendo que alguns grupos está vendo que não vale à pena” (SOUZA, 2017). Na frase destacada de Flávia, observamos também a emergência de grupos temporários que querem se aproveitar do sucesso do jongo para se estabelecerem na cena musical contemporânea, mas para isso é preciso outros elementos, e, entre eles, com destaque, os vínculos com uma tradição – mesmo que seja inventada, no sentido atribuído por Hobsbawm e Ranger (1997).

Também Taís Agbara, tal como Flávia Souza, encontrou o jongo de maneira mais profunda ao fazer parte de um grupo de capoeira na mesma Faetec de Quintino:

Em 1997, eu tive a oportunidade de aprender os passos e conhecer minimamente o que era o jongo – o Jongo da Serrinha, que essa era a única referência, que eu tinha, até então –, porque eu comecei a fazer capoeira na Faetec, em Quintino, e lá tinha um grupo de teatro, que tinha um grupo à parte, de danças folclóricas. Os dois professores que davam aula nesse lugar, lá na Faetec, eram amigos, se formaram – se formaram em Educação Física –, se formaram junto com meu mestre de capoeira. E aí houve esse intercâmbio, para um batizado nosso. Ele falou: “Pô, vamos ensaiar o jongo e tal... Vou trazer os professores aqui”. [...] Então eles iam até onde a gente fazia capoeira e davam a aula. A gente ensaiou uma coreografia e apresentou no dia do batizado. Isso foi no final do ano. Aí eu aprendi a gostar do jongo, fiquei encantada, fiquei maravilhada... Aí tive oportunidade de assistir o *show* do Jongo da Serrinha no [teatro] João Caetano. Não, foi no [teatro] Carlos Gomes, se não me engano – no Carlos Gomes, né, quando eles fizeram uma turnê pelo Rio de Janeiro... Aí tive acesso ao CD, mas eu não sabia onde praticar, aquilo ficou adormecido. Então os anos passaram, isso foi na época do meu ensino médio – fundamental e médio, eu era muito jovem. Fui fazer universidade em Seropédica, então ficava lá de segunda à sexta... (AGBARA, 2017).

Após esse primeiro encontro, Taís continuou seus passos para reencontrar novamente aquela dança que a deixara “encantada” e “maravilhada”. Foi com esse sentimento que foi em busca de um *show* – do Jongo da Serrinha – num teatro. Nesse momento, teve acesso às letras

e às músicas de maneira mais profunda, já que comprou um CD, mas não sabia onde praticar nem como entrar no movimento. Caminho que só seria identificado anos mais tarde.

A busca pelas suas origens remotas no jongo também é relembrada com ênfase por Taís Agbara durante sua entrevista. O fato de possuir uma família em Arrozal, ao lado de Pinheiral, tradicional reduto quilombola do interior do estado do Rio de Janeiro, permite tentar reconstruir uma memória dos sons apagados de sua infância, entre eles os das rodas de jongo, no entanto não consegue. É pelo nome dos antepassados que, enfim, construiu a sua provável herança familiar com o jongo. Numa viagem a Pinheiral – para conhecer aquilo que o grupo reconhece como a verdadeira essência do jongo –, descobriu ter um nome que possivelmente a ligaria a uma família de sangue jogueiro:

Acho que nesse mesmo ano eu fui no encontro em Vassouras, e aí fui tomando conhecimento que existia outras formas de fazer jongo, outros sotaques, que a gente chama, e tal. E aí, numa viagem também para Pinheiral, é... Eu conversando lá, com as irmãs, que são as lideranças femininas [...], eu falei: “Ah, eu tenho família em Arrozal”, que é uma cidade muito, é ao lado de Pinheiral, né. “Ah, é? E você é parente de quem?”, e eu falei “Ih, não sei”, porque assim, quando eu era criança, que eu frequentava Arrozal, e quando eu era criança, nunca vi jongo em Arrozal. Eu lembro da Folia de Reis, lembro de outras coisas que era, assim, bem na minha infância, depois de adolescente eu ia muito pouco e... Quando eu cheguei em casa, eu falei assim: “Mãe, como que é o sobrenome do pessoal de Arrozal?”, e ela: “É Breves – É Breves... – É Teixeira – Breves é o pessoal de Pinheiral – É Teixeira”, e lá elas me perguntaram: “É Teixeira? Você é parente dos Teixeira?”, e eu falei: “Pô, não sei”. Como a gente não sabe, né, a questão da ancestralidade? Aí eu falei: “Mãe, é Teixeira?”, aí ela: “É Teixeira, você não sabia não?”, e eu falei: “Não!”, falei: “Nossa, que vergonha, eu não soube responder isso”. Aí depois, quando eu voltei, eu falei: “Não, eu sou parente dos Teixeira”. E aí passei a encontrar com eles, porque em Arrozal resgataram o jongo, voltou a ter o jongo, porque ficou parado durante muito tempo, tanto que eu não me lembro de jongo lá quando eu era criança. E aí, agora quando eu vou aos encontros, eu sempre vejo... (AGBARA, 2017).

Tal como Marcus Bárbaro, também Ricele Aguiar teve seu primeiro contato com o jongo na Escola Normal Carmela Dutra, em Madureira. A escola, no esforço de preservar as manifestações culturais relacionadas aos grupos populares, promovia todo fim de ano uma festa em que cada turma deveria apresentar uma dança. A turma de Ricele ficou com o tambor de crioula, mas naquele momento ela pôde ver outras danças também, inclusive o jongo:

Primeiro, meu contato com cultura popular foi lá no segundo grau, no Carmela [Dutra]. O Carmela no terceiro ano faz uma festa chamada Festa do

Folclore, onde cada turma tem que apresentar uma manifestação, uma dança. E aí a minha turma tinha pego o tambor de crioula, na época que tinha saído a novela *Da cor do pecado...* Achei lindo tudo, aquilo tudo. Além de ela [Taís Araújo] já ser uma referência na minha vida, como uma atriz negra bem-sucedida, então, assim, eu achava legal ver ela na novela, como se fosse eu. E ela era linda, eu achava lindo o nome dela ser Preta [nome da personagem de Taís], toda afirmação assim, que ela realmente era uma menina preta na novela. E aí, eu danço na escola, e na escola eu vejo outras danças. Vi o jongo, vi maracatu, vi coco, vi... Carimbó, vi um monte e aí ficou só naquele... “Eu vi!” Mas vivenciar mesmo, eu só tinha vivenciado o tambor de crioula, porque a gente teve que pesquisar, teve que fazer um monte de questões para apresentar a dança. A gente tinha achado tudo lindo (AGUIAR, 2017).

Observa-se na descrição de Ricele que seu primeiro encontro com o jongo – quando apenas o “viu” e faz questão de frisar o momento, evidenciando o distanciamento que ainda tinha, por não deter nenhum conhecimento mais profundo, ao contrário do que identificou em relação ao tambor de crioula – ocorreu em função de ações de preservação quanto ao que era, então, chamado de “manifestações folclóricas”, trabalho desenvolvido em escolas do subúrbio. No caso dos entrevistados, a Escola Normal Carmela Dutra e a Faetec, ambas em subúrbios vizinhos, no Rio de Janeiro (Quintino e Madureira).

Nas brechas de sua fala, quando por mecanismos diversos que acionam suas lembranças consegue recordar as razões da escolha do tambor de crioula por sua turma, destaca o fato de Taís Araújo, a personagem Preta da novela *Da cor do pecado*, ambientada no Maranhão, dançar esse ritmo. A mediação possível para reingressar novamente naquele tempo e naquele universo foi feita pelas imagens da televisão, que continuam ecoando nas suas lembranças. Mas não é só isso. Ao ver a personagem – uma negra e protagonista da telenovela e que, além disso, “era linda” (AGUIAR, 2017) e que tinha um nome que referenciava a raça: “Eu achava lindo o nome dela ser Preta” (AGUIAR, 2017) –, Ricele imaginava-se como Taís Araújo e fez da atriz uma referência em sua vida.

As histórias que vão sendo narradas se cruzam e, às vezes, se entrelaçam. Existem elos territoriais que as unem: o samba, a escola, os bairros suburbanos em que nasceram, próximos uns aos outros, e a capoeira. Há também elos que são construídos no interior da própria cena jogueira: é possível se encontrar e passar a namorar nas rodas, casar uns com os outros. Das relações mais duradouras nascem, como já dissemos, os “filhos da roda”.

Quadro 5

Caracterização e parentesco entre os integrantes do jongo

Nome	Profissão	Grau de escolaridade	Filhos (sexo/idade)	Estado civil	Parentescos nos grupos
Marcus Bárbaro	Professor de Educação Física	Ensino superior completo	–	Casado	Com Taís Agbara (do Jongo da Lapa)
Vanusa Melo	Professora universitária	Mestre em Educação	Uma menina	Casada	–
Monica Ferreira	Professora universitária	Graduada em Educação Física e mestre em Educação	Uma menina	Casada	Com um integrante do Jongo da Serrinha
Taís Agbara	Professora de Educação Física	Mestre em Educação	–	Casada	Com Marcus Bárbaro (do Jongo da Lapa)
Jéssica Castro	Professora de dança na educação infantil	Ensino superior completo	Um menino (Arthur, de 7 anos)	Solteira	Tem um filho de um relacionamento com um integrante do Jongo da Lapa
Flávia Souza	Atriz e dançarina	Ensino superior completo	–	Casada	Com Ivan, integrante e fundador do Afrolaje
José Messias	Mestre de capoeira	–	Uma menina e um menino (Analice e Orfeu)	Casado	Com Sílvia Reis (do Jongo da Lapa), com quem seus dois filhos
Ricele Aguiar	Professora de Educação Física e bailarina clássica	Ensino superior completo	Uma menina (Luanda, de 2 anos)	Casada	Com Guilherme (do Jongo da Lapa e Dandalua), com quem tem uma filha, Luanda
Daniella Gomes	Professora de ensino fundamental	Ensino médio completo, curso normal	Uma menina (Layza Griot, de 7 anos)	Solteira	–
Sílvia Reis	Vendedora numa loja de roupa feminina	Ensino médio completo	Duas meninas e um menino (Isabela, Analice e Orfeu)	Casada	Com José Messias (do Jongo da Lapa), tendo com ele Analice e Orfeu
Wallace Freitas (Amendoim)	Professor de Educação Física	Ensino superior completo	–	Solteiro	Namora Juliana Correia (do Jongo da Lapa)
Juliana Correia	Jornalista e contadora de histórias	Mestranda em Educação	Um menino (Francisco)	Solteira	Namora Wallace Freitas (do Jongo da Lapa)

Fonte: elaborado pela autora com base nas entrevistas

No quadro 5 ficam evidentes as relações afetivas que se desenvolvem na cena jongueira. Dos 12 entrevistados, apenas dois (Vanusa e Daniella) não têm ou tiveram relação afetiva com integrantes do jongo. Chamam a atenção, também, a predominância de professores de Educação Física, como já remarcamos, e o fato de essas lideranças possuírem em sua maioria (9) ensino superior completo.

Figura 33

Personagens jongueiras: Daniella Gomes e a filha, Laysa Griot



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

5.1.2 A herança

Mesmo os que vieram de mais longe relacionam o território de origem de seus antepassados com a dança. Ao tecer histórias de vida, José Messias demarca o Maranhão como um território de iniciação. Nascido no Morro do Vidigal, mas filho de pai maranhense e mestre capoeirista, foi o contato com as danças populares do Maranhão que permitiu a sua aproximação com o jongo:

Messias: Então, é... Eu sou filho de maranhenses. Nasci no Rio de Janeiro, mas o meu pai, ele é mestre de capoeira, então já nasço dentro da cultura, e passei um bom tempo da minha infância no Maranhão, que é muito rico de cultura popular [...]. Aí fui pro Maranhão com 7 anos de idade, aí voltei com 16 pro Rio de Janeiro, e aí não... E aí vim morar de vez no Rio de Janeiro. Meus pais voltam e eu fico no Rio morando sozinho.

Maria Lívia: Isso aonde?

Messias: Isso, eu no Vidigal. [...] E aí... E aí, eu participando de rodas de capoeira o tempo inteiro, né. E aí comecei a valorizar a cultura no Rio de Janeiro, porque no Maranhão você vê o tempo inteiro muita cultura, muito cacuriá [dança típica do Maranhão], bumba-meu-boi, rodas de capoeira, mas não é tão valorizado quanto o Rio de Janeiro, que nem é tanto também, mas é bem mais do que no Maranhão. E aí eu comecei a fazer parte de um projeto que se chamava Projeto Meninos e Meninas de Rua do Brasil... Meninos e Meninas de Rua... Não, era Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua. Era um projeto que era patrocinado por instituições de outros países, no Brasil, e aí eu comecei a fazer parte, fiz algumas capacitações, para poder ser um dos multiplicadores, pra dar aula pra essas crianças, e aí nessas capacitações eu conheci o jongo, através de um mestre de capoeira, o Claudinho. Ele é de Resende, ele é daquela região ali. Mas de início eu não gostei tanto, eu achava muito sem graça. Enfim, isso em 1999. Oito anos depois eu fui convidado por um amigo e por uma amiga, para fazer parte de uma oficina de jongo na Unirio, e aí quem era, quem estava ministrando a oficina: era o [Marcus] Bárbaro (MESSIAS, 2017).

A capoeira, as danças, a companhia teatral construíram a história de Messias na sua aproximação com a cena jogueira. Do Maranhão ao Vidigal, o território físico foi conduzindo sua história de vida no jongo. Foi no grupo de teatro, no Vidigal, que ocorreu o encontro entre Messias e Sílvia. Messias é um dos muitos entrevistados a destacar a importância de Marcus Bárbaro para a sua inserção definitiva no jongo. Da infância repleta de vínculos com as danças maranhenses e com a capoeira até o encontro com Bárbaro, o jongo foi paulatinamente entrando em sua vida e foi também Marcus Bárbaro que, anos depois, confiaria a ele a sucessão na liderança do Jongo da Lapa.

Também por sua aproximação com o teatro, por intermédio do Grupo Nós do Morro, do Vidigal, Sílvia encontrou o jongo:

Sílvia: Então, eu sou nascida e criada no Vidigal. Com 12 anos, eu vou morar em São Paulo, porque o meu pai resolveu morar lá, e aí... Eu engravidado, e resolvo voltar pro Rio, pra ter minha filha no Rio. E aí eu voltei pro Vidigal, eu fiquei 12 anos afastada, né. De 12 aos 23 anos afastada do Vidigal. E aí, quando eu volto, eu me inscrevo no Nós do Morro, pra fazer Teatro, e... E lá eu conheço o Messias, que é meu atual esposo, e ele me apresenta o coco, na verdade... A gente fez um trabalho de mostra de Cultura Popular, e a minha turma ficou responsável pelo coco. E... E aí a gente...

Maria Lívia: Ele trabalhava já no Nós do Morro?

Sílvia: Ele já... Era professor de capoeira no Nós do Morro, já fazia parte do grupo Quatro Esquinas... Ele me apresenta o coco, e minha turma começa a desenvolver esse trabalho, e aí um dia eu estava de folga e resolvi ir no Nós do Morro de tarde e tinha um professor chamado... Caetano, que estava ensinando o jongo para turma dele. E aí eu sentei, e fiquei com aquele olhar arregalado, olhando aquilo, e ele me chamou para participar. “Não, pode vir...” E ali eu conheci um pouco da dança, os passos da dança, vamos dizer assim, e ali foi o primeiro contato. Passou, sei lá, uns meses, e aí o Messias me convida pra conhecer a roda, e dizendo, na verdade, tentando me atrair pra ir dançar o coco, que era o que eu sabia dançar, né. “Ah, vai ter coco”, porque tinha o pessoal do Zanzar. “Ah, vai ter coco, aparece lá...”. Sempre tem um pouquinho de coco entre o jongo, porque, na verdade, naquela época, não existia a roda oficial do Zanzar... Eu fui na intenção de dançar o coco. E aí eu cheguei, dei de cara com o jongo. Naquele dia não teve o coco, foi na roda de junho... De junho de 2008, não teve o coco, teve só jongo, e eu fiquei... Hipnotizada. A palavra é essa: hipnotizada (REIS, 2017).

Mais uma vez sobressai na fala da entrevistada a espécie de transe que tomou conta de seu corpo no primeiro encontro que teve com a dança. Se Vanusa tinha ficado “arrebataada” (MELO, 2016) diante da apresentação do Jongo da Serrinha, também Sílvia, quando viu pela primeira vez uma roda, em junho de 2008, ficou “hipnotizada”:

Eu não conseguia dançar, e ficava com aquele olho assim, enorme, prestando atenção em tudo, aquela música que eu não compreendia nada... Pensava: “Meu Deus, o que que eles estão falando?”. Porque o jongo é extremamente metafórico, então eu não... Não conseguia entender, eu morria de rir, falava: “O que que eles estão cantando?”. Aí o Messias: “Não, depois a gente conversa, e tal”. Enfim, e aí, daquele mês em diante, eu nunca mais faltei uma roda. Eu ia todos os meses na roda, e aí... Isso foi no mês de junho. Em agosto eu começo a namorar o Messias, né, e a gente se torna parceiro de roda, de vida e... Todas as rodas a gente tá junto... Eu acabo entrando pro Grupo Quatro Esquinas, que é o antes de se tornar Jongo da Lapa (REIS, 2017).

Na sua fala remarca igualmente o início de sua trajetória no jongo. Do primeiro encontro hipnotizante à necessidade que sentiu de participar dali em diante – durante todo o mês seguinte – de todas as rodas, o que se repetiu pelos outros meses. Nessas idas aprofundou seu relacionamento com Messias, que, assim, além de parceiro de roda, se tornou também “parceiro de vida” (REIS, 2017). Na sequência, entrou para o Grupo Quatro Esquinas, nome anterior do Jongo da Lapa, como já assinalamos. Nesse momento, o seu encontro com Bárbaro foi também um ponto inflexivo e transformador na sua narrativa. O líder do Jongo da Lapa transformou-se em um veículo para o seu aprendizado jogueiro, mas não bastava. Era preciso ir atrás das origens mais remotas, da tradição, pesquisar com os mestres dos quilombos e, dessa maneira, ter uma espécie de batismo final e receber o aval desses conhecedores ancestrais, o que fornece aos novos integrantes o reconhecimento para participar de novos grupos jogueiros e liderá-los.

Eu entro pro Quatro Esquinas e começo a participar das rodas e aprender, e aí o Bárbaro entra na minha vida como base de aprendizado do jongo, e... A gente começa a realizar as viagens e pesquisas, visitar as comunidades e, numa dessas visitas nossa à comunidade de Pinheiral, o Jongo da Lapa ganha o nome Jongo da Lapa, pelas irmãs lá de Pinheiral, e aí a gente começa a criar esse vínculo, familiar, vamos dizer assim, porque o Jongo da Lapa acabou se tornando uma família (REIS, 2017).

O movimento da trajetória mais recente de Sílvia Reis no seu envolvimento com o jongo, entretanto, não foi suficiente para o seu reconhecimento como jogueira. Era preciso escavar as brechas da memória para reencontrar uma espécie de elo perdido que relacionasse diretamente a sua existência familiar à vida jogueira. Portanto, igualmente ela, escavando frestas nas lembranças, enquanto falava livremente, recordou que em determinado momento, quando participava de um jongo em Piquete, localidade também da região sul-fluminense, reconheceu a letra de uma das músicas. A musicalidade acionou uma memória adormecida e, naquele momento, exclamou: “Minha avó cantava isso! Minha avó cantava isso fazendo comida!” (REIS, 2017).

E aí... Os meus filhos nasceram nesse... Nesse contexto. Hoje a minha família, ela vive na... Como é que eu posso dizer?... Ela vive o jongo. A gente tenta criar os nossos filhos na filosofia do jongo, é, no respeito ao mais velho, respeito à sabedoria ancestral, e aí eu começo a me identificar lá atrás, quando a minha avó cantava jongo. Eu escutei o ponto uma vez, no Jongo de Piquete, que é aquele “Bandolê-olê-olê/Bandolê...”, e tem uma partezinha do

ponto que fala: “Oh, Deus, salve a casa santa/onde Deus fez a morada”, e aí eu me emociono, começo a chorar no Jongo de Piquete, e falei: “Minha avó cantava isso! Minha avó cantava isso fazendo comida!”. E aí eu vou pra casa e falo: “Messias, a minha avó cantava jongo!”, e aí eu começo a puxar na memória, e a conversar com a minha mãe, e a minha mãe: “Ah, sua avó cantava essas coisas aí...”. E eu falei: “Nossa! Isso tá em mim e eu não fazia ideia de que o jongo vivia em mim”. E essa ligação começa a se decodificar. Eu começo a entender por que chamou tanta atenção, por que arrepiou tanto, por que o coração bateu tão forte, por que eu me interessei tanto, né. E aí eu começo a me identificar bastante (REIS, 2017).

Figura 34

Personagens jongueiras: na roda, Juliana Correia e Wallace Freitas



Fonte: foto de Maria Lívya Aguiar

Pelos sons, Sílvia reconstruiu um passado por meio das aberturas que a música produz nas brechas de suas lembranças. Ao reconhecer a música, a letra, o ritmo, enfim, o som, reconheceu seu pertencimento, por herança, ao jongo. Mas era preciso confirmá-lo. Assim, recorreu à memória dos outros. Além de “puxar na memória”, conversou com sua mãe, que confirmou: “Ah, sua avó cantava essas coisas aí...” (REIS, 2017). Era o suficiente para ela reconhecer que os vínculos com o jongo faziam parte de um espaço recôndito dentro dela mesmo. No movimento seguinte, relacionou a emoção que sentiu ao fato de pertencer a uma espécie de linhagem jongueira.

O encontro de Jéssica com o jongo também se deu pela dança. Há uma década, ela conheceu no Sesc de São João de Meriti os primeiros movimentos jongueiros:

E aí o jongo eu conheço no Sesc de São João de Meriti, isso há uns dez anos atrás. Eu tinha uma professora chamada Denise Sá, que hoje ela é professora da UFRJ já algum tempo. Inclusive ela é esposa do Franklin, que é um dos coordenadores da Companhia Folclórica da UFRJ. São grandes pessoas, são grandes profissionais. E aí eu começo a entrar no mundo da dança nessa época, no Sesc de São João, e a professora Denise sempre foi uma professora muito engajada, e ali eu comecei a entender o que é cultura popular do nosso país através do movimento. Foi ela que me abriu essas portas e a gente ficou juntas durante três anos, e eu acho que no segundo ano de trabalho dessa construção coreográfica tinha o jongo. Foi a primeira vez que eu ouço o jongo, que eu entendo a umbigada do jongo, mas ainda de forma um pouco artificial (CASTRO, 2017).

Também Juliana, porém por outros caminhos, chegou ao jongo pela dança. No caso dela, pelo samba, já que era passista do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro. Na Pedra do Sal, no centro do Rio, conheceu Marcus Bárbaro.

Já Wallace se aproximou do jongo por intermédio da capoeira. Foram os mestres de capoeira do subúrbio – que também eram jongueiros – que o levaram à cena jongueira:

Mas na capoeira eu tive contato com o jongo, no subúrbio ali pela Vila da Penha, Jardim América. Alguns mestres de capoeira já estavam fazendo o jongo. Então tem o Mestre Naja, que hoje ele é do Tambor de Cumba, ele foi do Pé-de-Chinelo, e o Naja me conhece desde que eu sou criança, entendeu? Então eu já conhecia o jongo através dele e alguns outros mestres que faziam o jongo, mas não era o jongo de verdade (FREITAS, 2017).

5.1.3 Trânsitos do corpo: a capoeira

Há outra relação que pode ser observada entre os movimentos e os trânsitos construídos pelo corpo e com o corpo e a filiação ao universo jongueiro. Se para alguns, como Wallace Freitas (2017), o primeiro contato com o jongo se fez por meio dos mestres de capoeira que faziam o jongo, embora não fosse “o jongo de verdade” (FREITAS, 2017), nas suas palavras, houve uma ligação memorável entre o corpo habitado pelos movimentos e a construção das cenas jongueiras.

Ainda que nosso objetivo neste item seja bem mais modesto do que estabelecer articulações teóricas com a questão do “corpo negro” da capoeira (SODRÉ, 2005), tendo como ponto inflexivo remarcar as interpretações que os próprios jongueiros entrevistados

estabelecem para aquilo que estamos denominando de trânsitos do corpo da capoeira em direção ao jongo e vice-versa, há que se referir, ainda que brevemente, a esse “jogo do corpo”, que transita entre luta, jogo e brincadeira, no qual os corpos dos jogadores são totalmente mobilizados (SODRÉ, 2005, p. 153-162).

Na sua reflexão sobre a questão, Sodré (2005) enfatiza que a capoeira, como estratégia cultural dos negros no Brasil, transitava entre a resistência e a acomodação: “Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadiação, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser jogo cultural” (SODRÉ, 2005, p. 155), define com propriedade e complexidade.

No mesmo estudo, Sodré (2005) adverte que, a par de considerar a permanência da capoeira por ser uma tendência à rebelião do corpo, o que seria uma explicação tentadora, o que existe, de fato, na capoeira é “um envolvimento emocional, um sentimento de raiz e tradição” (SODRÉ, 2005, p. 161). Dessa forma, a capoeira é “a afirmação de um corpo orgulhoso de sua vitalidade e ciente de seus segredos, de sua mandinga” (SODRÉ, 2005, p. 161). É também o caminho de afirmação de uma catarse corporal.

Na sua hipótese, esse corpo seria

definido pela plasticidade necessária aos herdeiros de uma cultura em movimento de autopreservação e continuidade. [...] É um corpo – assim como aquele que “recebe” o orixá, estabelecendo a comunicação direta entre o sagrado e o profano – sempre aberto como estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais à alegria da dança e do ritmo (SODRÉ, 2005, p. 161).

Parece evidente, portanto, a aproximação entre o corpo jongueiro e o corpo do capoeirista, a rigor quase o mesmo corpo, que por meio daquilo que sente e perdura expressa em movimentos uma comunicação não apenas com aqueles que estão presentes, mas com todos os ausentes. O corpo jongueiro e o corpo do capoeirista instituem, mediante diversos dispositivos nos quais a dança e os ritmos são preponderantes, comunicação direta com o sagrado, revestindo-o da dimensão profana.

A descrição com que Sodré (2005) fecha sua reflexão sobre o corpo capoeirista poderia ser a mesma em relação ao corpo jongueiro: “Os movimentos do indivíduo liberando-se de qualquer causa externa, de qualquer justificativa racional outorgada por um Outro, possibilitando um desfrute instantâneo do real” (SODRÉ, 2005, p. 162). E continua: “Nesse aqui-e-agora do corpo, contorna-se a pretensa eternidade (metafísica) dos axiomas de realidade e faz-se aflorar o amoroso sentimento de existir. O ritmo do berimbau põe em jogo,

integrados, corpo e alma do negro” (SODRÉ, 2005, p. 162). Poderíamos parafrasear o autor: o ritmo do tambor põe em jogo, integrados, o corpo e a alma do jongueiro.

Daí os arrebatamentos, a emoção inexplicável, os arrepios, que para as personagens jongueiras presentes nesta pesquisa não são passíveis de explicação. É o júbilo propiciado pelo corpo na capoeira e no jongo.

A relação quase emblemática do jongo com a capoeira faz-se, na opinião dos entrevistados, pela necessidade de dotar a roda de guardiões. As personagens que são responsáveis pela integridade da roda são os capoeiristas, que assumem nas apresentações o papel de protetores dos demais integrantes, que assim podem evoluir seus passos e suas danças com tranquilidade.

Ao explicar a importância estratégica da presença dos capoeiristas nas rodas, Marcus Bárbaro ressalta a sua função de guardar a roda. Para ele, o “capoeirista é muito importante na roda”:

Até porque a gente faz a roda num horário e lugar complicado, começa nove e meia da noite de quinta para sexta na Lapa, se estende por três horas. Duas horas da manhã, a gente ainda tá lá. Então, existe uma organização também estratégica de guardar a roda. A gente tem os integrantes e a gente tem amigos capoeiristas que tão ali em volta e que eu conheço muito e a maior parte deles há mais de dez anos, de longa data, e que eu olho e que digo e no olhar e que a galera ajuda a guardar a casa, entendeu (BÁRBARO, 2015a).

Após a sua explicação prática para justificar os vínculos com a capoeira, Marcus Bárbaro pediu ajuda a Jéssica, que estava próxima a ele no momento da entrevista, para lembrar um verso de saudação aos capoeiristas que é entoado nas rodas. O diálogo que permitiu a erupção das lembranças de Bárbaro, ajudado pelos artefatos memoráveis de Jéssica, falava de um tempo em que a vigilância da roda também era fundamental para manter a integridade física dos jongueiros, não deixando que, em tempos imemoriais, as rodas fossem dissolvidas de maneira violenta. Assim, no passado, como no presente, era preciso saudar os capoeiristas. Era também necessário (ainda que por outros motivos) continuar guardando a roda. Se no passado cabia ao rezador cuidar da saúde dos jongueiros, para que eles se divertissem, dizia a letra da música, fazia-se essencial a vigilância dos capoeiristas, dia e noite, para que a roda efetivamente ocorresse. No passado, como no presente:

Marcus Bárbaro: Como é que é isso: “Eu saúdo os capoeiras...”. Esse não é nosso, não. É de... Não sei se é da Barra, não sei se é de São Paulo, mas fala assim.

Jessica e Marcus Bárbaro: [cantam]: Eu saúdo os capoeiras que sempre me vigiou, que cuidou bem de jongueiro. Foi quem cuidou de rezador, quando os negros melhoravam. Jongueiro se divertia, os capoeiras vigiavam dia e noite, noite e dia.

Jessica: É lindo.

Marcus Bárbaro: Né, então, não é nem algo nosso. É algo que é recorrente do universo jongueiro, a figura do capoeirista, né. E na verdade era, era enquanto o velho, os velhos cuidavam das questões espirituais e energéticas da casa, das Mirongas, o lutador físico, né, que era o capoeira. Ele cuidava da parte física dele, entendeu? Isso no samba, isso no frevo. No jongo não seria diferente. No jongo (BÁRBARO, 2015a).

No quadro 6, em que explicitamos a relação direta dos entrevistados com a capoeira, observamos que pelo menos quatro, dos nove integrantes diretamente vinculados à prática, ocupam posições expressivas na hierarquia da capoeira, sendo mestres, como é o caso de Marcus Bárbaro, ou contramestres, como José Messias, Taís Agbara e Wallace Freitas. Além deles, também são capoeiristas Daniella Gomes, Sílvia Reis, Juliana Correia e Ricele Aguiar.

Figura 35

O jongo entrelaça-se com a capoeira



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Quadro 6
Relação entre jongo e capoeira

Nome	Profissão	Mestre de capoeira	Contramestre de capoeira	Capoeirista	Grupo de jongo
Marcus Bárbaro	Educador físico	X			Jongo da Lapa
José Messias	Produtor cultural/coordenador de grupos culturais ligados à capoeira		X		Jongo da Lapa
Taís Agbara	Educadora física		X		Jongo da Lapa
Daniella Gomes	Professora de ensino fundamental			X	Afrolaje
Wallace Freitas (Amendoim)	Educador físico		X		Jongo da Lapa
Sílvia Reis	Cerimonialista			X	Jongo da Lapa
Juliana Correia	Jornalista			X	Jongo da Lapa
Ricele Aguiar	Educadora física			X	Jongo da Lapa e Grupo Dandalua

Fonte: elaborado pela autora com base nas entrevistas

Para alguns, o encontro com o jongo fez-se pela capoeira, como foi o caso de Wallace Freitas, que escutou os primeiros cânticos nas rodas nos subúrbios do Rio. Também Daniella Gomes, capoeirista tal como Amendoim, conheceu o jongo na capoeira. A capoeira para ela tem o papel fundamental de defender a roda.

Na narrativa de Daniella, marcada em muitos momentos pelo tempo da vida – por exemplo, o tempo de sua inserção no mundo do jongo é determinado pela relação dos anos de vida da filha, Layza Griot (“a Layza tem 6... isso aí. Nós temos três anos... Mais ou menos três anos. Então, estamos há três anos”) –, mistura o seu encontro com o jongo em razão da capoeira, relacionando as duas práticas com a questão do contato físico do corpo e a sua trajetória até a fundação do Grupo Afrolaje:

O jongo eu conheci na capoeira, na capoeira... De Mesquita, do Mestre Nagô, e tal, mas aquela coisa assim [estala os dedos] pincelada, que as pessoas fazem no fim de roda, só para descansar o corpo, porque às vezes na roda teve briga – tem muito contato físico, a capoeira é de contato. Então às vezes você ali meio desesperada, e tal, porque teve alguma intervenção mais brusca, e aí sempre tinha o samba de roda, ou jongo, mas, assim, aquela coisa bem “saroba” – saroba quando a gente fala, no mundo da capoeira, é que... Um vê, vê, vê, inventa e transforma aquilo ali só para dizer que é, então a gente fala que é meio saroba. E aí foi, e aí a Layza começou nessa *vibe* de roda, de jongo, e aí viemos pro Afrolaje. E aí minha irmã até hoje: “Ah!, eu que levei vocês pro jongo...”, *ok*. De fato, era um grupo, um grupo. Nós chegamos no Afrolaje por intervenção da Deise, e a Layza tinha 1 aninho e meio, 2 anos né... Porque ela estava começando a andar. Dois anos, é, mais ou menos essa idade. E desde então... A Layza tem 6... isso aí. Nós temos três anos... Mais ou menos três anos. Então, estamos há três anos... E aí começamos a vivenciar o jongo [...] E aí, por conta da música em si, e no jongo, como os pontos são bem musicais, você inventa, você tem aquela criatividade toda, e isso me fascinou. E... E ver a Layza naquele contexto de grupo, né, de família, nós nos mudamos para cá... (GOMES, 2017).

Mas o jongo que conheceu na capoeira foi, na sua definição, uma mera “pincelada”, que as pessoas fazem no fim da roda, com o intuito de descansar o corpo. Ou seja, identifica duas relações fundamentais da capoeira com o jongo: a defesa da roda e permissão ao descanso do corpo após os movimentos intensos do desenrolar da prática.

Na sua entrevista, também Ricele Aguiar (2017) destaca a relação existente entre vários jongueiros e a capoeira. Relembra que Taís Agbara também veio para o jongo por causa da capoeira, o que produz uma espécie de naturalização do caminho da integrante em direção ao jongo e sua imersão nas práticas jongueiras. Outras integrantes, como Sílvia Reis, fizeram o caminho inverso: foi em função do jongo que se aproximaram da capoeira. No caso de Sílvia, para substituir o marido, José Messias, nas suas aulas, quando ele viaja.

A [Taís] Agbara, como ela vem da capoeira, eu acho que isso para ela foi mais orgânico do que para gente que estava fazendo um caminho inverso. A capoeira foi a vida toda dela. Então, assim, essas coisas acontecem mais no natural. Mas aí a Sílvia também, porque ela começar, vai fazer o caminho contrário ao da Agbara. Ela vai para capoeira depois daquilo, um grupo onde o Messias é a liderança, e aí... Rola sempre aquela mulher por trás do homem, e aí ela acaba precisando, quando ele viaja, ser a professora do grupo, organizar as coisas do grupo. Então acho que isso acaba dando, acho que, uma segurança pra gente fazer, entendeu... (AGUIAR, 2017).

Figura 36

Personagens jongueiras: Ricele Aguiar e a filha, Luanda



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Para Ricele Aguiar há uma diferença básica entre o jongo e a capoeira, assim como também o jongo não pode ser confundido com a questão religiosa. O contato com a capoeira levou Ricele a procurar algo que fosse “só dança”. Era o jongo, que não se confundia, fez a mulher questão de frisar, com nenhum tipo de religiosidade. Os trânsitos religiosos passaram a partir de então a aparecer com veemência na sua fala, tal como igualmente ficou evidente em muitas outras, da mesma forma que os conflitos resultantes de não quererem aproximar as práticas jongueiras do sagrado. Como dança, para eles, o jongo é profano, apesar dos pontos que Ricele também gosta de cantar e que fazem referência aos orixás.

E como ele fez a capoeira, então... Minha mãe já sabia o que era capoeira. Então, quando eu comecei a procurar dança, também entendi que era só dança, entendeu... Eu entendi. E aí é engraçado, porque as pessoas até acham que eu sou do candomblé, até porque eu canto muitos pontos que falam de Orixás... E eu boto muita verdade no que eu canto... Até porque eu realmente acho que aquilo possa existir. Só não sei se na hora que o bicho apertar se é para eles que eu vou pedir, né, mas eu não duvido da fé do outro. Se alguém falar para mim que existe e ampara, então eu realmente acredito. Mas eu não sigo nenhuma linha de umbanda, de candomblé, de saber qual orixá que protege, isso e aquilo outro. Isso eu não tenho, e a minha filha é batizada na Igreja Católica também... Porque eu acho que os filhos vão seguindo o que os pais falam, depois ela escolhe o que vai ser. E é engraçado porque as pessoas têm essa noção, de que todo mundo que está no jongo é do candomblé. E um monte de gente que eu conheço que é do candomblé e ninguém é do jongo (AGUIAR, 2017).

O conflito entre o universo sagrado e o profano, que destacaremos no próximo item, produz muitas dúvidas entre os integrantes do jongo contemporâneo. Alguns se dizem fervorosamente católicos, como Wallace Freitas, outros como Daniella Gomes são declaradamente evangélicos. Embora os pontos falem da ancestralidade e façam referência aos orixás, alguns entrevistados não querem se reconhecer como pertencentes à dimensão religiosa de origem africana. A religião instaura-se, pois, como um lugar de conflito evidente para o grupo.

Como vimos também no decorrer deste item, a ligação dos antepassados com o jongo, na interpretação da quase totalidade dos entrevistados – que teria sido o desencadeador da emoção de Sílvia –, é fundamental para a afirmação como um verdadeiro jongueiro. Assim, na trajetória que remontam pelos trabalhos de suas memórias, pôde-se perceber que para ser jongueiro é quase obrigatório ter antepassados relacionados ao jongo – sejam reais, sejam imaginários – e receber ensinamentos dos mestres que vivem espalhados pelas comunidades quilombolas da Região Sudeste.

5.2 CONFLITOS NA CENA JONGUEIRA

Se no item anterior o objetivo foi mostrar os vínculos construídos pelos integrantes do jongo ao vivenciarem a cena jongueira, importa também mostrar os conflitos que emergem do grupo. Identificamos quatro principais: a definição das lideranças, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento de Marcus Bárbaro nesse papel; o reconhecimento dos herdeiros da tradição do verdadeiro jongo; as lutas pela ocupação dos territórios e pela visibilidade pela

inserção do jongo na cena da cidade; e, por último, os conflitos subjetivos decorrentes da inserção dos integrantes do jongo no universo religioso.

No primeiro momento, trataremos dos conflitos em torno da religião que aparecem nas falas dos integrantes, para, no segundo momento, nos ocuparmos de outras disputas e lutas.

Identificando as práticas jongueiras muitas vezes com a religiosidade de raiz africana, o que produzia medo em Flávia Souza (2017), como já abordamos anteriormente, quando exclamava toda vez que deparava com o jongo – “esta macumba me perseguindo novamente” –, alguns integrantes vivenciam e expressam essa contradição de pertencerem ao universo do jongo e ao mundo religioso de cunho evangélico ou mesmo ao catolicismo.

Entretanto, ao participarem da cena jongueira, acessam um universo de emoções que produzem transe duradouros nas rodas, por meio dos cânticos que entoam e das danças que executam. Mas entre o sagrado e o profano muitas contradições afloram de suas falas.

5.2.1 A religião

A negativa dos vínculos do jongo com as religiões de matriz africana, tal como fez Flávia Souza (2017) no decorrer das entrevistas, para alguns estudiosos pode ser identificada desde pelo menos as primeiras décadas do século XX, quando houve o estabelecimento de relação direta dessas práticas com as de magia negra. Para Slenes (2007), o caráter pejorativo do termo *macumba* para se referir aos cultos de origem africana sintetiza essa visão preconceituosa.

Para alguns estudiosos como Carmo (2012), essa negação pode ser indício da existência de um “segredo”, no qual o acesso a certos fundamentos seria restrito no próprio grupo. Há que se remarcar que o movimento de revitalização do jongo, na década de 1990, aconteceu no momento de afirmação da identidade quilombola, processo que culminou com o seu reconhecimento como patrimônio imaterial, como já descrevemos, configurando-o como um dos elementos de organização da memória coletiva como memória histórica e instrumento de legitimação de um passado histórico, que passou a ser reconhecido e cultuado.

A relação que os entrevistados instituem do jongo com a “macumba” se configura também em função dos atos corporais que se observam nas práticas jongueiras. O transe no meio da roda, os pontos evocando os pretos velhos, a “saída do corpo” durante a dança, a gira na roda, aproximando-os dos gestos do terreiro, produzem esses elos de identificação.

Ao discorrer sobre a filosofia nagô, Sodré (2017) destaca a importância outorgada ao corpo. O corpo não consiste em mero espaço de representação a partir de processos de subjetivação, porém em lugar de posicionamento, que permite observá-lo como potência. O corpo, segundo o autor, entre os nagôs “abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto, as divindades” (SODRÉ, 2017, p. 101). Sendo assim, o corpo, de mero receptáculo, transforma-se em “carne possuída pelas palavras que nele habitam” (SODRÉ, 2017, p. 101).

Logo, a questão do trânsito religioso entre o jongo e as práticas religiosas associadas à africanidade deve ser lida em referência a esse corpo múltiplo imerso no ritual jogueiro. É Sodré também que remarca o ritual como “lugar da plena expressão e expansão do corpo” (SODRÉ, 2017, p. 129), um corpo que produz meios para a obtenção de um resultado. Nesse sentido, “os procedimentos” são “os signos, os toques percussivos, cânticos, danças, invocações” e, ao mesmo tempo, uma “técnica” de natureza mítico-religiosa, que não termina quando cessa a prática. O objetivo último do grupo é obter “um fim estendido como plenitude de uma experiência existencial” (SODRÉ, 2017, p. 129). E o autor conclui: “Em ioruba, esse fim se diz *abá*, equivalente ao *telos* grego” (SODRÉ, 2017, p. 129).

Como já deixamos claro, nosso objetivo neste item não é estabelecer relações entre o universo jogueiro e a questão da religiosidade¹, mas tão somente observar contradições, conflitos e lutas que emergem da fala dos jogueiros contemporâneos. Entretanto, no nosso entendimento, não seria possível deixar de nos referir, ainda que pontualmente, a essa relação complexa, essencial para a compreensão do universo jogueiro.

Tendo tido acesso ao jongo por causa da capoeira num grupo na Igreja Metodista – evidenciando o mundo de misturas das práticas em universos culturais complexos, como o que estamos analisando –, Daniella Gomes deixa clara a não separação entre o sagrado e o profano mesmo no interior de um templo evangélico. Foi na igreja que entrou em contato com a capoeira e, por intermédio dela, com o jongo:

Nós crescemos nessa Pastoral de Combate ao Racismo na Igreja Metodista. Então, tinha a Tia Fezinha, que era a atual coordenadora. Era e é. Levava para gente, nos grupos, nos encontros da fé, dessa pastoral. Tinha grupos de capoeira, coisas que também, assim, pela igreja, já tem um outro olhar, porque a capoeira também é demonizada. Então, assim, era muito legal ver na igreja essa identificação também que em outras igrejas – e até mesmo na Metodista, porque se compõe de pessoas, né. E quando a gente fala de igreja, é a pessoa. Cada pessoa é a igreja, não aquele templo, aquela estrutura de

¹ Para a relação jongo e religiosidade, ver Carmo (2012) e Slenes (2007).

paredes. Então muitas pessoas têm aquele... Óbvio, aquele preconceito, aquele ranço, aquela forma de olhar. E... Aí, como na Pastoral de Combate ao Racismo já tinha capoeira, eu continuei na capoeira, no Abadá Capoeira, e aí viemos vivenciar o jongo. O jongo veio a se formar, como o Afrolaje (GOMES, 2017).

Flávia Souza (2017), que se reconhece como kardecista, embora tenha origem em uma família “muito católica” (sua irmã chegou a ir para o jongo carregando um terço), tinha medo do jongo, pois o associava ao candomblé. Daí a resistência em participar do movimento jogueiro. Ela, que identifica sua relação com o jongo como uma missão, recorda a profecia de mãe Nádia ao jogar búzios e reconhecer que iria participar de uma “coisa” “voltada com tambor e com saia” e de que ela iria gostar muito de fazer parte.

Ao falar das sensações que o jongo produz, Flávia relaciona explicitamente o que sente durante as rodas com um sagrado profundo. O jongo seria uma espécie de sagrado absoluto, que não precisaria de relação explícita com uma religiosidade visível.

A religião, assim, em si, eu acho que tem uma ligação de energia... A gente sente quando o tambor toca, porque a gente sente arrepios, acho que qualquer pessoa. Você sente uma energia vibrante. Mas, é... São duas coisas diferentes. Não dá, assim, “ah! Candomblé é a mesma coisa que o jongo!”. Não é. Porque precisa de ter uma pessoa responsável, uma pessoa respaldada... Então, uma coisa, eu vejo o jongo que eu faço, ele é *um jongo que ele tem uma energia, mas não é voltado para a religiosidade* (SOUZA, 2017, grifo nosso).

Afastar o jongo de qualquer relação com a religião e as tradições do candomblé é o movimento fundamental que Flávia produz para aceitar dele participar:

Eu, hoje, sou. Minha irmã continua sendo católica fervorosa, minha vó também. [...] E, no Afrolaje, por acaso, têm pessoas de diversas religiões. Têm evangélicos, tem uma que é meu braço direito, que é evangélica, a filha é evangélica e todo mundo vai e segue os fundamentos que precisa, porque no jongo você tem que pedir licença pro tambor, né? *Você corta a pessoa.* Tem todo um fundamento que a gente segue (SOUZA, 2017, grifo nosso).

A inserção na religião impede, muitas vezes, a realização de alguns fundamentos do jongo. O evangélico, por exemplo, pode se recusar a pedir licença para o tambor. Nesse caso, a líder jogueira aceita a sua recusa em participar do ritual. Há sempre uma fórmula de minimizar os conflitos decorrentes do pertencimento a outro universo sagrado em nome de uma tradição ainda mais antiga.

Eu sei que tem uma ligação energética que eu acredito que pode ser a energia que cada um traz. Ela traz a energia da igreja dela, têm candomblecistas no Afrolaje, tem evangélico, têm católicos, tem espírita, tem ateu. Tem um que é ateu, que não acredita em nada, ele não acredita em nada mesmo. Quando fala, ele ri, mas ele pede licença ao tambor. Às vezes quando eu esqueço de dar água ao tambor, porque eu não mexo com cachaça, eu não mexo com povo de rua, ele fala: “Você esqueceu de dar água pro tambor”. Tem uma coisa de respeitar o sagrado que a gente não pode deixar morrer, porque senão a gente destrói o que já foi construído há anos. A gente sabe também que tem essa questão do negro escravizado que vem com a religiosidade afro, dele ter que é.... Até a questão do sincretismo, né? De ter que associar os orixás aos santos católicos, né? E eu, enquanto espírita, para mim é energia, e religião é uma coisa de cada um, cada um tem, cada um, cada um acha o seu. Acho que todos são bons e todos são para mim aceitáveis, mas tem uma energia que é diferente. Ali, enquanto eu não sou candomblecista, eu sinto essa energia e aí é que fica, como o jongo foi construído aqui no Brasil, com misturas, né? De diversos povos de África... Guiné, Angola e cada um, porque não tinha. Meus respaldos vêm sempre dos mestres (SOUZA, 2017).

As práticas jongueiras são identificadas como pertencentes ao universo do sagrado. Pedir licença para o tambor, dar-lhe água, jogar cachaça em torno do instrumento em movimentos circulares são ações ritualísticas que constroem um vínculo do jongo com as tradições filosóficas africanas. Existe uma espécie de “memória mitológica”, como assegura Sodré (2017, p. 95), que aciona “um repertório cultural de invocações, saudações, cantigas, danças, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos, que se transmite de forma iniciática no quadro litúrgico do terreiro”. Nessa perspectiva, podemos considerar a roda jongueira, tal como o terreiro, o lugar de expansão e transmissão dessa liturgia imemorial da africanidade, que, mesmo negada por alguns integrantes, continua interpelando essas tradições.

Ao reafirmarem continuamente as práticas jongueiras como exclusivamente de um lugar cultural – por meio da sua qualificação como “movimento cultural” –, os jongueiros contemporâneos estão produzindo ações no sentido de apagar as relações evidentes entre o jongo e as tradições filosóficas africanas. Muitas das práticas que observamos no interior das rodas, ritos do sagrado, são qualificadas como apartadas desse lugar. Pedir licença ao tambor, usar a cachaça para proteger a roda, os passos da dança, as letras da música entremeadas com palavras de dialetos africanos são expressões, na qualificação frequente dos entrevistados, de um “movimento cultural” apartado da religiosidade que o produz.

Figura 37
Integrante do jongo



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Afinal, como aponta Sodré (2017, p. 87), a música é uma “técnica ritualística de agregação de homens entre si e de humanos com divindades”, enquanto as “imagens ensejam o deslocamento do espaço-tempo, temporalizando e especializando o novo”.

Figura 38
Transe jongueiro



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Figura 39
O tambor e as inscrições de um tempo contemporâneo



Fonte: foto de Maria Lúvia Aguiar

Entretanto, alguns integrantes remarcam esse vínculo estreito com as tradições religiosas africanas. Para eles, o próprio som do tambor tem essa vinculação, embora eles não saibam especificá-la:

O tambor do Jongo da Lapa é muito forte. Muito forte. É uma... Eu não sei explicar. As mãos transmitem realmente pro tambor o que tem que ser transmitido, sabe? E aí o André é do candomblé, a [Taís] Agbara, agora eu não tenho certeza se a Agbara e [Marcus] Bárbaro são do candomblé ou se são da umbanda, mas também tem a parte espiritual desenvolvida... Enfim, não tem uma definição. Assim, a galera do Jongo da Lapa é da umbanda ou é do candomblé, então isso que é o mais legal. Todos se respeitam muito, assim, muito (REIS, 2017).

Dos 12 entrevistados, quatro estão diretamente ligados a religiões de origem africana, e dois têm vínculos com matrizes religiosas do espiritismo. Apenas uma do grupo é evangélica (Daniella Gomes) e dois declaradamente católicos (Ricele Aguiar e Wallace Freitas). Os demais (Jéssica Castro, José Messias e Sílvia Reis) não se vinculam especificamente a nenhuma matriz religiosa, mas reconhecem sua relação com um ente supremo.

Quadro 7
Moradia e religião dos entrevistados

Nome	Local de nascimento	Local de residência	Religião
Marcus Bárbaro	Madureira	Madureira	Candomblé
Vanusa Melo	Sossego (sertão da Paraíba)	Quintino	Candomblé
Monica Ferreira	Rio de Janeiro	Irajá	Candomblé
Taís Agbara	Rio de Janeiro	Madureira	Umbanda
Jéssica Castro	Rio de Janeiro	Jardim Gramacho	Não deixa evidente na entrevista
Flávia Souza	Méier	Méier	Espiritismo kardecista
José Messias	Rio de Janeiro	Vidigal	Não deixa evidente na entrevista, mas diz que tem forte ligação com Deus
Ricele Aguiar	Bento Ribeiro	Bento Ribeiro	Catolicismo
Daniella Gomes	Itaguaí	Engenho de Dentro	Evangelicalismo
Sílvia Reis	Vidigal	Vidigal	Declara que a sua religião é fazer o bem
Wallace Freitas (Amendoim)	Parada de Lucas	Parada de Lucas	Catolicismo

Juliana Correia	Vila Isabel	Vila Isabel	Espiritismo
-----------------	-------------	-------------	-------------

Fonte: elaborado pela autora com base nas entrevistas

Figura 40

Personagens jongueiras: a explosão do canto de Sílvia Reis



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Durante a entrevista, Sílvia Reis entou um ponto em que os versos “pisa ligeiro, pisa devagar, vovó já diz pisa ligeiro, vai devagarinho” são entoados para provar que nas letras de jongo são transmitidos inúmeros recados. Não é meramente um espaço de brincadeiras; trata-se de um espaço sagrado. Sendo assim, não pode, segundo ela, ir para a roda “despreparada, de corpo aberto”:

Então eu acho que, quando você vai para uma roda de jongo, é aquela tal história: “Pisa ligeiro... pisa ligeiro, pisa devagar, né... Vovó já diz, pisa ligeiro, né... Vai devagarinho. Quem não pode com formiga não assanha o formigueiro...” O próprio jongo já dá o recado, né. Então assim, você tá numa roda de jongo, quando uma roda de jongo rola numa comunidade jongueira, numa roda de cultura popular onde as pessoas estão só para se divertir, eu não posso chegar numa roda de jongo despreparada, de corpo aberto. Eu não sei o que que eu vou receber. Eu tenho que ir preparada, sim. Eu tenho que ir com a mente em dia, alma em dia. Eu não posso ir fraca para uma roda de jongo. Eu não sei o que eu vou trazer para casa, então a gente vai preparado, sim. Sempre com as minhas costas preparada. Eu nunca sei o que está atrás de mim. Ali a gente está o tempo todo de costas para a rua, e é claro que a gente pede licença pra rua, a gente sabe que na rua... A rua não é nossa, e a gente sabe que tipo de entidade que mora na rua, então eles têm

que dar licença, aquilo ali é deles, aquele território é deles. [...] A gente vai mantendo, vai mantendo e, quando sai de lá, a gente agradece pela proteção (REIS, 2017).

Assim, Sílvia tem de ir forte, de corpo fechado, preparada, já que estará “o tempo todo de costas para a rua” (REIS, 2017), apesar de na entrevista afirmar não ter nenhum vínculo de natureza religiosa. Por isso, é necessária uma série de rituais em que o sagrado e o profano se misturam: pedir licença para a rua, por exemplo, já que “todo tipo de entidade mora na rua” (REIS, 2017). Em função disso, devem ter a licença daqueles, que Sílvia denomina imprecisamente de “eles”, já que a rua é o território “deles”.

Os integrantes vinculados mais fortemente a um saber universitário formal – professores, universitários ou não, tendo alguns pós-graduação – negam ainda mais veementemente a relação das práticas jongueiras com a religiosidade, fazendo questão de afirmar a sua inserção num universo exclusivamente cultural apartado de qualquer tradição filosófica associada ao sagrado.

Observamos também a heterogeneidade do grupo no que se refere aos vínculos religiosos e a pequena supremacia (quatro dos entrevistados) dos que declaradamente reconhecem a relação do jongo e das tradições de religiosidade vinculadas às tradições de matriz africana.

Esse é o caso de Monica Ferreira, criadora do Grupo Dandalua. Ao explicar a origem do nome do grupo, carregado para ela também de misticismo, a entrevistada enuncia seu santo de cabeça – Oxum – e Iemanjá como madrinha do Dandalua:

Eu sou de Oxum, mas a grande madrinha do Dandalua é Iemanjá. E depois disso eu nunca mais achei [o nome do grupo] no dicionário. Você joga no Google Dandalua e não aparece. Aparece Dandalunda, mas Dandalua não aparece, e você conversa com pessoas que são de candomblé e ninguém fala de Dandalua. Então, é muito místico para mim. Veio para gente mesmo, ficou, e hoje a palavra Dandalua já gera outras palavras. A gente brinca com isso, porque aí tem os Dandalindos, Dandalueros. Hoje em dia a palavra Dandalua vem e já até encontrei Dandalua separado: Dan e Lua, mas o nosso é tudo junto. Do jeito que eu vi no dicionário: Dandalua. Aí a gente tem essa relação. E, apesar de eu ter escolhido Dandalua, nem todos os integrantes do grupo são de candomblé. No grupo nós temos católicos, protestantes, candomblecistas e ateus. O grupo é grupo heterogêneo (FERREIRA, 2017).

Embora diga ter como religião “praticar o bem”, também Sílvia Reis explicita sua religiosidade híbrida. Não sendo católica, é “muito ligada a São Jorge, desde criança”. Por outro lado, tem forte ligação com um mestre de candomblé, a quem sempre recorre para ter orientação espiritual.

Então, a gente costuma dizer lá em casa que a nossa religião é praticar o bem, né. Mas é claro que a gente tem a nossa fé, é... Eu sou muito... Não vou usar a palavra devota, porque não sou católica, mas eu sou muito ligada a São Jorge, desde criança... Muito ligada a São Jorge, e foi como eu te falei, eu tenho uma ligação muito forte com o Mestre Totonho, e Mestre Totonho é de candomblé, então quando... É... Eu sinto um apertinho no coração: “Mestre, o que que o senhor acha?”. Sempre tenho uma orientação espiritual. Não frequento terreiro, não frequento. Sei que tenho minhas proteções (REIS, 2017).

Mãe Juliana, da umbanda, também a orienta muito. O sincretismo religioso, marca da sua fala, é uma espécie de trânsito em direção à religiosidade de matriz africana. Ela mesmo reconhece que o “chamado é grande”. Mesmo assim, Sílvia Reis não atribui nenhuma vinculação explícita a nenhuma orientação religiosa de maneira central na sua vida.

Mãe Juliana, ela é da umbanda, é uma pessoa também que me orienta muito, uma pessoa que, qualquer dificuldade que eu tenho, converso com ela ou qualquer paz que eu preciso, eu converso com ela. Já estivemos no terreiro dela. Assim, lá em casa a gente não frequenta, a gente costuma dizer que a nossa religião é fazer o bem sem ver a quem, né. E... É isso, e tentar manter a nossa espiritualidade forte. Não sei se um dia eu vou recorrer a um terreiro desses, o chamado é grande. A gente costuma dizer que o chamado é grande, mas você sabe que a vida espiritual, a partir do momento que você tá lá, você tem que administrar, e eu não estou dando conta de administrar nem minha vida, a minha vida pessoal, quanto mais a espiritual, então quando eu acho que quando eu estiver preparada para administrar a minha vida espiritual aí a gente vai tomar conta disso (REIS, 2017).

Vanusa Melo e Monica Ferreira são irmãs de santo, sendo filhas de santo de Dário Firmino, do grupo Companhia de Aruanda. O jongo encontra-se também no terreiro:

Pois é. A gente se misturou, todo mundo virou família de santo. Hoje eu moro em Quintino, num terreno e que na casa da frente mora o Cassiano, na casa de cima mora a mãe do Alexandre, que é meu companheiro, e a gente mora nos fundos. E a gente nunca mais se separou. Agora chamo mesmo de pequena Cuba, que a gente fica misturado, ali se ajudando, se protegendo. E também o Dário tem a casa de santo dele em Guapimirim e eu contribuo com o que eu posso contribuir. Eu faço roupas de santo, e eu fiz a roupa da Jéssica de Brito, que acabou de fazer o santo. Toda a roupa, todo o enxoval dela e é muita roupa. Se você já viu, então você sabe que é muita roupa (MELO, 2016).

As sociabilidades que emergem das relações constituem trânsitos de afetos e produzem novos vínculos que se traduzem em famílias jongueiras: de amigos, agregados

dividindo espaços, nas casas que se aglomeram nos terrenos partilhados. Ajudando uns aos outros, protegendo-se, partilhando crenças, os jongueiros estabelecem laços duradouros, apesar das disputas e contradições, que também fazem parte do grupo.

5.2.2 Outros conflitos

Por meio das brechas possíveis de ser reconhecidas nas 24 horas de entrevistas realizadas e que resultaram em 310 páginas de transcrições, pode-se não apenas mapear e significar o que seria o “jongo contemporâneo”, representado pelo Jongo da Lapa e seus sucessores, mas também identificar os caminhos percorridos para construir a importância desse movimento cultural em torno de um ritmo, uma dança, um rito, uma memória e, sobretudo, um “espírito”, entre outros qualificativos que podem ser atribuídos ao jongo.

Percebe-se claramente na fala dos entrevistados que há um momento inflexivo na construção desse novo movimento, que é exatamente a ressignificação jongueira promovida pelo Jongo da Lapa a partir dos anos 2000. Construído como uma espécie de continuador da renovação do jongo, iniciada nos anos 1960 pelo hoje lendário Mestre Darcy, o Jongo da Lapa, mediante os jogos discursivos de seu próprio fundador e de outros integrantes, é instituído como herdeiro da tradição jongueira na cidade. Por outro lado, Marcus Bárbaro também é alçado ao papel de continuador da obra de Mestre Darcy. É desse lugar de fala – com todos os conflitos dele decorrentes – que os participantes da cena jongueira podem reinserir, nas tramas do século XXI e na Lapa, “cidade da música”, o jongo no espaço urbano.

Entretanto, não basta introduzir na trama urbana os ensinamentos e os fundamentos transmitidos por Mestre Darcy. Como já vimos, é preciso uma filiação explícita vinculada às tradições originais, representadas pelo movimento existente nas comunidades quilombolas. Portanto, cabe aos jongueiros da cena urbana do Rio de Janeiro ir a esses locais para conhecer a essência jongueira e ter o saber e o aval dos mestres donos desse conhecimento primordial.

Das falas dos entrevistados emerge também uma espécie de genealogia jongueira. Na linha da tradição e das filiações construídas, há uma linearidade que relaciona primeiramente Marcos Bárbaro a Mestre Darcy e, na sequência, Bárbaro a todos os outros grupos de jongo que apareceram após o Jongo da Lapa na cidade.

Não há dúvida da liderança de Bárbaro na nova cena jongueira, mas esse lugar é ocupado por muitos conflitos decorrentes de sua filiação a uma tradição que remonta a tempos imemoriais e se caracteriza pelo valor atribuído a cada um dos fundamentos que instaura o

jongo como cena musical. Assim, mesmo entre os que reconhecem o lugar refundacional de Bárbaro, tem-se uma importante discussão no grupo de quem afinal pode ser jogueiro. Se para uns o jongo é caracterizado por uma imensa diversidade que inclui mediações e atravessamentos dos valores e de conhecimentos (inclusive os formais, oriundos das universidades), para outros os fundamentos mais remotos devem ser preservados não importa a que custo. Essa dualidade entre tradição e modernidade aparece claramente na fala dos integrantes como um ponto inflexivo dos conflitos do grupo.

5.2.2.1 O que é o jongo e quem pode ser jogueiro

Se para alguns o jongo se caracteriza pela diversidade – “é terreiro, é rua, é palco, escolas e livros, CDs e suas esquisitices”, como definiu com amplitude Marcus Bárbaro (2015a) –, para outros o jongo é a emoção decorrente de seus cânticos, que relembram o cativo. Para Bárbaro, ao estender o território simbólico do jongo, todos podem ser jogueiros:

Façamos assim. A partir de agora todos nós, todos nós: amantes, brincantes, dançarinos, tocadores, percussionistas, jogueiros, jogueiras, doutores em jongologia, batedores de palma, curiosos, devotos, apreciadores, aproveitadores, ao partirmos para uma roda de jongo preparemos nosso espírito para que naquele momento, para aquele momento iremos de corpo e alma. Louvaremos, tocaremos e saravemos (expressão nova, acabei de inventar). Cantaremos, beberemos, aprenderemos, tocaremos e trocaremos experiências na roda de uma forma plena. E ao final da roda todos nós estaremos bem, felizes, satisfeitos, alegres, alegres por termos dividido o ônus e o bônus da nossa vivência de maneira igualitária. Dessa maneira, ninguém se sentirá desgastado demais, terá o prazer de continuar o tempo que for necessário sendo poupado de ser detonado pelos prejudicados e indignados. Então, estamos combinados? Na próxima roda seja onde for teremos mais brincantes dispostos a brincar de uma maneira em que a brincadeira seja boa para todos? Espero que sim (BÁRBARO, 2015a).

O texto que Bárbaro fez questão que fosse incluído na entrevista que concede é, a rigor, uma resposta sua explicitada no seu perfil do Facebook após um incidente ocorrido na festa do Quilombo de São José, em Pinheiral. Segundo sua explicação, teria havido um conflito durante a festa pelo fato de o grupo não ter continuado a tocar os tambores. Não importa o que de fato ocorreu, contudo, na resposta pública de Bárbaro, fica nítida sua estratégia de ampliar o universo jogueiro, nele envolvendo todos aqueles que tenham (ou criem) laços com o jongo. A brincadeira seria, então, o fim último desejado.

Mas, ao que parece, a vinculação a uma herança explícita define e faz com que os entrevistados sejam reconhecidos como verdadeiros jongueiros. Esse primeiro conflito, entre os novos jongueiros – qualquer um que seja apreciador e esteja disposto a fazer parte do grupo – e os jongueiros ligados à tradição (a família, os ritmos do subúrbio, os passos da capoeira e os cânticos em referência a práticas imemoriais), aparece com recorrência nas memórias dos entrevistados.

Na sua entrevista, Wallace Freitas remarca mais uma vez a herança familiar jongueira, ao mesmo tempo em que procura inserir o Jongo da Lapa nesse circuito da tradição, nomeando alguns dos integrantes do grupo como descendentes diretos das tradicionais famílias jongueiras:

O mestre de jongo falou isso para mim: “Ah! Você não faria o que você faz no jongo *se você não tivesse um jongueiro na família*”. E no Jongo da Lapa, não sei se eles falaram isso, o André, não sei se é avó ou bisavó do André é de Carambolas, alguma coisa assim. A [Taís] Agbara tem uma tia que é de Arrozal, entendeu? *E eu acho que o Jongo da Lapa tem essa coisa também por conta disso, né.* Tem uma coisa de ancestralidade muito forte ali. Não vou falar que é todo mundo do grupo, mas as principais pessoas que você vê tocando na roda, ali falando e tal... O pai do Bárbaro é compositor de samba da [Grêmio Recreativo Escola de Samba] Portela, né... [...] Pai do Bárbaro, muito respeitado, o pai do Bárbaro é compositor e o Bárbaro compõe também (FREITAS, 2017, grifos nossos).

O mestre do jongo reconheceu no toque de Wallace e nas suas composições sua essência jongueira por ter herança familiar da mesma origem – “você não faria o que você faz no jongo se não tivesse um jongueiro na família” (FREITAS, 2017), como contou. Da mesma forma, o entrevistado percebe no Jongo da Lapa uma essência verdadeiramente jongueira por ter vários de seus integrantes ligados a famílias vinculadas a essa tradição. Assim, de imediato lembra da “avó do André [que] é de Carambolas” (FREITAS, 2017) e também de Taís Agbara, que tem uma tia de Arrozal.

Ao não encontrar a filiação explícita de Marcus Bárbaro com uma família jongueira, Wallace liga-o diretamente ao samba e, mais do que isso, ao fato de saber compor. Não a um compositor qualquer, mas a um respeitado. Bárbaro também é compositor, o que o inclui num lugar especial e que o aproxima – pela via da criação – do jongo:

O meu pai escrevia samba para bloco, mas o irmão do meu avô era presidente da ala de compositores do Capela, é... Meu irmão escrevia *rap*. Aí tinha os festivais de *rap* lá na rua na época, e aí eu ficava tentando escrever também. Só que eu era mais novo, então eu fazia e cantava no meio da

galera. Eles eram os mais velhos, e a gente fazia os nossos *raps*. Aí uma vez pegaram um *rap* que eu tinha feito e levaram pros mais velhos e eles: “Caraca, cara! Pô, vou colocar vocês para cantar aqui com a gente aqui e tal”. E isso para mim era ser reconhecido no meio da galera mais velha lá do festival em que o Neca, Dé e Perninha cantavam lá (FREITAS, 2017).

Suas origens também estão ligadas ao samba e à música e ao improviso de maneira mais geral. São estas características – saber compor e, sobretudo, saber improvisar – que dão uma espécie de aval para o seu ingresso no mundo do jongo. Primeiramente, Wallace participava das rodas de improviso dos *raps* nas ruas. Na sequência, tinha o reconhecimento dos pares, depois dos mais velhos e de lá para os festivais – e tornar-se mais conhecido – era só questão de tempo.

Figura 41

Personagens jongueiras: Wallace Freitas



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

A capacidade de saber improvisar é marca indispensável para ser um jongueiro completo: aquele capaz de vencer as mais duras “demandas”. No entanto isso pode ser também um problema. Às vezes, a facilidade com as palavras leva o jongueiro a produzir algumas heresias no mundo da tradição, como aconteceu com o próprio Wallace na festa da capoeira, em que ele se atreveu a desafiar um tradicional mestre jongueiro²:

² Esse episódio está descrito no capítulo 3 desta tese.

Então, eu sempre gostava desse negócio. Têm umas brincadeiras de criança que muitas vezes até sexual, é, e eu brincava muito e a galera brincava que tinha que ir improvisando. Na capoeira também tem isso, e aí eu gostava muito dessas brincadeiras, eu era bom nesse lance de sacanear os outros [...]. A gente começava a improvisar e falar, então eu fazia isso desde a minha infância e eu acho que as crianças do subúrbio fazem isso por conta do... *Eu acho que isso é jongo! Para mim isso é jongo, sabe?* Eu acho que... É claro, né, que se perde um monte de coisa, tira um monte de coisa que tem no jongo dos elementos, *tambor, uma das crianças fica batucando na mesa, batucando no ônibus, vai batucando e vai cantando, um canta pro outro responder*, sabe. E se a gente for pesquisar lá o jongo, *o jogo de palavras*, tal, era isso, sabe? Então, eu acho que quando eu era criança fazia isso, e aí o *rap* e tudo mais. Aí na capoeira eu criei algumas. Eu tenho algumas músicas de capoeira também... E aí quando eu cheguei no jongo ficava tentando fazer a música de jongo, só que eu acredito, assim... Se chegou no jongo, no jongo é diferente. Não dá para você chegar no jongo e começar... O que alguns grupos estão fazendo isso, criando seus próprios pontos de jongo (FREITAS, 2017, grifos nossos).

O envolvimento com o ato de batucar, não importa onde nem como, constrói a principal ligação, desde a mais tenra infância, dos prováveis futuros integrantes do jongo com o elemento mais sagrado da tradição jogueira: o tambor. Ao lado do batuque, mais uma vez o improvisado, “o jogo de palavras”. Wallace, desde criança, fazia isso. Batucava na mesa, cantava e o outro respondia. Depois veio o *rap*, que adensou ainda mais a capacidade de improvisar, e finalmente a capoeira, uma espécie de antessala jogueira, em que o entrevistado também começou a fazer músicas (“músicas de capoeira”), um treinamento para torná-lo capaz de compor pontos de jongo em toda a sua complexidade e, mais do que isso, de executar as “demandas”, que constituem, ao lado do tambor, os dois elementos inflexivos de maior importância no universo jogueiro. Afinal, “não dá para você chegar no jongo e começar...” (FREITAS, 2017). Começar a compor requer uma iniciação e um percurso longo que passa por vários caminhos.

Nas suas palavras, o pertencimento ao jongo faz-se por meio de outra linhagem: a tradição dos subúrbios. A capacidade de improvisado, relacionada às brincadeiras infantis, num primeiro momento, e à capoeira, num segundo instante, seria a origem dessa filiação. As crianças do subúrbio, segundo Wallace, fazem isso e, para ele, esse improvisado fácil é o jongo: “Eu acho que isso é jongo! Pra mim isso é jongo, sabe?” (FREITAS, 2017).

A aproximação com os ritmos das mais variadas batucadas – na mesa, no ônibus, “vai batucando e vai cantando, um canta pro outro responder” (FREITAS, 2017) – também faz de cada um deles um verdadeiro jogueiro, aquele que é capaz de participar e vencer as

“demandas”. O jogo das palavras, acompanhado do batuque, cria o jongo. Na sequência, o *rap*, a capoeira e, por fim, o encontro com aquele que se origina de tudo isso.

Figura 42

Na dança: pontos e a referência à memória da escravidão



Fonte: foto de Phillippe Sendas

A referência aos cânticos tradicionais aparece também como uma definição primordial. Ao falar do jongo, Jéssica lembra – e canta – imediatamente os pontos que mais a emocionam. O jongo de *Navio Negroiro* e de outros que ela não sabe o nome, mas lembra cada referência à liberdade e à extinção do cativo, surge com nitidez na sua entrevista. Ao rememorar, cantando os versos acompanhados de uma melodia que mais parece um clamor, ela, que “já viu pessoas chorarem” com essas músicas, também se arrepia:

O jongo do Navio Negroiro é lindo! Você já ouviu essa, *Navio Negroiro*? Ele tem um outro também: “Ajuda eu jongueiro cumba. Jonga com meu irmão café. Chega de calo nas mãos. Liberdade chegou, tenho fé” [cantando]. Ele demora a compor, mas quando ele compõe tem uma porrada assim. O último dele que a gente tem que começar a exercitar também, que é: “Eu vim de terra distante aonde eu era rei. Aqui fui escravizado, não era o que sonhei. Debaixo de muito açoite, com fome, eu trabalhei. Sofri de tanta saudade da África que eu deixei. Sou filho da resistência. Agora eu vou falar: eu me chamo jongo e o tambor foi me chamar” [cantando]. Até me arrepia. Então, a gente tem que exercitar esse jongo que é lindo. E ele trouxe para gente como presente, sabe. Então, eu gosto de cantar esse tipo de jongo, que são

jongos de cativeiros. Que eu sei que são jongos que eu já vi as pessoas chorarem (CASTRO, 2017).

Ao se referir às composições de André – para Jéssica, uma “identidade negra do grupo” e que, além de músico e percussionista, é também um “grande compositor” (CASTRO, 2017) –, a entrevistada relaciona diretamente o jongo a composições que sedimentam uma memória em torno das dores do cativo e da esperança da liberdade. Nos versos que entoa, fica claro que, os jongueiros quando morrem deixam a terra dos vivos – depois de muito sofrimento, apesar de “ser filho da resistência” –, e se tornam jongos. O jongo, portanto, mais do que dança, do que ritmo, do que memória dos antepassados, é um espírito. Ao falar desses versos claros e cifrados, ao mesmo tempo, Jéssica enfatiza que o seu cântico quer, sobretudo, emocionar as pessoas e aprisioná-las. Na letra, a referência à função mais emblemática do tambor: chamar. O jongo clama e chama.

Eu trago muitos pontos de cativeiros. Os pontos de cativeiros são os pontos que me emocionam. Falar do cativo é um momento até que eu consigo trazer as pessoas. Eu conquistei uma característica que gosto, que é essa característica de cantar para a roda. Eu canto olhando para as pessoas. Eu canto para a terceira camada, que a primeira camada já está ali com a gente, a terceira é a que está olhando. É aquela que está querendo entender, a que veio pela primeira vez ou aquela que quer entrar. Então, eu canto: “Meu cativo, meu cativo. Acorda, negro irmão quer trabalhar” [cantando]. E aquela pessoa olha e fala: “Caraca! O jongo está chamando”. Aí aquela pessoa já sorri. Eu já sei que eu já estou conquistando, que o jongo está chamando mais. Então, eu canto para as camadas, assim para todos, mas para as pessoas que estão lá [aponta para o local da roda], e isso é muito forte. Quando eu peço machado, as pessoas já sabem que eu vou olhar no olho, as pessoas já sabem o tipo de jongo que eu vou cantar. “No fundo de um navio negreiro. Negro chorava de saudade” [cantando] (CASTRO, 2017).

Ao falar acerca da sua atuação na roda, Jéssica relembra sua *performance* para conquistar a audiência. O sorriso significa que ela está conseguindo fazer com que o jongo chame mais uma pessoa. A entrevistada também faz referência ao formato da roda. A “primeira camada” é aquela composta dos integrantes; seguida da “segunda”, as pessoas que já conhecem mais de perto o jongo; e, finalmente, a terceira compõe-se de uma eventual assistência. É esta que ela quer conquistar, mesmo que ainda não saiba que machado é o sinal para o início de um novo cântico. Um cântico que faz referência sempre às dores e aos sofrimentos dos escravizados. Aos navios negreiros, aos choros da saudade, a uma memória ancestral que perdurou no tempo. O jongo continua chamando.

Figura 43
O chamado do tambor



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Reatualizando e ressignificando seu discurso pelas mediações possíveis, com base em sua inserção no mundo – como professora e tendo cursado ensino superior –, Jéssica é capaz de produzir uma reflexão mais elaborada sobre significados jongueiros que são atravessados por mediações contemporâneas. O cativo de experiência dos escravizados transforma-se na sua fala em lutas cotidianas contra o racismo, a favor do maior protagonismo feminino, as responsabilidades que envelopam o seu dia a dia e que possui ao viver com toda intensidade os momentos significativos do presente. O jongo, mediado por práticas e discursos elaborados em suas vivências universitárias, transforma-se numa espécie de arma de luta ecoada pelos sons dos tambores:

E eu sempre trago uma fala, sempre trago uma fala, alguma coisa. Eu suspiro e dou uma paradinha de, sei lá, de três segundos. As pessoas até me entendem. Aí eu vou e canto. Porque eu sinto muito isso, sinto muito esse cativo. E eu sinto ainda no cotidiano de racismo, de luta do mundo, do que falta aqui, falta ali, enquanto mulher, mãe negra, essa responsabilidade de ser mãe. Enfim, de ter que dar conta de isso tudo. Até de aos poucos e com muita humildade venho me tornando uma certa referência. Isso. Às vezes eu preciso respirar para entender que é a missão, cada um tem missão, eu sei. Estou compreendendo agora um pouco mais o que é a minha missão

aqui enquanto professora de dança. Com criança, minha relação é muito forte. No jongo, no tambor e o tambor nas escolas. Então, às vezes é muita coisa na minha cabeça, eu me escudo muito no jongo (CASTRO, 2017).

Observamos, portanto, que do lugar de onde se fala o jongo vai ganhando novas significações. Se para Jéssica pode ser um “escudo” a partir do qual é possível entender a sua “missão” e desenvolver suas lutas (CASTRO, 2017), para outros o significado do jongo decorre de sua relação direta com as práticas da ancestralidade negra:

Ah, o jongo é ancestral, a gente tem que cantar para os pretos velhos. Quem são os pretos velhos? Pretos velhos são os mestres jongueiros que já se passaram ali, né. O Mestre Darcy foi. Hoje em dia ele é um preto velho, né. Então a gente respeita esses ancestrais que já se foram, que foram os mestres mais antigos, que deixou o jongo para gente. Agora quanto à religiosidade, “Ah, porque eu ouvi uma música que... A mesma música tem no centro de candomblé, e não sei o quê”. É por que quem fez é candomblecista, quem fez a música é umbandista. Então ele acaba associando uma coisa à outra, mas eu não acho... Não acho que tenha problema nenhum. Agora, as pessoas acabam associando à religiosidade, né. E, querendo ou não, tem uma energia forte. Daí que às vezes a gente não consegue explicar, mas... Acho que deve ser até por essa mistura de tantas religiões ao mesmo tempo, e quando a gente faz em roda ali, ela não tem início nem fim. A gente não consegue saber quem é quem, entendeu. Acredito que é isso. Não tem... O jongo é uma coisa, e o jongueiro é outra (MESSIAS, 2017).

Na sua bela caracterização do que é o jongo – o lugar dos cânticos para os pretos velhos –, José Messias define quem são na sua concepção essas personagens. Todos os mestres jongueiros que já passaram “ali”, ou seja, no jongo, se tornam ancestrais e pretos velhos. Mestre Darcy, que um dia também passou por ali e deixou o “jongo para gente”, hoje é um preto velho. Essa mistura entre mundo dos vivos e mundo dos mortos e a relação que produzem das significações do jongo constroem muitas vezes a aproximação das práticas jongueiras com as práticas religiosas, seja do candomblé, seja do catolicismo. Essa tensão entre catolicismo e religiosidade africana, atravessada também pelos ritos evangélicos (já que alguns dos praticantes são declaradamente evangélicos), produz outros conflitos presentes nas suas falas, como já enfatizamos.

Além de definir, cada um de sua posição, o que é o jongo, os integrantes do grupo divergem em torno de quem pode ser jongueiro e de quem pode assumir o lugar de liderança na cena jongueira. Esse também é um conflito central.

Quem pode ser jongueiro? Há aqueles que consideram imprescindível estar vinculado aos fundamentos mais remotos da prática, incluindo, como já remarcamos, uma herança

recebida ou por tradição familiar ou pelo pretense recebimento de um bastão simbólico passado de um líder a outro. Esse é o caso de Marcos Bárbaro, que, por uma possível proximidade com Mestre Darcy, seria uma espécie de herdeiro natural no papel de líder do universo jongueiro. Essa instituição é alvo também de muitos dos conflitos. Há aqueles que, de maneira mais ampla, acreditam que para ser jongueiro basta ter disposição de se acercar do grupo e dele fazer parte. Não é necessário nenhum predicado especial, mas é necessário construir um vínculo da prática com a transformação. Pelas mediações permitidas pelos seus lugares posicionados – fazer parte do universo universitário, por exemplo –, o jongo serviria, nessa discursividade, à tomada de consciência, parada essencial antes da transformação.

Isso é até uma discussão no grupo que eu acho importante, porque existe no jongo essa discussão de quem pode fazer o jongo. A discussão está implícita no mundo. Quem pode fazer jongo? Só faz jongo quem é filho de jongueiro? Quem é jongueiro? Quem é o jongueiro? Outra discussão que está no jongo: quem é o jongueiro? Eu lembro que uma vez eu participei de uma discussão com um dos mestres tradicionais do jongo e ele falou assim: “Qualquer um dessa mesa pode ser jongueiro. São todos negros. Qualquer um pode ter um pai, uma avó, um tio, né, que foi jongueiro”. Aí eu falei para ele: “Então, eu não sou jongueira. Porque a minha família é baiana”. Aí, ele me olhou assim [espantado]. Se esse é o princípio jongueiro, eu nunca vou ser jongueira. E eu não faço jongo para ser jongueira, eu faço jongo porque tenho amor à cultura popular brasileira, é uma outra relação. Eu amo jongo, eu amo coco, eu amo sambo de roda, o maracatu, então eu faço cultura. Faço cultura popular. É isso o que eu quero fazer. E por que o jongo? Porque o jongo é uma manifestação que toca mais o meu coração e de todos os integrantes do Dandalua. Então, ele é a nossa manifestação principal (FERREIRA, 2017).

Quando o mestre jongueiro, mesmo dizendo que “qualquer um poderia ser jongueiro”, já que eram “todos negros” ou poderiam ter tido “um pai, uma avó, um tio” que foi jongueiro, reafirma a herança familiar ou racial necessária, Monica pensa que, se esse é o princípio jongueiro, ela não pode pertencer ao grupo. Mas, na sua avaliação, seu amor pela dança e a relação que estabelece entre a prática jongueira e a cultura popular fazem dela não apenas uma integrante do jongo, mas uma personagem reconhecida no grupo. “Querer fazer cultura popular” é a mediação que institui. Além disso, há também a emoção inexplicável: “É uma manifestação que toca mais o meu coração”, particulariza ela, ao eleger o jongo como a dança preferida realizada no Grupo Dandalua (FERREIRA, 2017).

Na fala de Monica sobressaem os conflitos decorrentes de quem pode, afinal, se intitular jongueiro. O fato de ser “apaixonada pela cultura brasileira” a coloca nesse lugar. Para ela, não há como se manter imune às transformações da prática jongueira. Destaca

também as mudanças ocorridas no grupo herdeiro histórico das tradições jongueiras no Rio de Janeiro. Afinal, a própria Serrinha não faz jongo de rua, nas suas palavras; faz espetáculo, *shows* (FERREIRA, 2017), recebendo por isso muitas críticas.

O que Monica faz com o jongo – deixa antever nas suas falas – é o mais importante. O jongo é o trânsito necessário para ensinar as crianças da comunidade: a dança, o canto e a percussão. Com isso, leva a comunidade jongueira para dentro das favelas. É isso que faz da entrevistada uma jongueira.

Para alguns integrantes, como Taís Agbara, o encontro com o Jongo da Lapa foi fundamental. Foi lá que Taís conseguiu de fato entender o que é o jongo, já que foi lá que teve o seu primeiro contato com o passo da dança. Mas a “verdadeira essência” ela não conseguiu encontrar naquele grupo:

Então assim, e... No Jongo da Lapa é que eu fui entender o que é jongo, porque o meu primeiro contato foi o passo da dança. Aprendi umas músicas para a coreografia, e ficou só aquilo ali. Ficou só naquilo ali, então eu não sabia que o jongo ia além, que o jongo podia ser... É... Não vou dizer uma forma de viver, porque não é o nosso caso, do Jongo da Lapa, porque a gente vive, né, nessa coisa urbana, a gente não tem o jongo como... É... A gente não sobrevive do jongo, a gente... Algumas pessoas até trabalham, como é o caso do [José] Messias, que consegue muitas coisas, o [Marcus] Bárbaro já deu vários cursos, mas eu, por exemplo, não. E sou professora e uso o jongo. O jongo é um instrumento para mim, mas não é o meu meio de sustento, por exemplo. E aí eu fui descobrir que tem gente que..., que vive disso, que é importante mesmo, e aí outra... Dicotomia também, porque a gente passa também. Agora não é mais tanto, não, mas alguns anos atrás era difícil para a gente não se entender, porque a gente não é jongueiro, mas eu acho que eu sou jongueira (AGBARA, 2017).

Na sua fala, Taís critica explicitamente aqueles que usam o jongo para conseguir benesses. Para ela, ele é instrumento fundamental para adensar suas aulas. Essa relação que estabelece com as práticas jongueiras deixa a própria entrevistada em dúvida. Não se considera, de imediato, uma jongueira, mas ao final consegue se autoneamar como tal.

Alguns conflitos marcam a trajetória do grupo em relação às práticas, às heranças, às tradições, ao lugar da fala e à definição de quem pode ou não se intitular jongueiro. Esses conflitos adensam-se à medida que escutamos com atenção cada uma das entrevistas. Os percursos realizados em direção a autoconstrução dos entrevistados como jongueiros foram por muitas vezes tortuosos. Foram esses percursos, o encontro com Bárbaro e a sua significação na cena jongueira urbana contemporânea e, sobretudo, os conflitos identificados e vividos que procuramos mostrar neste capítulo.

O próximo capítulo, o último da tese, continuará explorando as brechas e frestas das memórias contemporâneas jongueiras, mas dessa vez para abordar o protagonismo feminino.

6 AS JONGUEIRAS TOMAM “A PALAVRA”¹

Ao chegar para assistir à primeira cena musical de uma roda de jongo, tal como descrito no capítulo 3, algo me chamou particularmente a atenção e que, em nenhum momento, pôde ser vislumbrado nos vídeos vistos antes da imersão que fizemos no universo jogueiro: a liderança no ato performático do jongo cabia às mulheres. Estava dada a pista para a tentativa de compreensão do lugar das mulheres no jongo, na parte mais visível, mas também no invisível.

Este capítulo tem como foco o protagonismo feminino na cena jogueira contemporânea do Rio de Janeiro. Atravessado por várias questões, por exemplo, a tomada de posição de maneira mais ampla das mulheres com voz na sociedade, as contradições que emergem do duplo papel que a mulher desempenha (mãe de família e mantenedora da casa, ocupando posições no mercado de trabalho), a atuação das jovens jogueiras é também, como não poderia deixar de ser, atravessada por tradições, contradições, disputas e ações. No último caso, sobressai o movimento de algumas das integrantes do grupo utilizarem as *performances* jogueiras e sua tradição como elementos em busca da transformação, sobretudo de grupos dominados. Mesmo tendo ressignificado o lugar simbólico do jongo, alçado-o ao papel de arma transformadora, algumas das integrantes – as que detêm o saber e a fala universitária – continuam fazendo questão de reafirmar seus vínculos com os grupos populares, de onde a totalidade é oriunda.

Alguns integrantes ao falarem da presença da mulher no jongo, como ainda veremos neste capítulo, relacionam essa centralidade à que existe nos terreiros de candomblé. Essa ênfase faz-nos refletir sobre essa presença feminina no universo jogueiro como parte de um mesmo *ethos* em que “desempenhariam papel central na transmissão de valores comunitários e do *axé* imprescindível à continuidade da existência física” (SODRÉ, 2017, p. 151-152).

Ao remarcar o *ethos* mítico e afetivo dos cultos afro-brasileiros, nos quais a dinâmica da continuidade da existência está associada estreitamente à experiência da alacridade ou alegria, destacando na prática ritual a presença dos cânticos, Sodré (2017) salienta também os aforismos, as invocações, as narrativas e os cânticos que celebram o poder feminino nas comunidades de culto. No espaço do terreiro,

¹ As aspas na expressão *palavras* enfatizam o ato de tomar a palavra presente no sistema litúrgico nagô-quetu, refletido por Sodré (2015), enfatizando que nesse sistema a palavra é como a da poesia criadora de existência e história. A palavra, segundo o autor, é sempre objeto de zelo do princípio feminino, já que são as mulheres as possuidoras e transmissoras da força que possibilita a expansão do grupo.

são ditas *Ialaxé*, zeladoras da potência mítica, do poder de realização. No culto, elas se modulam miticamente em divindades genitoras associadas a elementos da natureza (água, lama etc.) e simbolizadas por pássaro e peixe – penas e escamas que aludem simbolicamente a pedaços do corpo materno ao poder de reprodução do corpo humano (SODRÉ, 2017, p. 152).

Portanto, no nosso entendimento, refletir sobre a centralidade da presença da mulher no jongo requer uma série de interpretações, nas quais não é possível esquecer os vínculos do jongo com a tradição, inserindo nessa questão a reprodução de modos de pensar e sentir o mundo por outra lógica, como o faz Sodré (2017) na sua releitura das significações da filosofia nagô, ao interpretar o sistema religioso afrodescendente existente nos terreiros de candomblé da Bahia.

Algumas vezes, os entrevistados vinculam também a questão feminina diretamente à questão racial, o que se torna visível, por exemplo, nos artefatos e adereços que ostentam com orgulho durante suas apresentações nas rodas, mas também nos percursos do cotidiano, reforçando um estilo e suas inserções no universo étnico-racial.

Figura 44

Jongo e o protagonismo feminino



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Nas rodas de jongo emerge, então, a experiência duradoura das mulheres, que em gestos e atos – no decorrer da cena musical, antes e depois de sua realização – reafirmam o papel de protagonistas por meio de uma série de performatividades: gesto simbólico maior de apropriação total da herança do jongo, ao tocar os tambores, até o gesto específico de construir os ritmos e a cena jongueira com o rodar das saias, nesse caso um próprio feminino. Mas as experiências femininas no universo jongueiro são de múltiplas ordens e surgem nesta pesquisa do duplo movimento metodológico desenvolvido: por um lado, cartografar significou estar incluída nesse mesmo universo e sentir na pele a experiência feminina inicialmente apenas percebida (bem como as contradições de ser uma pesquisadora fazendo um trabalho de cunho acadêmico e de ser branca, por exemplo); por outro, escutar as vozes significou ter contato com a experiência rememorada que revela outras dimensões das práticas femininas.

Figura 45

A predominância feminina na roda do Dandalua



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Pensar o performativo, como enfatiza Butler (2016), é refletir acerca do corpo nomeado, regulado, demarcado, que aparece nos gestos e nas cenas concretizados na temporalidade das rodas, seja na singularidade de movimentos identificados e nomeados

imediatamente pelo feminino (como, por exemplo, as saias rodando), seja outros que se relacionam à afirmação das suas lideranças (como, por exemplo, organizar e proteger a roda).

O performativo e a performatividade pensados como linguagem permitem ponderar quanto à questão do sexo, do gênero e, também, do corpo. Trata-se de apontar os elementos discursivos que acompanham esses corpos em movimento, produzindo uma linguagem própria e que emana desse lugar singular e plural.

Por intermédio da fala dos próprios integrantes, pôde-se também aferir como esse feminino é percebido, pondo-se em evidência como se produzem a inclusão/exclusão, o subalterno/dominante, a marginalização/potencialização; em suma, a construção de um lugar feminino. É possível mesmo dizer que a configuração da cena jongueira contemporânea ao ser marcada pelos atos de significação também das mulheres é elemento nodal e essencial para a reconfiguração do jongo do século XXI, produzindo uma nova ruptura fundamental no universo das práticas jongueiras como ações comunicacionais. Caminha-se da tradição de sustentabilidade que as mulheres sempre desempenharam nos grupos jongueiros para a dimensão de visibilidade que assumem na cena contemporânea. Por outro lado, ao darem centralidade ao papel feminino nas rodas, realizam ações no sentido de ressignificar as tradições, já que as mulheres sempre ocuparam posições-chave na cena jongueira desde tempos imemoriais. E isso não em detrimento da valorização nem da luta pela preservação das tradições, elemento nodal na cena jongueira.

Quando no início deste capítulo afirmamos que as mulheres tomam a palavra, queríamos remarcar que elas passam a ter centralidade nos rituais estabelecidos em torno da cena jongueira contemporânea, tocando os tambores, cantando ou disputando as demandas, ou seja, com atos que realizam a função performativa da linguagem, responsável pela percepção das diferenças simbólicas existentes no ritual jongueiro (SODRÉ, 2017).

Ao falar da palavra no sistema litúrgico nagô-quetu, Sodré (2015) enfatiza o fato de a palavra ser criada de existência e história, ao mesmo tempo que é “zelada pelo princípio feminino, pelas mulheres possuidoras e transmissoras da força propiciatória, ele se converta em dinâmica de expansão do grupo” (SODRÉ, 2015, p. 246). Para ele, o poder feminino assegura a continuidade da existência e dos valores do terreiro. Poderíamos dizer que as mulheres jongueiras também têm como seta e flecha a continuidade dos valores sagrados do jongo?

Essa tradição feminina no jongo pode ser claramente observada na alternância do papel de líder reconhecido pelo grupo. Vovó Maria Joana, do Jongo da Serrinha, passou o

bastão de comando a seu filho Mestre Darcy. Isso nos anos 1960. Na segunda década do século XXI, vemos mais uma vez essa alternância entre líderes masculinos e femininos: Marcus Bárbaro outorgou a Taís Agbara o comando do Jongo da Lapa.

Abrindo possibilidades para a encenação no espaço da rua, novos cenários de inversão são construídos pelo universo feminino: da casa para a rua; e da rua para o lugar de protagonista nesses cenários. Nesse sentido, podemos dizer que se produz outra inversão permitida pela imersão no universo jongueiro, construindo-se espaços e vivências heterotópicas, que, na nossa hipótese, fazem com que as mulheres experimentem, na atualidade, uma condição de maior protagonismo nessa cena musical.

Ao entrevistar Marcus Bárbaro para buscar a história da construção do Jongo da Lapa, ele próprio admite que Vanusa Melo era a pessoa que mantinha a roda. Ou seja, desde a constituição do grupo, ainda como Pé-de-Chinelo, foi uma mulher que idealizou e manteve a roda. Isso nos faz compreender que, apesar de a fundação do grupo ser atribuída com centralidade a uma figura masculina, desde a sua constituição as mulheres desempenharam papel decisivo também no Jongo da Lapa:

Ela era a mantedora da roda. Os tambores não eram dela, o Pé-de-Chinelo nunca comprou tambor, né. Os tambores eram meus, os tambores eram emprestados de não sei quem, os tambores eram de um percussionista chamado Marcelo Matos, que trabalhava com Seu Felipo, que deu muita força para o Pé-de-Chinelo, muita força no início, seu Felipo (BÁRBARO, 2015a, grifo nosso).

Marcus Bárbaro reconhece apenas que financeiramente era uma mulher que tornava possível a roda. Na sua fala não menciona outras ações de Vanusa, como por exemplo ser a divulgadora do movimento ou dar ideias para torná-lo mais visível. Ela funcionava como uma espécie de administradora do grupo em seus primórdios. Por outro lado, cabe remarcar que ao citar esse momento fundador, Bárbaro faz questão de frisar que os tambores eram de sua propriedade e que, assim, ao deter o símbolo máximo do jongo, se tornava quase que naturalmente o proprietário do grupo. Ainda assim, de maneira velada, Bárbaro dá indícios que desde esse momento começaram os embates entre ele e Vanusa, que por fim culminou com a saída da mulher do grupo, já em 2005. A própria Vanusa ressalta o seu papel como “força de trabalho”, a pessoa que acolhia e incentivava o jongo:

E eu sempre fazia esse papel de organizar. E eu tinha uma força muito clara nesse movimento, que *era uma força de trabalho*. E eu não tocava

instrumento, nunca me atrevi a cantar na roda, aprendi a dançar o jongo de várias comunidades, fui a várias comunidades depois, mas da roda a única coisa que eu fazia era isso: mais o trabalho de organização e de articulação, era eu que fazia então e assim foi feito. [...] Era uma força de trabalho muito forte, era isso que eu fazia e era por isso que às vezes eu até brigava com as pessoas. Eu tenho fama de ser brigona e eu não tenho nenhuma vergonha de ter essa fama. *Eu acho que eu fazia o que era necessário para manter, para que aquilo existisse até hoje.* De ter essa garra de proteção, de não deixar ninguém desanimar, e minha casa deixou de ser a casa da Vanusa. Ninguém dizia mais que ia na casa da Vanusa. Eles diziam: “Vamos na casa do Pé-de-Chinelo”, que era o grupo. O grupo chamava Grupo de Cultura Popular e Pesquisa Pé-de-Chinelo, então era uma casa de acolhimento. Todo amigo que estava desempregado, sem ter onde dormir, expulso de casa, ia parar lá (MELO, 2016, grifos nossos).

No depoimento da entrevistada há vários índices que indicam não só a transformação no jongo, em pouco menos de uma década, do papel que as mulheres possuíam naquele momento, mas também a forma como Vanusa se envolveu com o movimento, o que levava a interferências diretas no seu cotidiano, até mesmo no espaço da sua casa. A sua casa deixou, como ela comenta, de ser a casa de Vanusa para ser a casa do grupo, lugar de abrigo para os que não tinham possibilidades momentâneas, espaço de reunião e de discussões das estratégias que deveriam construir para inserir o jongo em outro patamar.

Embora tenha idealizado, mantido e organizado a roda, Vanusa, naquele tempo, tal como outras jongueiras, não cantava os pontos e muito menos tocava os tambores. Menos de uma década depois, tudo havia se transformado. Ao ir assistir, já na segunda década do século XXI, a uma roda do Jongo da Lapa, viu que tudo havia mudado e se impressiona com a força das mulheres:

Até então quem segurava essa onda com uma personalidade muito forte era o Bárbaro, mas quando eu fui à roda mais recentemente, deve ter menos de dois anos, que *eu vi essas mulheres maravilhosas, fortíssimas, dando conta de dançar, de cantar, de tocar, de organizar, de sustentar.* Elas sustentam aquilo. Aí eu vi que não era exatamente um homem de personalidade forte mantendo aquela coisa. E que grande parte, a maior parte do que acontece ali são essas meninas (MELO, 2016, grifos nossos).

A força das mulheres no jongo não decorre apenas do fato de terem voz ativa e muitas vezes veemente, por exemplo, ao darem a ordem para a organização ou ao protegerem a roda de possíveis intrusos. A força vem, sobretudo, do fato de participarem das performatividades essenciais e fundamentais do jongo. Além de organizar e de sustentar, envolvem-se em

“demandas”² em que desafiam, num movimento interminável, os homens, que eram anteriormente os donos exclusivos dos gestos da demanda, e, sobretudo, tocam os tambores.

Se no olhar de Vanusa as mudanças são percebidas como abruptas, na fala de Jéssica Castro elas foram paulatinas e puderam ser vislumbradas desde que chegou ao Jongo da Lapa. O percurso que essas mulheres traçaram até chegar a ter a visibilidade de líderes não invalida a posição de serem uma espécie de guardiães da sustentabilidade dos grupos. O que mudou é que esse papel encoberto – que era pouco visível como marca exterior – passou a ter visibilidade, e, de fato, as mulheres assumiram o protagonismo na cena jogueira.

Desde quando Mestre Darcy desceu o morro e levou o jongo para o asfalto, a figura central de visibilidade no jongo era masculina, mas a sustentação dos grupos sempre foi feminina, com as figuras de Vovó Maria Joana, Tia Su, entre outras. Em nossa hipótese, estão as rodas jogueiras vivenciando, na contemporaneidade, a instauração da visibilidade da força feminina.

Quando você fala da questão da mulher, realmente quando eu entro ali, quando eu piso, a figura central, o que está à frente ali é o [Marcus] Bárbaro. Não vejo mulheres ali, não vejo mulheres sendo e acontecendo. Nesse meio tempo. Olha! Para você ver que é um tempo curto, seis anos atrás. Olha, seis anos atrás! Mas eu não via mulheres, mas eu também não pontuava, porque eu também não estava nesse lugar que eu tenho hoje como mulher, *força feminina, maternal*. Então, eu comecei achar interessante, mas era o Bárbaro o cara que fazia tudo. [...] *Hoje, as mulheres têm uma outra funcionalidade na roda*: desde cuidar para ninguém entrar, o Bárbaro fala que ele não quer as mulheres nesse lugar de peitar, ele diz que isso tem que ser dos homens, para que as mulheres não fiquem vulneráveis. Ele não gosta que a gente fale, não encoste, tem que ser os homens. Mas a gente acaba cuidando, não adianta. Se passar um ali, a gente “opa!”. Se for além, os homens vêm, mas a gente cuida da roda em todos os sentidos (CASTRO, 2017, grifos nossos).

Embora inicialmente não consiga perceber a centralidade do papel das mulheres nas rodas, referendando a liderança de Marcus Bárbaro em relação ao Jongo da Lapa até hoje, no decorrer da entrevista Jéssica Castro reconhece que, muitas vezes, as mulheres têm de exercer uma força efetiva ao assumir o papel de guardiães das rodas.

Nesse sentido, muitas vezes precisam mostrar força bruta, o que é criticado por Bárbaro, que não reconhece nas mulheres essa possibilidade. A pretensa fragilidade feminina, reafirmada por Bárbaro, parece ecoar como signo das contradições que emergem na fala de Jéssica. Por outro lado, mesmo tendo de demonstrar força e decisão, o que as mulheres fazem,

² No jongo, denomina-se ponto de demanda aquele que simula uma briga, quando algum jogueiro desafia o rival a demonstrar sua sabedoria.

nas palavras da entrevistada, é “cuidar” da roda, denotando uma ação e um papel historicamente atribuído às mulheres.

Jéssica Castro associa claramente ser mulher a duas ordens: o jongo e a maternidade. O seu desejo era estar na roda, dar umbigada, e, segundo o seu relato, foi esse lugar que a fez ser mãe, apesar de todas as críticas que sofreu. Mas estar na roda era possibilitar a construção do si mesmo. Dentro da roda se tornava “força feminina, força maternal” (CASTRO, 2017). Mãe, no entanto acima de tudo mulher jogueira.

Ao construir seu papel sexual feminino, Jéssica o faz não em relação a outro, mas em relação a ela como criadora de si mesma. Ao ressaltar esse movimento, Touraine (2010), destaca o retorno a si, que, segundo ele, não é “nem egoísmo, nem gozo solitário”, porém a “afirmação do ser de desejo e reconhecimento do outro como criador da sua própria liberdade” (TOURAINÉ, 2010, p. 63).

Assim, num duplo movimento, o jongo participa da sua construção em plena liberdade, na qual a maternidade também figura como elemento fundamental. Todavia, é o jongo que ressignifica para Jéssica a própria maternidade. Depois de ser mãe, ela passou a estar em outro lugar, mas ao mesmo tempo no mesmo lugar: o lugar da liberdade, possibilitado pelo jongo.

Ao falar da sua chegada ao Quatro Esquinas, Sílvia Reis rememora que não havia quase mulheres no grupo e enumera as que pertenciam a ele, além das transformações que foram ocorrendo. Elege o CD “Pontos de Sinhá” como marco para a visibilidade das mulheres. Os integrantes do Jongo da Lapa sempre apontam o terceiro CD gravado como o início da maior exposição das lideranças femininas.

Quando eu entrei no Jongo da Lapa, que na época era Quatro Esquinas, eram poucas meninas, pouquíssimas meninas. Na época tinha eu, a Tatiana, a Alessandra Mamede, que não fazem mais parte do grupo, e aí o grupo vai sofrendo alterações, uns vão passando, os outros vão ficando, e... E aí vai surgindo esse... Vem aguçando essa vontade de estar mais... Mais participativa, mais ativa, vamos dizer assim, no grupo, de tomar a frente, de cantar, e de... Enfim, as mulheres vão se mostrando mais fortes, e aí vem o clique: “Ah, por que não gravar um CD de meninas? Vamos lá...”, e surgiu o “Pontos de Sinhá”, que só as mulheres cantam, as meninas tocam, e as meninas, a partir desse CD, vão se tornando mais fortes, mais liderantes, *vão tomando as rédeas do tambor, do canto, vão se descobrindo mais fortes*, porque, quando você descobre que *você é capaz de segurar uma demanda de jongo*, você fala: “Poxa! Eu sou forte nisso! Isso faz parte de mim de verdade” (REIS, 2017, grifos nossos).

Relembrando a trajetória de transformação do papel das mulheres nas rodas, Sílvia Reis, além de marcar a gravação do CD como um momento importante para o movimento de dar visibilidade às mulheres, por meio da celebração explícita, a gravação de um disco, destaca a força que essa ação representou naquele momento para as integrantes. Para o CD, tiveram de ensaiar cânticos e tocar e, assim, se mostraram capazes, fortes e líderes não apenas para dentro, mas para fora do grupo. O CD é também a documentação das possibilidades femininas dessas mulheres.

A partir daí, as mulheres tomaram “as rédeas do canto”, descobriram-se mais fortes, capazes de segurar “as demandas” do jongo. Poder sustentar uma demanda é como se tivessem um escudo responsável por uma força incomensurável. O jongo vai construindo a possibilidade de se mostrar como pessoa perante os outros e elas mesmas, dando a consciência da força que possuem e que demonstram mediante os atos performáticos em torno dessa cena musical. Elas são fortes não porque brigam para organizar as rodas, mas porque são capazes de vencer uma “demanda”, de tocar o tambor e de compor.

Às vezes eu sou tirada meio como agressiva porque eu... Eu não seguro... Como é que eu posso dizer... Eu, se eu tiver que brigar, na roda de jongo, numa demanda, eu vou mandar meu recado, porque o jongo, ele é essa flecha do recado, essa flecha, que ela vai lá e dá aquela pontadinha, uma cutucada. Eu falo – não sei se você estava na última roda –, eu mandei uns três pontos de demanda, um atrás do outro, e aí tem aquele momento da descontração, da alegria, e vem o jongo canção, enfim, e aí... Eu acho que a partir desse momento do “Pontos de Sinhá” as meninas ficam realmente muito fortes, se tornam identidades muito significantes dentro do Jongo da Lapa. A gente começa a tomar atitudes dentro de algumas coisas, começa a liderar outras. Porque o Jongo da Lapa, ele não é só aquilo ali, ele não é só aquilo, ele é uma continuidade, pós-roda, pré-roda. A gente tem os nossos encontros, a gente tem as nossas reuniões, nossas comemorações, então acabou se tornando uma família jongueira (REIS, 2017, grifos nossos).

Ser capaz de “mandar três pontos de demanda, um atrás do outro” (REIS, 2017) é tornar visível para todos os membros do grupo a sua capacidade e com ela a de todas as mulheres. Essa força leva naturalmente à tomada de atitudes e à liderança, não apenas durante as rodas, mas antes e depois dela. Constrói-se pela força feminina o mito da família jongueira contemporânea.

Além de ser capaz de compor, de improvisar e de vencer as demandas dos pontos, as mulheres passaram a tocar os tambores. Objeto sagrado das rodas que conhecia, até então, somente as mãos masculinas, os tambores começaram a ser tocados pelas mulheres. Das

rodas, das suas mãos firmes e seguras, emergem os sons fortes dos tambores, acompanhado pelo ritmo sincopado dos cânticos femininos.

No quadro 8, observa-se claramente que a visibilidade do papel das mulheres nas rodas, no que diz respeito aos atos performáticos, era inicialmente restrita ao cântico e às danças. Além disso, eram lideranças invisibilizadas a maioria das vezes e elas desempenhavam também diversas ações de organização do grupo. Gradativamente as mulheres passaram a realizar funções de universos até então exclusivamente masculinos. Agora, em processo em andamento, mostram que estão, primeiramente, tomando os tambores, mas já começam a participar e vencer as “demandas”, ao mesmo tempo que se instauram como compositoras.

Quadro 8
Índices de visibilidade feminina nas rodas

Personagens femininas	Grupo	Compor	Demanda	Tambor	Ações de organização	Canto
Monica Ferreira	Dandalua			X	X	X
Taís Agbara	Jongo da Lapa			X	X	X
Jéssica Castro	Jongo da Lapa e Dandalua	X	X	X	X	X
Flávia Souza	Afrolaje			X	X	X
Ricele Aguiar	Jongo da Lapa e Dandalua			X	X	X
Daniella Gomes	Afrolaje	X			X	X
Sílvia Reis	Jongo da Lapa	X	X	X	X	X
Juliana Correia	Jongo da Lapa				X	X

Fonte: elaboração da autora

A tomada de posição do feminino no universo jongueiro constitui a possibilidade de tomar os elementos simbólicos presentes nas narrativas jongueiras. Tocar tambor, compor e vencer “demandas” significa imergir completamente na sua essência.

6.1 A TOMADA DO TAMBOR

Das nove mulheres entrevistadas, pelo menos seis tocam sistematicamente os tambores. Além disso, algumas, como Jéssica, Daniella e Sílvia, compõem pontos de jongo. Em alguns grupos, como no Afrolaje, em que a presença feminina é ainda mais dominante,

todos os fundamentos jongueiros são executados sobretudo pelas mulheres. Em todos os grupos, a liderança é feminina, mesmo quando elas podem, eventualmente, dividir esse papel com um homem.

Figura 46
A tomada do tambor



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

No próprio Jongo da Lapa a saída de Marcus Bárbaro, em 2014, representou a tomada do poder por uma dupla. Como herdeiros do líder, assumiu sua mulher, Taís Agbara, auxiliada na função por José Messias.

Embora façam questão de apontar a gravação do CD “Pontos de Sinhá”, como já falamos, como o momento em que as mulheres assumem o protagonismo, há que se remarcar que as comunidades jongueiras sempre se destacaram em torno de lideranças femininas, como enfatizamos anteriormente.

Ao determinar a música como elemento fundamental para a transcendência da dualidade mente/corpo, Sodré (2017) afirma que qualquer filosofia da música só pode ser uma filosofia do sensível. A melodia, a harmonia, o ritmo, o timbre, a tessitura e outros elementos produzem, segundo ele, matrizes de som que são “contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo” (SODRÉ, 2017, p. 140). Sendo assim, “as imagens sonoras são tanto auditivas como táteis” (SODRÉ, 2017, p. 140).

No caso da liturgia afro, segundo Sodré (2017), a música é primordialmente vibratória, sendo nesse sentido a percussão fundamental. O corpo assume papel preponderante. Como música diaspórica, também o jongo “origina-se da organização rítmica e gestual, de uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja acionada pela alegria” (SODRÉ, 2017, p. 146). Nessa perspectiva, o som faz-se palavra, “que se expressa na intenção do Outro, para desaparecer logo em seguida e renascer, renovada, na repetição em que implica o ritual” (SODRÉ, 2017, p. 140).

Wallace Freitas, ao falar da presença das mulheres no jongo, remarca a tradição feminina nessas comunidades, relacionando claramente a existência dessas lideranças com o movimento que também existe nas casas de axé. Essa permissão para o domínio do feminino nas rodas produz também uma espécie de naturalização da aceitação da mulher nesse papel por alguns homens, pelo menos quando falam explicitamente sobre o tema. Afinal, na tradição, a palavra é naturalmente feminina.

Assim, então a gente respeita muito, porque no jongo se tu for ver as comunidades também, a maioria é só de mulheres. Em Pinheiral são as três irmãs, nas casas de axé também é assim. Eu acho que na cultura negra tem muito disso, a figura da mulher. No Tamandaré, hoje tem o Jefinho de um lado e o André do outro, mas antigamente era a Dona Bazé que mandava, era ela, acho que – não sei se ela é avó do André, ou tia, sei lá, que é uma mulher de Guaratinguetá. Mas era a Dona Bazé. A Dona Tó faleceu e as filhas dela, a Regina e a Fatinha, são pessoas maravilhosas, a gente gosta muito. A Dona Tó não era liderança, mas era mestre, referência para todo mundo, principalmente para quem tá levando o jongo lá agora. Em Barra do Pirai tem a Eva, em Vassouras era o Mestre Cacalo, que faleceu, mas *em muitas comunidades jogueiras são as mulheres que estão na roda... Então eu acho que a gente não deve estranhar muito por causa disso também, porque isso já é normal mesmo*. A gente não se sente inferiorizado. Pelo contrário, maior respeito pela [Taís] Agbara, maior respeito. Ela é uma pessoa que sabe muito (FREITAS, 2017, grifos nossos).

Como uma brecha na sua fala, Wallace admite a possibilidade de se sentir inferiorizado, como homem, por estar sob a liderança de uma mulher, o que de fato não ocorre por ser a líder do grupo, Taís Agbara, portadora de um conhecimento em torno das práticas jogueiras que a faz ser respeitada no universo das rodas por todos, inclusive por ele. E isso mesmo não sendo a liderança feminina uma novidade.

Como vimos no capítulo anterior, em vários depoimentos aparecem com recorrência referências às mulheres jogueiras como aquelas que ensinam aos mais novos os pontos ou aquelas que cantavam pela casa, de maneira aleatória, os cânticos do jongo. São sempre as

mulheres citadas nas falas dos entrevistados – nomeadas como avós, tias, mães etc. – como as que perpetuam as tradições jongueiras. Elas são e sempre foram guardiãs da ancestralidade.

Sodré (2017, p. 155) enfatiza a associação, na *arkhé* afro, das mães ancestrais às aves. Essa adoção da perspectiva do “alto”, de acordo com o autor, “privilegia o desdobramento das superfícies do corpo coletivo” (SODRÉ, 2017, p. 155), tendo dois objetivos precípuos: a expansão e a proteção. Na altura, o pássaro, por meio de uma entidade feminina, representa “o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos” (SODRÉ, 2017, p. 155). Segundo o autor, trata-se de uma “figura conceitual do campo transcendental (o sagrado) do grupo” (SODRÉ, 2017, p. 155). A figura do pássaro é complementada pela figura do peixe, que, com suas escamas, representaria a prole ou filiação.

A atuação das mulheres compondo, tocando os tambores ou desafiando os homens nos pontos de demanda, no nosso entendimento, constitui o diferencial do papel exercido por elas no jongo contemporâneo. Isso não significa que haja uma ruptura absoluta em relação ao papel da mulher nessas práticas associadas a um universo simbólico mais duradouro. Por isso estamos denominando essa ação feminina de tomada da essência jongueira.

Wallace Freitas, ao falar do processo criativo de composição dos pontos, ele próprio um compositor experiente e reconhecido, enfatiza a criatividade das compositoras mulheres, algumas até suas parceiras, mas aproveita o ensejo para reafirmar a importância dos vínculos das composições com a tradição jongueira. Os pontos, na sua visão, não devem ser cantados apenas para agradar ao público: é preciso instaurar o princípio da troca nas palavras ecoadas.

Rememora o entrevistado também que Sílvia Reis mandava as composições para ele dar sua opinião e que ela compõe em parceria com outras integrantes. Se, inicialmente, Sílvia pedia o parecer de Wallace sobre as composições, com o tempo teve sua aprovação, recebendo de um compositor mais experiente o aval de ser, de fato, uma compositora.

A Sílvia, quando fazia os pontos, antigamente ela mandava pra mim. “Tá legal?” Aí às vezes: “Corta isso aqui”. Aí ela: “Não, mas pode falar, tá?” “Pode mesmo?” Porque aí tu fala que não gostou e a pessoa não te manda mais nada. Mas aí depois ela parou de mandar, porque eu falava assim: “Tá legal”. Aí quando ela chegou na roda com um ponto de jongo e cantou, eu disse: “Sílvia! É isso, Sílvia! É isso que eu tô falando, é isso que tem que fazer”. Ela chegou com *um ponto maravilhoso, todo cifrado*, aí falei: “É isso que é jongo, não é aquilo que tu me mandou, não”. Porque *ela sabe fazer*. (FREITAS, 2017, grifos nossos).

Ressaltando, com insistência, a necessidade de preservação das tradições do jongo – o princípio da troca, a remissão a poderes invisíveis (como, por exemplo, o poder do tambor), a reverência aos ancestrais, que se materializam em rituais –, Wallace Freitas critica o oportunismo de se cantar nas rodas apenas aquilo que é de agrado do público, sem conhecer de fato os fundamentos jongueiros. Para ele, não se pode introduzir de maneira irresponsável um cântico de demanda na roda, não sabendo o significado cifrado contido nas metáforas das canções, que podem incitar ou não a resposta de outro integrante.

Eu acho que às vezes as meninas têm que... Na verdade, o grupo às vezes precisa um pouquinho mais de orientação em alguns fundamentos, sabe? Direcionar... Às vezes canta uma demanda e acha que ninguém vai responder. Canta porque acha que aquele ponto é bonito, porque gosta, porque aquele ponto empolga. E aí: “Vou cantar aquele ponto de jongo e todo mundo...”. Porque muitas vezes tá botando fogo na roda, mas você não tá fazendo a coisa certa. Porque às vezes tem um ponto de jongo, por exemplo, um que as meninas adoram, que é “Quem quer comprar, quem quer comprar, o que eu trouxe para vender”. E assim tu não tá comprando briga. Tá perguntando, se tá dizendo que tu veio preparado e quem vai te encarar, entendeu? Aí a pessoa pede uma chance e te responde... Entendeu? E às vezes a intenção não é essa, mas cantou o ponto, porque, justamente se você cantou um ponto que levanta a roda, o outro acha que tem que cantar um ponto que levante a roda também, para todo mundo ficar “é!!!”. E jongo não é isso, é uma troca. É a troca, *mas ela sabe fazer ponto* (FREITAS, 2017, grifo nosso).

Na sequência, na mesma fala, Wallace reconhece a capacidade criativa das mulheres nessa nova função – a de compositoras de pontos jongueiros –, relatando o episódio em que a solução para um problema de uma composição sua ter sido dada por uma das integrantes do Jongo da Lapa. Milena, que já fizera um ponto cuja importância é demarcada pela recordação que faz com que Wallace cante a letra da música durante a entrevista, é alçada, assim, à condição de parceira.

A Milena fez um ponto que fala do rato que ia roer: “Camundongo tá no terreiro, quer roer meu pé de pato, vou avisar meu candongueiro, tira a casca de couro do meu quintal”. Isso é da Milena. A gente também fez um ponto junto. Eu tinha um ponto que eu queria mudar o toque, essas coisas de mudar e aí eu não conseguia fazer o refrão de jeito nenhum. O negócio ficou ali, não, tá ruim... “Não, por que não faz assim?” Aí eu falei: “Caraca, cara!”. Aí fiz o refrão. *Aí o ponto é nosso, né. Eu fiz uma parte e ela fez outra* (FREITAS, 2017, grifo nosso).

Se “antigamente tinha menos mulheres nas rodas” (FREITAS, 2017), como também afirma Wallace, e, assim, os cânticos eram dominados pela voz masculina, paulatinamente as vozes femininas passaram a ecoar cada vez mais as canções. Rememorando os primeiros momentos da roda da Lapa, o entrevistado reconstrói, numa fala repleta de saudosismo e de idealização do passado, e descreve em detalhes as rodas daquele momento com o domínio da presença masculina: as demandas entre integrantes homens, a predominância dos homens no grupo e o papel secundário da mulher na roda naquele momento.

Antigamente a gente tinha menos mulheres na roda, a Alessandra Mamede, a Carina. A Carina tinha um ponto de jongo que ela falava do..., é..., mas não é igual as meninas de hoje não. Eu acho que essas meninas que estão agora... Na verdade, elas faziam parte, mas elas ficavam mais pra lá e o [Marcus] Bárbaro até fala que é um momento que os homens estavam mais no grupo: Novinho, Linguíça, Bárbaro, o Xambaque, que não faz parte do grupo, mas sempre teve presente, ele é mais velho. Aí você tem que ir com a bengala e ele sempre tava cantando. Ele tem contato com um pessoal de jongo que é a galera de Barra do Piraí e veio morar aqui no Rio. E eram homens que cantavam lá na roda. E algumas mulheres, uma coisa bem pontual, assim, a Carina, a Mamede, a Asa Branca. A Asa Branca, ela tinha uma responsabilidade muito grande com o grupo. A Asa Branca era um dos nomes de liderança mesmo do grupo, ela saiu. Enfim, tinha esse negócio de os homens cantarem mais na roda. Tinha até demanda do Linguíça com o Xambaque, ou com o Bárbaro, tinha muita demanda deles. Era muito bacana essa época, porque o Xambaque a gente não vê mais na roda, assim, cantando e tudo mais. Não aparece tanto. Mas eu gostava muito dessa época do grupo (FREITAS, 2017).

Mesmo antes do lançamento do CD “Pontos de Sinhá”, Wallace detalha o momento de início da construção do protagonismo feminino em relação à atuação nas rodas com os desafios dos pontos de demanda. As primeiras *performances* desse tipo com a inclusão feminina ocorreram pela disputa que emergiu entre os próprios casais. Quase como uma brincadeira, as mulheres começaram a entabular as demandas com os seus parceiros.

E aí depois elas aparecem, tem o “Pontos de Sinhá” e as garotas começam, na verdade, antes de lançar o CD. A Milena já tocava várias demandas com o Rafael, que era namorado dela, e hoje eles não estão mais juntos. Mas eles demandavam na roda e era muito engraçado: ela começava a beber e, quanto mais ela bebia, melhor ela ficava, e teve dias de o Rafael não conseguir responder e a gente sacaneava ele para caramba (FREITAS, 2017).

No mesmo momento, o entrevistado fala da solidariedade existente no grupo feminino. Para que Milena pudesse vencer a demanda, Sílvia por vezes cantava no seu ouvido, dando

“cola” do que ela deveria responder. Aliás, essa é uma prática comum no grupo e que durante a pesquisa pôde ser observada inúmeras vezes.

Só que as meninas se ajudam, uma canta no ouvido da outra. A Sílvia é uma que ela canta no ouvido: “Canta assim, canta assim, não sei o quê...”. Eu conheci a Sílvia assim. Eu vi a Sílvia, na roda, grávida, aí vi ela na roda e tal, não sabia que ela era esposa do Messias, depois fiquei sabendo, mas depois numa roda de jongo a gente demandou, nós dois. Eu namorava uma outra menina, que faz parte do grupo também, e aí a Sílvia ficou muito afiada em demanda e um respondia o outro e ninguém cantou mais na roda, só nós dois. *E a Sílvia me respondeu todas às vezes*. Todas! *Todos os pontos que eu cantei, a Sílvia me respondeu*, até um que eu cantei que ela começou: “Não sei qual a implicância da mulher, que não sei o que é homem”. A menina que namorava comigo tava querendo ir embora pra casa e ela me puxou pelo braço e saiu me arrastando. Aí a Sílvia começou a rir da minha cara. E aí eu virei chacota, ela ficou me zoando, mas eu não tinha o que fazer. Mas o jongo é isso. Não é só saber fazer o ponto, né, tem que ter razão. Não adianta nada você saber fazer o ponto e tu vai responder o quê se a pessoa, por exemplo, se algum mestre mais velho chega, se eu faço alguma besteira na roda e o mestre fala que eu faço uma besteira então tá *ok*, fiz a besteira. Eu posso saber fazer o ponto, mas eu tenho que ter o argumento também. Não é só saber fazer a música, tem que ter argumento (FREITAS, 2017, grifos nossos).

Admitindo a derrota, ainda que procure argumentar que esta se deu em decorrência do seu abandono da roda por um motivo pessoal, Wallace reconhece a competência de Sílvia como uma exímia desafiadora durante os pontos de demanda. Nesse fundamento, que é o que confere o índice maior de importância ao jongueiro no interior das rodas (ao lado de tocar os tambores), observa-se também o processo de autonomização da ação das mulheres. Se a princípio as demandas eram restritas, numa relação com os parceiros, na sequência as mulheres passaram a desafiar outros integrantes, para posteriormente serem vitoriosas perante os mais experientes. Além de fazer música, elas passaram a ser reconhecidas como portadoras dos argumentos indispensáveis para serem vitoriosas.

Mas nem sempre foi assim. Relembrando a primeira vez que as mulheres do Jongo da Lapa participaram de uma demanda, Ricele Aguiar enfatiza as brincadeiras jocosas que os integrantes do sexo masculino fizeram diante das *performances* femininas:

Aí depois que deu asas e a gente viu que a galera gostava, que a galera apoiava, que as meninas vinham no coro com a gente, quando a gente cantava, quando a gente conseguiu fazer, fazer não, quando a gente conseguiu responder à primeira demanda, mesmo se unindo, os meninos zoando, falando que: “Pô, é 20 contra um”, e a gente consegue, mesmo assim, indo fazer, respondendo às demandas, e hoje em dia a gente vê que

cada uma segura sua “pemba” sozinha. Então assim, para gente é muita vitória, sabe, e a gente nunca para para falar isso. E assim, a gente conhece pessoas que também são de movimentos de roda na rua, não só de jongo, mas de outras manifestações, que falam: “Pô, eu gosto de ir para a Lapa agora que vocês estão lá, que vocês estão cantando, que vocês estão fazendo e acontecendo”. A gente aprendeu a dominar, sem ser a dominante (AGUIAR, 2017).

Reconhecendo o sucesso que fizeram nas rodas, Ricele ressalva o domínio crescente das mulheres e, sobretudo, sua maior visibilidade. Mas a força do feminino, apesar de não aparecer claramente, está presente no grupo desde a sua fundação, como já remarcamos. Na fala de Messias, a lembrança de como o grupo jogueiro ganhou o nome de Jongo da Lapa salienta que foram as mestras de Pinheiral que na festa do quilombo intitularam o grupo dessa forma.

E aí nisso, as comunidades jogueiras, inclusive de Pinheiral, que são mestres..., que é a Mestra Gracinha, a Memeia e a Fatinha, elas que são as lideranças lá. A gente era conhecido como pessoal do Jongo da Lapa, e não pelo nome de Quatro Esquinas, e aí a gente assumiu esse nome: Jongo da Lapa. A gente recebeu convites para ir na festa em Pinheiral, e, pelo carinho, pelo tratamento que eles tinham com a gente, a gente acabou tomando eles como nossos padrinhos (MESSIAS, 2017).

Segundo José Messias (2017), “o jongo dá empoderamento”, ao se referir ao movimento jogueiro como veículo de força das mulheres, ao mesmo tempo em que cita os grupos tradicionais e suas mestras. Para ele, o fenômeno é decorrente da quantidade de mulheres nas rodas, mas acredita que elas vão, de fato, liderar os grupos daqui por diante. Equipara o que ocorre nas rodas com o que se passa na sociedade: as mulheres lutando pelo seu lugar. Messias não acredita que esse seja um movimento exclusivo do jongo, mas sim um movimento das mulheres. Para ele, é no corpo, na força que a mulher cria na roda que se produz o impulso na direção à liderança.

Olha, eu vejo o seguinte, se a gente for... É... Eu acho que não só no jongo, mas na capoeira, em vários aspectos da sociedade, a grande maioria é mulher, a grande maioria. Mas assim, por exemplo, em Barra do Piraí, a mestra lá é mulher. Em Pinheiral, a liderança lá também são mulheres. Lá no jongo de Minas Gerais, eu não me lembro agora o nome do lugar, mas também tinha uma mulher. No Jongo de Porciúncula também têm mulheres na liderança, e no Jongo da Lapa acho que não é diferente. Se você ver, até na roda que acontece antes do Jongo da Lapa, você vê, as mulheres estão em peso. Enfim, eu acredito que daqui a um tempo, quem vai comandar são as mulheres. Acredito até pela grande maioria e por esse empoderamento que o

jongo dá. O Jongo da Lapa, inclusive, dá esse empoderamento pras mulheres. [...] *Elas têm que tocar. Eu acho legal vocês tocarem, eu acho legal vocês cantarem, eu acho legal vocês conduzirem, tanto é que hoje em dia muitas estão dando oficina, estão ministrando oficinas de jongo. Então, a gente preza muito por isso* (MESSIAS, 2017, grifo nosso).

Para alguns jongueiros, como Vanusa Melo, as mulheres assumiriam qualquer uma das funções de maior visibilidade, houvesse ou não a gravação do CD que é demarcado por vários integrantes como o ponto inflexivo da presença feminina na roda da Lapa. A rigor, para ela, as mulheres apropriaram-se de uma ação que era meramente comercial para assumirem os seus lugares.

As mulheres não comandariam uma roda sendo colocadas. Então na minha opinião, ele [Bárbaro] pode ter tido uma ideia, de certo tino comercial, e elas se apropriaram disso e passaram então a tocar. E mesmo assim *a gente tem uma cultura patriarcal tão forte que mesmo elas não passam a dizer: “Eu fiz, eu faço, eu tomei conta”*. Não tem esse pulso. É preciso ter essa figura masculina, dizer que essa figura masculina conduziu. Não conduziu nada. Como assim, se fosse uma condução ficaria no CD, com certeza. *A roda viva na rua, no chão, porque alguém colocou para fazer, nunca daria certo, nunca daria*. Seria um papel de educação em certo sentido de cima para baixo, de *uma autoridade que comanda pessoas que são submissas a ela. Isso na rua não tem*. Pode funcionar na escola, na universidade, na rua não funciona. *Na rua, as lideranças se fazem de outra forma. É preciso dessa força, dessa força feminina real* (MELO, 2016, grifos nossos).

Além dos embates entre Vanusa Melo e Marcus Bárbaro, que se tornam nítidos também nessa fala, vê-se do ponto de vista da questão feminina que, mesmo tomando as rédeas de suas ações nas rodas, reconhecê-las é profundamente difícil para as mulheres naquele primeiro momento. Na sua fala, o que Vanusa denomina de “cultura patriarcal” forte presente nas tramas sociais impede que as mulheres possam verbalizar as ações que efetivamente já desempenhavam nas rodas. Não era possível dizer “eu fiz, eu faço, eu tomei conta” (MELO, 2016).

Na sua argumentação, tudo o que aconteceu, na sequência, evidencia a real liderança feminina. Além disso, uma ação monolítica de imposição, de cima para baixo, segundo a entrevistada, não é possível nas práticas desenvolvidas nas ruas: “Na rua, as lideranças se fazem de outra forma. É preciso dessa força, dessa força feminina real” (MELO, 2016).

Figura 47
Mãos femininas no tambor do Jongo da Lapa



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

6.2 A EXPLOSÃO DO CANTO

Se a tomada do tambor é o ato visível da ocupação do lugar mais importante no jongo pelas mulheres, o canto, que inicialmente na roda do Jongo da Lapa era também domínio masculino, foi aos poucos sendo apropriado por suas vozes. Assim, os dois lugares principais do jongo, que podem ser qualificados como forças comunicacionais que o regem, passaram a ser de domínio feminino.

A força do jongo vem do tambor, das palmas que acompanham o cântico e o ritmo dos instrumentos e do canto. Cantar na roda jongueira não é puramente um ato performático. É mais do que isso. Para os integrantes, cantar representa não só se fazer presente pela voz, mas presentificar a importância do jongo, emocionar e cativar o público.

Porque eu sou *uma pessoa tímida*, mas à frente do tambor eu consigo explodir todas as minhas angústias, as minhas revoltas, todas as minhas potencialidades. É o tambor que me permite. É a umbigada do jongo. E eu pedir o machado, que foi um processo, demorou. Primeiro, eu começo a dançar, dançar muito. Só que eu estou para além desse lugar do movimento, *estou para outros movimentos também* (CASTRO, 2017, grifos nossos).

Jéssica Castro fala da transformação que sofre diante do som dos tambores. Escutando os ruídos emanados dos instrumentos, abrem-se brechas para a explosão de outros sentimentos: suas angústias, suas revoltas, mas sobretudo suas potencialidades. Segundo ela, é o tambor que permite esse trânsito (CASTRO, 2017).

Para as mulheres, a dança é quase que um lugar natural – e, portanto, o primeiro – para a sua inserção no jongo. Ocupar os outros espaços, o do tambor e o do canto, requer um processo mais longo. Só com o tempo ocorreu também a explosão feminina no canto.

Figura 48
O canto feminino



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Jéssica demarca que seu lugar não é meramente performático: “Estou para os outros movimentos também” (CASTRO, 2017). Na sua fala, observamos que dançar é quase um ato natural. Participar dos outros movimentos é que seria o ato subversivo das mulheres.

Porque para mim o jongo tá nisso aí, no canto. Dançar é bacana pra caramba no jongo, mas o jongo começou aqui, no falar. Não quer falar então... Entendeu? O dançar, claro, é importante, mas tem que preservar a umbigada, a dança de casal, o toque de tambor, mas, se não tiver essa troca, porque isso te força a pensar, raciocinar na hora e tudo mais, e às vezes tem uma galera que não consegue fazer isso. Às vezes o jongo não mexe com eles dessa

forma, tanto que se você reparar nesses grupos eles focam mais em outras danças populares, não o jongo (FREITAS, 2017).

Ao enfatizar a necessidade de preservar os rituais do jongo, Wallace Freitas (2017) salienta o sentido de troca comunicacional existente em todos os fundamentos. Mesmo a dança, a dança de casal, é um diálogo por intermédio da umbigada, que sensualiza e rememora pelos gestos o ato de encontro entre homens e mulheres. Mas o toque do tambor também estabelece um diálogo explícito, convidando para os enredos narrativos que se desenvolvem nas rodas: os cânticos de abertura, os cantos de demanda quando ocorre o clímax narrativo do enredo jongueiro e o encaminhamento para o fim, com os ritos que encerram a roda. Todos transformam o círculo numa fila para se despedir dos tambores.

Sintetizando a origem do jongo, o entrevistado reforça a importância do canto. Segundo ele, dançar é importante, mas é na fala que se encontra a essência do jongo. Mediante um cântico muitas vezes cifrado, instauram-se, por exemplo, as perguntas e respostas dos pontos de demanda. O ato de falar o jongo exige o raciocínio das respostas rápidas às perguntas que devem ser decifradas no turbilhão dos sons que emergem dos toques dos tambores. Mas também nas composições dos jongos canções o diálogo se produz. Para Wallace, o jongo é elaboração profunda, mais do que um simples ato de brincar ou de dançar. Por isso, a tomada do canto pelas mulheres não foi fácil. Elas tiveram de vencer inúmeras barreiras e, ao mesmo tempo, se preparar paulatinamente para a explosão de seu canto. Cantar na roda jongueira é comunicar um raciocínio e expressar a emoção.

Era muito difícil você ver uma menina sentada. A gente já conseguiu fazer rodas com formação – não a roda inteira, porque também ninguém aguenta – , mas a gente já fez formações só de mulheres nos tambores. A gente tem registros disso também, de ter só mulher tocando o tambor e uma mulher cantando, assim, para ver que a *roda realmente ficou com a cara feminina. Só tinha os meninos dançando!* Coisa que era antes, assim, só tinha menina para dançar, porque sempre vai precisar do homem e da mulher nesse quesito dança (AGUIAR, 2017, grifo nosso).

Na lembrança que Ricele recupera da cena jongueira, destaca o movimento de ocupação das mulheres na roda, promovendo uma inversão de lugares: as mulheres tocando e cantando e os homens dançando. Ainda que reconheça que sempre o casal será fundamental na roda – “sempre vai precisar do homem e da mulher” (AGUIAR, 2017)), descreve a ocupação pelas mulheres dos espaços sacralizados anteriormente pelos homens. É mulher no tambor, cantando, participando dos duelos durante as demandas e compondo.

Figura 49
Festa do Afrolaje, o protagonismo feminino



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

A referência à timidez é também constante nas suas falas. Fica nítido que foi preciso ultrapassar outra barreira para conseguir se expor num palco na rua, perante uma assistência numerosa, numa roda jongueira. Os ritos ajudaram nessa transformação. O ato de dançar, apesar de atravessar a vida da maioria das entrevistadas, pois são oriundas do balé, do samba ou da educação física, não era naturalizado. Assim, apesar de fazer parte de seu cotidiano, entrar na roda jongueira é mais do que participar de um movimento de dança: é se posicionar em um ritual que possui vínculos para os integrantes duradouros e muitas vezes inexplicáveis.

Não, no início *eu tinha vergonha*, no início eu ficava... Eu sou muito de observar, eu carrego muito ainda do meu mestre de capoeira, sabe? O meu mestre tinha umas coisas assim, que eu nunca esqueço. “Chegou num lugar, chegou para treinar e eu não cheguei: varre aqui a quadra. Depois que varrer a quadra, corre, dá dez voltas na quadra, pode fazer uma abdominal, pode fazer uma flexão. Para isso aí não precisa ter graduação não, qualquer um faz.” Ele tinha uma coisa que hoje eu entendo que isso é disciplina, que isso é o respeito. Ele falava muito do cuidado de você ouvir, ouvir, ouvir e só falar quando pedirem para você falar. Ou, quando te ofenderem, que aí tu precisa se defender, mas assim, podendo evitar... Meu mestre tinha umas coisas assim, eu sinto saudade dele, às vezes (CORREIA, 2017, grifo nosso).

Ensinados por seu mestre de capoeira o respeito e a disciplina, Juliana associa a timidez como uma espécie de deferência à roda, já que para ela o jongo não é mera brincadeira. Há que ter respeito às hierarquias e aos ancestrais.

Entrar na roda e dançar para as mulheres é uma espécie de iniciação que as autoriza a adentrar no universo jogueiro e se apropriar dos outros lugares, como, por exemplo, a tomada do tambor ou a sua participação explosiva no ato de cantar.

Eu gosto muito de observar e eu quero muito agora também me dedicar aos instrumentos, *quero aprender a tocar de verdade*. É, eu canto um pouquinho assim, quando eu sinto que dá para cantar, porque têm horas que eles estão trocando informação ali, estão trocando farpa também, não dá para eu pedir o machado. Não é assim. E isso, o jongo tem essas coisas. No jongo é bom prestar atenção para não fazer besteira, né? Não é tão solto assim como o coco, por exemplo, que dá para sentar e brincar. No jongo você até brinca também, mas *tem uma dinâmica ali que é para gente seguir*. Mas não foi fácil no início, não, mais por *vergonha* mesmo. Hoje eu estou sem vergonha (CORREIA, 2017, grifos nossos).

Reconhecendo que, para efetivamente ocupar um espaço significativo de maneira total no universo jogueiro – tomando o cântico e os tambores e tornando-se também compositora –, é preciso um conhecimento formal, Juliana enfatiza a necessidade de aprender a tocar os instrumentos. Ela não quer apenas tocar, quer “aprender a tocar de verdade” (CORREIA, 2017). Mas não basta isso. No universo jogueiro se faz necessário reconhecer o diálogo e as trocas que se estabelecem num enredo musical, que relaciona questões contemporâneas a outras que não são do universo temporal do tempo presente. Pode ser uma simples “farpa” trocada durante uma demanda ou uma remissão às tristezas do tempo do cativo. É preciso conhecer profundamente o enredo que se desenvolve numa roda jogueira para poder dela tomar parte. Não se pode, por exemplo, pedir de maneira aleatória o machado, isto é, pedir a troca do ponto, no momento em que se poderia estar desenvolvendo o mais significativo embate entre os integrantes da roda. Por isso, deve-se conhecer profundamente, prestar atenção “para não fazer besteira” (CORREIA, 2017). Afinal, o jongo tem um enredo que tem de ser seguido e para tal tem de ser conhecido.

A dedicação e a luta pela inserção das mulheres no universo jogueiro representam, portanto, a necessidade de aprimoramento dos conhecimentos sobre o jongo, indispensáveis para todos nas suas avaliações para a efetiva ocupação dos espaços mais representativos nas rodas. Por isso, é preciso conhecer as tradições, receber os ensinamentos dos mestres dos

quilombos, observar atentamente os movimentos dos mais antigos nas rodas e aprender efetivamente a tocar os instrumentos.

Muitos identificam nos cânticos traços de suas vidas cotidianas. Veem nas letras dimensão política. As mensagens que transmitem são indispensáveis para que possam se apoderar totalmente daqueles cânticos. A descrição de Jéssica representa a mulher do que ela mesma intitula como o “novo movimento geracional no jongo” (CORREIA, 2017). O vínculo que estabelece com um mundo de lutas e a necessidade de transformação são elementos que fazem a entrevistada deixar de cantar em voz baixa e passar de fato a entoar as canções em alto e bom som: “O canto entrava em mim e eu refletia politicamente sobre os cânticos do jongo. *Cara, esse canto é eu! É eu trabalhando, é eu em casa. Esse canto é uma dívida, esse canto é o racismo que eu sofri. Aí comecei a me apoderar do canto. Veio aos poucos, ainda cantava baixo*” (CASTRO, 2017, grifo nosso).

Embora, como falamos anteriormente, a gravação do CD “Pontos de Sinhá” seja demarcada por vários integrantes como o momento inflexivo da tomada do jongo contemporâneo pelas mulheres, alguns – como também já mostramos – duvidam de que a gravação tenha tido esse poder. Para muitos, a tomada do jongo pelas mulheres dar-se-ia independentemente da gravação do CD.

Entretanto, como os ensaios para a gravação demoraram três anos, isso significou, de fato, um preparo maior para essas mulheres, que assim tiveram contato mais profundo com os fundamentos principais do jongo, já que treinavam continuamente para cantar e tocar e, assim, poder gravar o CD.

Esse projeto do CD foi um projeto muito difícil... Muito difícil de verdade, assim... Era um projeto que era para ter sido concluído em um ano e ele levou quase três anos para ficar pronto. Mas não pelas músicas escolhidas, porque as músicas estavam prontas, mas para construir em nós as jongueiras que a gente precisava para cantar naquele CD. E o CD é, hoje, se você escutar o CD, e se você ver a gente na roda, o CD ainda é muito diferente do que a gente é hoje. Ele fala isso o tempo todo: “Nossa, eu escuto vocês cantando toda tímida naquele CD. Quando eu chego na roda, vocês querem mandar os outros calar a boca”. E assim foi por todo esse processo, porque eu acho que a gente também não se torna forte de uma noite pro dia. Assim, a gente não acorda e fala: “Ah, hoje eu vou fazer e vou acontecer”. E o CD relutou num processo de aprender a tocar, no processo de cantar, de o que cantar, ou como cantar, por que cantar. Porque dentro do jongo é muito difícil essa questão do canto. Não é só você chegar lá, pedir o machado e cantar o que vier na sua cabeça. Tem que ter muita responsabilidade com o que você fala, porque o que você canta pode ser muito mal visto entre as outras pessoas (AGUIAR, 2017).

Por outro lado, quando o CD ficou pronto, existia a materialidade real, com a *performance* das mulheres em torno do jongo, o que representou para elas fortalecimento e uma possibilidade de mais visibilidade.

Daí até essa coisa do canto está no primeiro CD o “Pontos de Sinhá”. Na verdade, o primeiro CD das mulheres, o único CD das mulheres. Acredito que seja o nosso terceiro CD. Tem o primeiro, tem o segundo, tem o terceiro e acredito que já vamos pensar no quarto. Desde lá já têm muitos jongsos que são cantados aqui e que já são dessa nova geração nossa, inclusive de um grande compositor que é o Amendoim. É um cara que eu tiro meu chapéu para ele, tem uma relação com o samba muito forte. Um cara que eu falo que desce as coisas nele e um dos grandes caras de composições nossas de jongo. Então, muitos dos jongsos que a gente canta é dele. Coisas lindíssimas, eu tiro meu chapéu para ele. Foi ali, tem duas canções é o canto de abertura, deixa ver se eu consigo me lembrar. Não consigo lembrar agora. Se não me engano é o canto de abertura que é o da “Negra Eva” que pertence ao Xandy de Carvalho (CASTRO, 2017).

O CD transformou-se numa espécie de lugar mítico e fundador da inserção das mulheres no Jongo da Lapa, aparecendo nas lembranças de muitos dos entrevistados como o evento mais importante para a tomada do jongo pelas mulheres, entretanto há que se remarcar que a gravação do CD reproduziu um movimento que já começava a ser vislumbrado nas rodas.

Das rodas cartografadas e que aparecem nesta tese, a ocupação das mulheres hoje é mais emblemática no Jongo da Lapa, já que nele inicialmente havia não apenas a forte liderança masculina de Marcus Bárbaro, como também a maioria de seus integrantes era homem. No caso das outras rodas, por exemplo, a do Dandalua e a do Afrolaje, elas já foram idealizadas e criadas por mulheres.

Para as integrantes femininas do Jongo da Lapa, são muito importantes o apoio e a aprovação masculinos de suas ações no interior da roda. Reconhecendo a liderança masculina, sobretudo de Marcus Bárbaro, fundada pelo seu amplo conhecimento sobre o movimento jongueiro, reverenciam ele e outros homens da roda, em função de duas posições altamente relevantes no universo jongueiro: a hierarquia e o domínio de um conhecimento tradicional.

Nesse sentido, Marcus Bárbaro possui um lugar especial na hierarquia jongueira contemporânea, além de deter um conhecimento singular – construído nas rodas – acerca do jongo. Não se trata da aprovação masculina em relação ao que fazem as mulheres na roda, nem vice-versa, mas da aprovação de um mestre jongueiro das ações que elas praticam. O jongo é o gênero soberano na roda.

Eles gostam de estar na roda com a gente, cantar com a gente, interagir no canto com a gente. Até quando demanda, às vezes demanda mulher com homem, homem com mulher. Não tem mais aquela regrinha assim de menino com menino, menina com menina. É para quem tá na situação, é ora quem tá se envolvendo. Às vezes as meninas estão ajudando é um menino, às vezes os meninos estão ajudando uma menina. Depende mais da situação que a gente se envolve do que dessa questão de gênero. Eu acho que hoje no grupo a gente já não se olha mais como um gênero, a gente se olha enquanto jongueiros, então é o que tá falando na roda (AGUIAR, 2017).

Para Ricele, no Jongo da Lapa a ocupação que as mulheres realizaram é mais do que uma questão de gênero; trata-se de uma questão jongueira, da ocupação de um território em que as mulheres sempre circularam. A tomada do tambor é muito mais do que uma questão feminina; consiste na imersão por completo na essência do jongo. Segundo ela, foram os homens que incentivaram essa tomada de posição. Para essas mulheres jongueiras, a aprovação dos homens é muito importante, já que materializam, em certa medida, o respeito aos ancestrais e às hierarquias. Em nossa hipótese, para essas mulheres a valorização da aprovação dos homens nada tem a ver com submissão, e sim com o respeito às tradições jongueiras e, com elas, o companheirismo, as trocas, a transmissão dos saberes, as parcerias.

Mas foi importante primeiro esse passo, assim de enquanto mulher respeitar. Eles tinham essa questão de chamar a gente para ir tocar. “Vai lá, pega um pouquinho o tambor.” “Ah! Eu tô com medo”, “não, eu vou lá tocar”, “eu fico lá te olhando, vai lá”. É tipo assim, igual criança quando fala: “Vai lá brincar que eu tô te olhando”. A *gente tinha esse medo de eles falarem se estava bom*, né. Tipo, a gente tá tocando certinho, ficou bom. A gente tinha essas perguntas para gente, assim, de falar: “Fulano, você que toca melhor, fala”. Eu, que tenho meu esposo que também é do Jongo da Lapa, que toca também, e aí eu ficando assim: “Foi muito ruim? Eu errei muito?”, e ele: “Não! Foi tudo bem, por que tu acha que errou?”. “Ah, não sei, ficou estranho, as pessoas ficavam olhando”. Aí ele: “Ah, as pessoas estão olhando porque às vezes é o diferente né, não porque tá errado”. E eu falei: “Ah, então tá bom”. E assim, até a gente ter essa confiança de poder sentar ali sem culpa, entendeu, de assumir o lugar sem culpa. Que eu acho que é esse o momento que a gente vive agora. E eu acho que 2017 vai ser muito essa cara, assim, do nosso lugar sem culpa, tipo assim, sem a gente achar que tá ocupando o lugar de ninguém, entendeu? (AGUIAR, 2017).

Ainda que em cena essas mulheres, por meio da *performance*, se apresentem seguras de seus atos e de suas responsabilidades perante o grupo, na fala a questão da insegurança está presente. No momento em que Ricele enfatiza a necessidade de precisar ter o aval dos homens, no seu caso especificamente a aprovação do marido, longe de indicar uma

contradição, deixa também evidentes questões do universo jogueiro (AGUIAR, 2017). A segurança na roda e o aval necessário para aumentar essa segurança fazem parte de um processo de trocas entre pessoas que participam de um mesmo movimento. Ali Ricele e Guilherme, seu esposo, não são apenas companheiros, mas são sobretudo parceiros de jongo. Ele sabe mais, então ele pode dizer se ela estava certa ou errada ao tocar o tambor. Afinal, ele toca há mais tempo e em muitos grupos. Ele é mestre jogueiro dos tambores.

É no fragmento narrativo de Ricele que conseguimos entender o motivo de ela realizar uma separação entre uma questão de gênero e uma questão de jongo. Para as feministas, a aprovação dos homens seria de menor importância, mas para as mulheres pertencentes ao movimento do jongo essa é uma opinião fundamental. O aval dos “entendedores” do tambor leva as mulheres a assumirem seus lugares fortalecidas, “assumir sem culpa”, como ela enfatiza (AGUIAR, 2017).

Ao descrever a notoriedade da mulher no jongo urbano, Ricele acredita que esta se deu em razão de uma transformação mais ampla por que passou a sociedade e também em função da mudança de liderança no Jongo da Lapa. Com Marcus Bárbaro, o Jongo da Lapa constituía um movimento jogueiro. Com a sua saída, houve o que esses integrantes identificam como a formação do grupo Jongo da Lapa. Os entrevistados descrevem esse momento como mais democrático, de que todos participam e não há centralidade de poder.

O feminismo do grupo veio a partir disso, de uma sociedade que fala mais entre a voz da mulher, e o grupo também foi tendo um pouco disso. E a gente se tornou um grupo, porque a gente não era um grupo, as pessoas também têm isso. O Movimento Jongo da Lapa existe, esse ano completa 13 anos, mas o Grupo Jongo da Lapa, a gente deve ter uns três, quatro anos, a gente enquanto grupo, as pessoas que estão ali. Algumas pessoas já estão no movimento há mais tempo, antes de se tornar grupo. Eu estou no movimento desde 2012. E aí o grupo, ele vem depois, com aquela parada assim: “Não, vamos fazer isso ser um grupo para gente se articular melhor, até porque começa”. É o momento que ele pensa em sair. É porque até ele realmente botar essa postura de “a partir de hoje eu não sou a liderança”, a gente leva aí uns dois anos ainda, entendeu? E eu acho que com essa busca dele, descentralizando, porque era tudo muito ele, ele que levava o tambor, ele que abria a roda, ele que cantava, ele que tocava, ele, ele, ele, ele, quando ele pensa em fazer um grupo, é porque ele não quer mais ser ele sozinho (AGUIAR, 2017).

Embora na fala de Ricele Aguiar apareça uma espécie de outorga de Marcus Bárbaro para que houvesse, de fato, a formação de um grupo e com ele o predomínio das mulheres e uma partilha do poder entre elas, podemos observar uma tomada desse lugar pelas mulheres,

num longo processo que começa pelo domínio profundo do jongo e que se torna visível nas suas ações nas rodas, quando se apresentam cantando, tocando e vencendo as demandas.

6.3 O PODER DA CRIAÇÃO

Se dançar é um ato instituído como natural no universo jogueiro, a composição encontra-se em outro patamar. O ato criativo da composição é realizado pela chancela do conhecimento em torno das vivências jogueiras³. Wallace Freitas (2017), em vários momentos da sua entrevista, remarca a importância da verbalização e dos diálogos na composição.

As citações frequentes aos homens como compositores também sobressaem em todas as entrevistas. Quando a referência diz respeito aos compositores, as lembranças começam invariavelmente pelas personagens masculinas e só depois, como uma espécie de adendo, podem aparecer referências às mulheres. Xandy de Carvalho, Alexandre Munhra, Marcus Bárbaro, Wallace Freitas e Mestre Darcy são os mais referenciados, deixando perceber um universo predominantemente masculino.

Já as mulheres, mesmo ao se referirem ao ato de compor, com frequência falam sobre a necessidade de ter o aval de outros compositores, normalmente os mais antigos e experientes, os homens. Assim, Sílvia pedia a “Amendoim para avaliar” (FREITAS, 2017) suas composições, enquanto Daniella faz referência a um “rapaz do grupo que sempre olha minhas composições” (GOMES, 2017).

Ao descrever o seu processo criativo na construção dos pontos de jongo, Wallace Freitas mostra a complexidade em torno da prática. Em alguns pontos tem a impressão de que eles “já vêm prontos” (FREITAS, 2017) – referenciando de maneira subliminar um poder invisível que traria para ele inspiração –, mas é a emoção produzida pelos sentidos (olhar e ver o mar, por exemplo) que aciona uma memória, nesse caso de seus antepassados, e que permite a eclosão dos versos.

Para os jogueiros, a composição é um poder de criação. Construir uma letra pode ser um processo simples, com base em uma vivência, uma rima, uma experiência. Diante do mar, olhando do alto o Cais do Valongo, em que os negros escravizados desembarcaram por mais de um século, Wallace descreve a sua emoção diante de um cenário que acionou nele uma memória duradoura e produziu brechas para uma nova composição.

³ É preciso ressaltar que a composição jogueira é sempre acompanhada pelo toque dos tambores. Esses ritmos e sons repetem-se alternadamente em função dos três momentos narrativos: a abertura, as demandas e o fim.

E têm pontos de jongo que eu faço *que vêm pronto*. Tem ponto que eu acordo, ela falou, assim... Às vezes, claro, eu fico ali construindo, mas tem coisa que vem pronto. Estou lá, canto um negócio. Eu fiz há pouco tempo um ponto que eu nunca cantei na roda, fiz acho que semana passada. É, veio pronto. Eu fiz um ponto *que eu falo do Valongo e do translado*. Eu estava na roda do Tambor de Cumba e a Elacera do grupo ainda e mesmo não sendo do grupo eu ajudava muito, fiz várias coisas com eles. Saía para tocar, eu ia junto, e aí a gente subiu pra guardar os instrumentos num morro que tem ali de frente pro *Valongo*, na casa da menina. *Quando eu subi, estava no morro e eu olhei pro mar, e aí olhei o mar e olhei o Valongo*. Aquilo ali mexeu comigo de uma forma e daqui a pouco todo mundo estava lá dentro guardando os instrumentos e eu estava do lado de fora, no meio da rua, sozinho. Aí o pessoal: “Pô, o que o Amendoim tá fazendo ali?”. *Aí encostei do lado do portão e fiquei assim. Aí quando eles voltaram, eu já estava cantando: Nego veio de além-mar, para o Rio de Janeiro, trazendo o corpo cansado e ferido e resistiu ao navio negreiro* (FREITAS, 2017, grifos nossos).

Ao olhar para o mar e, sobretudo, para as ruínas e o lugar do velho Cais do Valongo, Wallace vivenciou uma explosão de emoções – “aquilo ali mexeu comigo de uma forma” (FREITAS, 2017) – que, num primeiro momento, o fez se sentir sem força para realizar qualquer movimento: “Encostei do lado do portão e fiquei assim...” (FREITAS, 2017).

Tomado pela emoção, foi tomado também pela inspiração. E recuperou uma memória duradoura que permitiu descrever imagens dos negros que, ao desembarcarem no Valongo, teriam resistido ao navio negreiro. Tudo de maneira, segundo ele, rápida, como se tivesse recebido pela emoção os versos da canção: “Nego veio de além-mar, para o Rio de Janeiro, trazendo o corpo cansado e ferido e resistiu ao navio negreiro” (FREITAS, 2017).

A cadência dos versos que compõe remete integralmente a questão da oralidade. Na frase proposta para o jongo “Navio Negreiro”, Wallace faz das rimas cadenciadas da narrativa o artefato para a construção de tema que permanece nas suas imagens mentais pelas estratégias da oralidade.

Santos (2002) remarca que a linguagem oral está “indissolúvelmente” ligada aos gestos, às expressões e à distância corporal. Assim, na transmissão oral, a palavra, uma fórmula sempre memorável, daí ser uma fórmula, é acompanhada sempre de gestos simbólicos próprios e necessários para pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual. Enfatizando a oralidade como “um instrumento a serviço da dinâmica nagô”, anota também a existência de uma dinâmica no sistema que se reatualiza constantemente, como processo comunicacional.

Assim, cada palavra proferida é única, nasce, preenche sua função e desaparece. Cada repetição é uma resultante única. Dessa forma, a expressão oral renasce constantemente. Cada palavra proferida também é única. A expressão oral remarca, renasce constantemente e é produto de dois níveis: o nível individual e o nível social. Na dinâmica da oralidade, a palavra é proferida para ser ouvida, emanando de uma pessoa para atingir muitas outras, comunicando de boca à orelha a experiência de uma geração à outra, transmitindo a voz dos antepassados às gerações do presente (SANTOS, 2002, p. 47).

Se a emoção é a mola propulsora para o poder da criação de Wallace Freitas, ele reconhece a necessidade de possuir outros tipos de conhecimento para incluir nas suas composições informações que ele não tem. Para isso, pede ajuda da namorada, que “por estudar essa pós-graduação dela” (FREITAS, 2017) pode trazer informações que ele não possui: “Ela [referindo-se à namorada, Juliana] falou de mim, mas ela também me ajuda, porque como ela estuda essa pós-graduação dela, estuda as relações étnico-raciais, ela traz algumas informações para mim que eu não tenho” (FREITAS, 2017).

Na descrição que faz sobre o processo de criação dos pontos, Wallace explica também que, para saber se está no caminho certo – fazendo um ponto que qualifica como “legítimo” –, normalmente canta a composição para algum mestre jongueiro. O modo como esse jongueiro mais experiente vai recebê-la funciona como uma espécie de aval para apresentar o seu ponto publicamente.

E aí têm os pontos cifrados, por exemplo: “Pinto come milho, cresce no caminho. O lambari depois de velho ainda é pequenininho, ainda é pequenininho”. Você quer saber se o ponto é legítimo? Canta para um mais velho, canta pra uma comunidade tradicional. Quando eu cantei isso na frente de um jongueiro de Barra do Piraí, ele falou assim: “Que isso? Que bom isso aí, hein!”. (FREITAS, 2017).

Mais uma vez aparece de forma contundente a marca das tradições. O ponto precisa atender a mecanismos que devem ser reconhecidos como “legítimos”, isto é, estar em conformidade com uma norma duradoura. Quem pode dar esse aval são os tradicionais jongueiros; sua aprovação significa para o compositor o atingimento dessa legitimidade.

Esses movimentos em torno da criação dos pontos jongueiros dizem respeito às práticas contemporâneas e, mais do isso, aos grupos específicos de jongo urbano que analisamos. Wallace Freitas é, na atualidade, o integrante que mais compõe pontos no grupo Jongo da Lapa.

Ao descrever o processo criativo, ele também se refere às transformações que ocorreram, embora não particularize as mudanças. A profusão de informações à sua disposição na atualidade – e acessadas via aparelho celular, por informações buscadas na internet ou ainda no conhecimento que a namorada possui e ele julga não ter – tem interferência nas letras que compõe.

Além disso, experimenta essas composições não apenas nos quilombos, para ter ou não a aprovação dos mais velhos, mas também na roda da Lapa. Lá, dependendo da reação das pessoas, transforma a composição original em outra até ela ser mais bem aceita pela assistência. Esse movimento inovador não é absoluto, já que também fazem parte do seu repertório criativo as homenagens às tradicionais comunidades jongueiras. Assim, muitos de seus pontos, como diz a letra de um deles, “vai seguindo a tradição”:

Antigamente era diferente o ponto. Não era dessa forma, e várias coisas mudaram até ele ficar: “Não, agora tá bom”, “Agora é esse aí, não vou mexer”. “Amendoim, tu mudou o ponto de novo? Quando a gente aprende, você muda!” Eu mudei várias vezes até ficar do jeito que eu achei que ia ser bacana esse ponto. É um dos pontos que a galera mais gosta, dos meus pontos, né? Eu acho que dos pontos que foram feitos, é dos mais novos, esse é o ponto que a galera mais curte. Embora esse ponto já tenha uns três, quatro anos, mas ele tem bombado mais agora. O Bárbaro pede para eu cantar na roda quando a gente está em comunidade. Eu cantei esse ponto no Quilombo São José, e aí estavam vários mestres jongueiros, e quem estava na roda era o pessoal de Pinheiral, porque ainda não era a roda do quilombo. E aí veio o João, que é namorado da Gracinha, que é uma das mestres lá de Pinheiral e é uma jongueira bem antiga, cabelo branco, e ela: “Gostei da letra que você mandou lá, hein, garoto! Gostei do que você falou”. Porque no final eu faço homenagem às comunidades jongueiras também, né (FREITAS, 2017, grifo nosso).

Na mesma fala, Wallace Freitas enfatiza que pode mudar o ponto várias vezes até ter receptividade mais positiva. Mas essas mudanças muitas vezes são criticadas pelos próprios integrantes, já que dificultam a memorização da letra:

E aí eu tenho pontos também cifrados que são os pontos aquele do “Apareceu lambari, na calmaria peguei meu caniço, desci para cabeceira, esperei o tambaqui, estou esperando o tambaqui em noite de lua cheia, apareceu lambari, apareceu lambari”, mas eu canto menos, porque é demanda, né. Aí eu canto quando mexem comigo. Aí se alguém mexe e eu faço esse negócio assim, eu fico – eu sou meio neurótico: “Pô, se fulano cantar pra mim, o que eu vou responder?”. Aí já fico me preparando. Tem ponto que eu faço, pensando em alguém, entendeu? Mas eu também não faço ponto assim forçado, não dá. Aí de vez em quando, quando eu estou escutando muito jongo, muito jongo, estou indo para a roda direto e eu estou

escutando jongo todo dia, o dia todo e tudo mais, aí fica sempre uma toada de jongo na cabeça, alguma coisa. Aí aquele negócio fica ali e eu estou passando. Ah, vou ao banheiro, aí vou dormir com isso na cabeça e quando eu acordo eu faço um ponto diferente, entendeu? Não é assim: “Ah, vou fazer um negócio para você, igual Cartola, né?”. Vou fazer um ponto de jongo agora, de repente. Pode até sair por conta da demanda, né. A gente na roda é forçado a fazer isso. Isso é até bacana. Tem gente que fala que o jongueiro é quem faz isso. Falam que o jongueiro é quem desata um ponto e tira um ponto no meio da roda de jongo, entendeu? Eu consigo fazer isso, mas às vezes sai um ponto bacana que, opa, vou guardar isso aí e isso aí pode ser um ponto do grupo. E têm outras coisas que responde na hora, mas acho que não, ficou ali mesmo e já era assim (FREITAS, 2017).

Na sua fala, Wallace Freitas remarca que os pontos cifrados são sobretudo os de demanda. Entretanto, mesmo para as demandas, ele se prepara. Fica imaginando o que responderia se o outro cantasse algo para ele. Isso é importante, pois não consegue fazer um ponto de maneira “forçada” (FREITAS, 2017).

Para criar as outras letras, fica durante muito tempo com os sons do jongo na cabeça. “Aquele negócio fica ali e eu estou passando. Vou ao banheiro, vou dormir com isso na cabeça e quando eu acordo eu faço um ponto diferente, entendeu?” (FREITAS, 2017). Existe, portanto, um tempo de maturação para a produção da composição. Há sempre uma elaboração.

Para ele, é fundamental esse tempo. Nas demandas só eventualmente pode surgir um “ponto bacana” (FREITAS, 2017), que merece ser guardado. Assim, mesmo se para muitos os pontos de jongo representativos são, sobretudo, os de demanda, realizados de forma improvisada, para Wallace, o poder da criação requer tempo, elaboração, emoção e conhecimento.

Além de cada vez mais se tornarem compositoras, as mulheres jongueiras têm papel fundamental ao cantar os pontos. A identificação do cântico com aquelas que o executam, segundo Ricele Aguiar (2017), é fundamental para o sucesso da música na roda.

Na sequência, a entrevistada enumera as integrantes do grupo que também são compositoras. Construir as letras das músicas para ela é também uma ação de autoconstrução.

Eles escrevem e a gente adoça. Porque eles escrevem uns pontos maravilhosos e a gente faz virar sucesso, né. Porque depois as pessoas ficam falando: “Ah, aquele ponto que a Fulana canta na roda da Lapa. Nossa! Ele é lindo”. A gente tem meninas que têm ponto também: a Sílvia tem ponto, a [Taís] Agbara tem ponto dela, e aí a gente vai se construindo (AGUIAR, 2017).

Essas mulheres que aderem ao movimento jongueiro não estão pedindo equidade com os homens, mas preocupadas com questões simbólicas, como a ancestralidade e as práticas, como prover a roda de materialidades para que possam acontecer. A preocupação delas é quanto à continuidade das tradições do jongo.

As tomadas de posições observadas nas descrições desta tese não são atos pensados das causas femininas, mas de corpos intitulados como femininos e que estão em movimento nas rodas. Corpos que brigam por espaços de continuidade e corpos que também produzem rupturas. Que apresentam seus filhos como “filhos das rodas”, herdeiros dos preceitos jongueiros, ou mesmo quando dizem que um dia serão as “mestras”, ou estarão no lugar de “pretos velhos, como Mestre Darcy se transformou”.

Com esse discurso, não pretendemos afirmar que as causas sociais das mulheres não fazem parte do núcleo reflexivo de algumas dessas mulheres, mas nas descrições que fazem de si, enfatizam alguns qualificativos: “Sou mãe”, “mulher negra”, “professora”, “capoeirista”, “esposa”, “jongueira”. São mulheres que estão na sociedade, no mercado de trabalho, construindo suas famílias, criando seus filhos e defendendo o jongo como uma causa. Mulheres que estão vivendo “a vida de todos os homens” (HELLER, 1985).

Muitas se recordam com detalhes dos pontos que compõem. Daniella chega a cantar com orgulho os versos do primeiro ponto que fez. Envaidecida, fala dos pontos, que por vezes chama canção.

O primeiro ponto que eu fiz foi [começa a cantar]: “Vem, criança, dançar o jongo, vem, menino, e vem, menina... Vem, criança, dançar o jongo, vem, menino, e vem, menina...”. Esse era o refrão, que todo mundo repetia. Aí as estrofes eram: “Eu também quero jongar, tabiá e umbigá. Eu também quero jongar, tabiá e umbigá. Essa é a dança dos meus avós, do meu vovô e da minha vovó. Essa é a dança, dos meus avós, do meu vovô e da minha vovó. Vem, criança!” [mais rápido]. E eu falo assim: “Gente, o ponto, a música, tem esse poder”. Pode ser um ponto e, aí geralmente, eu falo canção (GOMES, 2017).

Para a entrevistada, a palavra *ponto* configura-se como uma flecha, mostrando e direcionando aquele que tem contato com a música. Ao tentar explicar a magia do jongo contida nas letras, enfatiza que as mensagens – as mais cifradas e as mais importantes – são transmitidas por meio do diálogo jongueiro. Demonstrando total domínio sobre o ato de compor, no decorrer da entrevista improvisa versos para qualificar a entrevistadora e, dessa

forma, homenageá-la. Embora fosse um exemplo, exibe a aptidão e a facilidade com que improvisa versos no ato de compor:

O *ponto*, palavra que flecha, palavra que aponta, palavra que dirige. E aí a pessoa, depois, consegue associar, realmente, de fato, os pontos, não sei que lá, não sei que lá... [começa a cantar]: “Lívia diz que não bebe, embaixo da cama tem garrafinha”. Então, assim, você faz associação, que é uma palavra de encontro àquela pessoa, então começa a jogar de encontro àquela pessoa: “Fulano é casado, mas vive beliscando birosquinha”. Então você consegue, nessa magia do jongo – e é bem legal – que você tem que desmistificar o que a pessoa quer falar através daquilo ali. E isso é muito legal, na oralidade, né? Vão se passando os anos e as pessoas vão conseguindo manter essa... sabedoria (GOMES, 2017).

Ao identificar as tramas da oralidade, na técnica que possui, fazendo questão de exemplificar como o processo criativo se dá, reafirma também que esses mesmos processos são contínuos, vêm do passado para o presente, e Daniella espera também que no futuro isso que denomina de “sabedoria” possa continuar existindo.

Acerca do domínio masculino em muitos grupos, descreve como por diversas vezes as mulheres têm de tocar ininterruptamente para confirmar que são capazes, por uma imposição masculina. Embora, segundo a entrevistada, no seu grupo não exista muito essa atitude, já que todo mundo pode tocar um instrumento, há grupos “que são machistas” e que impõem superação às mulheres para elas provarem que, de fato, são capazes. Relata momentos em que as mãos femininas tocando o tambor (candongueiro) por tanto tempo sagram de maneira vertiginosa:

No nosso grupo não tem muito isso, todo mundo pode tocar um instrumento. Mas têm grupos que são machistas, ainda: “Vai aguentar, vai segurar?”. E a Jéssica [Castro], a mão dela sangra, mas ela fica lá, tipo [...] candongueiro e não tem essa. E aí, às vezes, teve uma vez, que um menino: “Ah, mas o ritmo vai ficar fraco, porque tem um novato, tem um cara ali”, e ela: “Mas eu vou segurar”, e ele: “Não...”, mas ela: “Eu vou segurar” (GOMES, 2017).

Para Daniella, a força de Jéssica na sua *performance* com os tambores é decorrente do fato de ter uma participação completa na roda; além de tocar, “ela canta, dança, arruma a roda, cuida, chama as pessoas [...]. Então, essa propriedade, pra mim, ela não falaria isso se ela não tivesse essa propriedade também, de que você permeia tudo, você toca, você canta, você dança, você arruma a roda, você cuida, você chama as pessoas” (GOMES, 2017).

No mesmo trecho, faz referência à multiterritorialidade do jongo, que, segundo ela, não deve impor nenhuma barreira, nenhuma interdição, já que, nas suas palavras, ao começar a “bloquear o outro” se estaria perdendo a “essência do jongo”:

Mas a vivência de roda, de grupo, de jongo, de militância enquanto mulher negra, enquanto mãe, enquanto escola, e você ter que aceitar ter pais, dois pais, o meu aluno ter duas mães, ou duas mães, ou quantas mães ele quiser ter, quantas mães ele vivenciar, porque avó também é mãe, então, assim, e você conseguir trazer isso tudo pro jongo... É claro que daqui a pouco... Não tem essa barreira, né: não, você é mulher trans[sexual], você não pode dançar com o outro... Eu acho que o jongo é muito mais você se sentir feliz, né? Você se sentir bem. E, a partir do momento em que eu começo a bloquear o outro, eu perco a essência do jongo, eu perco a essência do outro, eu perco a essência... Então, assim. É isso (GOMES, 2017).

No trecho, Daniella fala sobre os embates que muitas vezes ocorrem no Jongo da Lapa por ser imposta a dança de par, o que causa revolta e questionamentos em função dessa restrição. Normalmente, nesses momentos as mulheres param e tentam explicar os motivos de tal restrição, decorrente não de uma questão de gênero, mas em função das tradições jongueiras. Durante a pesquisa, pudemos vivenciar vários desses momentos na roda da Lapa.

Figura 50

Jéssica Castro, uma das compositoras do grupo



Fonte: foto de Maria Lívya Aguiar

Jéssica Castro encontrou o poder da criação dos pontos quase concomitantemente à tomada dos tambores. Segundo ela, o grande incentivador para que se tornasse uma

compositora foi Marcus Bárbaro. Com esse incentivo, fez o canto de abertura do CD “Pontos de Sinhá”. Incentivando-a e mudando a letra da música, Bárbaro deu uma espécie de aval para que Jéssica se firmasse como compositora. O mesmo aconteceu em relação aos tambores.

Me incentivou, o canto de abertura foi meu, eu compus [...]. Ele me incentivou, ele gostou, deu uma mexida tirou uma palavra ali, botou outra, mas ele gostou. Achei legal o [Marcus] Bárbaro ter gostado de um ponto meu há uns dois anos atrás. E aí ele foi um dos caras que movimentou isso. Aí o tambor eu falei: “Cara, tô querendo chegar nesse tambor”. E aí ele incentivando a gente na oficina: “Vamos, mulherada, vamos para o tambor, se permite” (CASTRO, 2017).

Embora precisasse da aprovação daquele que Jéssica reconhece como o líder maior da cena jogueira contemporânea, foi fundamental a perseverança dela para conseguir ter familiaridade com os tambores.

E aí eu fui tentando em casa, eu ficava batendo nos lugares porque eu não tinha tambor. Hoje, eu tenho um tambor doado pelo pai do Tutu e que está lá no meu quarto. Quando eu estou alegre ou triste eu vou para ele, tento compor alguma coisa, tento tocar, eu dou para meu filho tocar. E quando eu vou no tambor a primeira vez aqui [referenciando-se à Lapa], eu digo que nem fui bem-sucedida. É, eu me lembro, ao meu lado acho que estava o Novinho, eu não sei quem era a terceira pessoa, não era o [Marcus] Bárbaro, era o Novinho e mais alguém. Eu fui pro candonga, que é onde eu tenho mais segurança (CASTRO, 2017).

Pelos trabalhos de sua memória, observamos que o tambor também ocupa um espaço importante na sua casa – ele fica no seu quarto – e na sua vida – afinal, ela dá o tambor para seu filho tocar. Mas há mais: a composição emerge de seus sentimentos com o toque do tambor. Em diversas situações, estando alegre ou triste, toca. Quando tenta compor, também tenta tocar.

Apesar disso, diz que não foi bem-sucedida quando tentou tocar o tambor pela primeira vez na Lapa. Aí substituiu o instrumento: em vez do tambor, manuseou o candongueiro, que ela, com intimidade, denomina de candonga. E Jéssica mesma qualifica os tambores do jongo.

O tambu é o das viradas, é um próximo objetivo meu que é ter segurança de fazer a virada do jongo. Tem que estar muito firme ali. O caxambu, que é a base também junto com o tambor. O caxambu ele fala: caxambu [cantando e batendo palma]. E o candongueiro que para mim, me emociona muito, eu aprendi com a Lu (CASTRO, 2017).

6.4 AS SAIAS RODANDO

Na visão de Touraine (2010), as mulheres são mais realistas do que os homens em relação às funções que lhes confere a sociedade. Nesse sentido, “elas vivem constantemente em busca daquilo que resiste às normas sociais e substituem essas normas por uma experiência fundamental que poderíamos chamar de antropológica” (TOURAINÉ, 2010, p. 65). Ao viverem mais dos que os homens em companhia das forças da vida e da morte, são, segundo o autor, permanentemente “confrontadas com a construção sempre inacabada da sexualidade e em familiaridade com a imagem da criança nascida delas” (TOURAINÉ, 2010, p. 65).

Por outro lado, há que se considerar, seguindo os pressupostos de Butler (2016), que o gênero é sempre um fazer. Nessa perspectiva, podemos afirmar que as mulheres que frequentam as rodas se produzem como mulheres jongueiras. Ao se apoderarem de todos os lugares, estariam se fazendo como tal: mulheres que defendem o jongo e acreditam nele como um modo de vida e de estar no mundo. Em suas falas, citam sempre o jongo como esse trânsito em direção à determinada posição, na qual transmitir aos filhos os ensinamentos e os modos de vida no jongo é preponderante. Assim, a posição que ocupam nas rodas se situa além de um lugar físico; trata-se de uma trajetória ao longo de suas vidas. Para isso, estar imersas em todas as ações é essencial. O movimento mais visível é de fazer-se para si, e não para o outro.

Há que se remarcar igualmente a longa linhagem, com as evidentes transformações no decorrer desse processo, do jongo com a *Arkhé* africana, devendo considerá-lo como uma dança diaspórica e, portanto, incluindo as inflexões relativas à potência feminina presente nesse universo, como remarcamos ao longo do capítulo.

O ser mulher para as integrantes do grupo engloba, além de todas as especificidades que o feminino impõe, o fato de ser fundamentalmente jongueira e, a partir daí, poder até mesmo lutar por uma causa. Assim, elas mesmas se descrevem como, ao mesmo tempo, “maternidade e jongo” (CASTRO, 2017), “brincante” (FERREIRA, 2017), portadora de uma “missão” (SOUZA, 2017), ou, numa palavra, “jongueira”, como se autoqualifica Taís Agbara (2017). São mulheres atuantes, agindo com ações fortalecidas a partir do cotidiano, entrando e atuando nas rodas como atrizes sociais do jongo contemporâneo, encantando com suas

performances que vão muito além das saias rodando nos movimentos observados nas práticas do jongo.

Figura 51
Símbolo das mulheres jongueiras e elo do presente com o passado



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

A saia é um elemento imprescindível de visibilidade e de manutenção das tradições. Reproduz uma memória jongueira, presente desde tempos imemoriais. A tradição, segundo as entrevistadas, não significa, por outro lado, muito pelo contrário, abdicar da causa feminina:

A gente tenta ao máximo manter o fundamento, a saia, o gestual da saia, as saias que usavam antigamente. Eu sempre explico às pessoas que chegam no Afrolaje. Eu tenho uma questão de energia com a saia, eu, Flavia. Mas a saia era num... Que algumas pessoas falam: “Ah lá, vai botar a saia, vai rodar e vai descer o santo!”. Nada disso! [riso] A saia é para manter o respeito, as vestimentas daquela época que as mulheres só usavam saias, não é nem porque só os negros usavam saias. As mulheres em geral, as grandes só usavam saia. Calça é uma coisa nova, né? Foi uma luta do feminismo que veio depois. Então, a gente mantém as vestimentas de antigamente, os fundamentos, que é para não se perder, mas muita coisa já se perdeu, claro, mas ainda muita coisa se mantém até hoje que eu acho legal, que eu acho bonito dessa energia da nossa cultura (SOUZA, 2017).

Na fala de Flávia Souza diversos índices do que já enfocamos neste trabalho reaparecem: a aproximação e a rejeição do jongo com as práticas ditas religiosas africanas e a sua negativa de maneira peremptória, a necessidade de preservar intactas as tradições do

jongo e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que houve várias transformações, bem como, sobretudo, o aspecto simbólico que representa as saias nas práticas jongueiras.

Símbolo mais visível das mulheres jongueiras, as saias estabelecem elos entre o passado e o presente. Transformam-se em materialidades das tradições. Mantê-las é preservar, em certa medida, a essência jongueira.

Outro aspecto que se destaca nas falas femininas é o relacionamento afetivo que as mulheres constroem no interior das rodas. Conhecendo os companheiros nesses espaços, as rodas constituem efetivamente lugares de produção de múltiplas sociabilidades e encontros.

Muitas vezes introduzidas no jongo pelas mãos dos companheiros, com o tempo as mulheres conquistam seus próprios espaços e sua autonomia na cena jongueira. Ao relembrar a construção do seu relacionamento com Roni, pai de seu filho, na roda de jongo, Jéssica Castro enfatiza que foi ele que a levou e o que grupo a acolheu inicialmente em função da importância que ele tinha naquele lugar. Mas, com o tempo, conseguiu seu próprio espaço, “independente do Roni”:

Então, eu conheci o Roni, fui me tornando mais pontual no grupo. O grupo também acabou me abraçando por causa desse lugar do Roni. E aí depois que eu me entendo no grupo também, eu já fui conquistando meu espaço independente do Roni. Hoje, não estou com o Roni, pai do meu filho, mas somos grandes parceiros de vida, de tambor, mas hoje eu tenho o meu espaço. Claro, o Roni é a primeira geração [...]. Acabava a roda, eles dormiam pela Lapa, porque era um outro tempo, dormindo pela Lapa para trabalhar no dia seguinte, então o Roni tem grandes histórias. [...] E aí eu ganhei meu espaço, eu já tinha meu espaço ali no grupo Jongo da Lapa, no jongo que eu sei que eu tenho. Que eu falo assim, quando as pessoas vêm me procurar eu falo: “Eu só tenho seis anos de vida nisso, mas é uma imersão quase que absoluta, ou absoluta”. Sempre falo: “Vá pros cumbas, vá para os velhos”. Um dia eu também vou me tornar uma velha do jongo, mas eu sei que eu também posso trocar. Então, eu me permito, sim, trocar. Mas sempre falo: “Vá para os velhos, ouça os velhos”. Aqui é só a minha experiência (CASTRO, 2017).

Na sua fala fica claro que o espaço que ela conquistou se deveu à aquisição de conhecimento, adquirido em contato com os mais velhos, com mais experiência em torno das práticas jongueiras. Por meio das trocas dos mais velhos com os mais novos, fundamentais para a transmissão dos ensinamentos numa tradição oral duradoura, Jéssica passou a conhecer o jongo e, na sequência, a ser respeitada na roda.

O nascimento do seu filho não significou distanciamento das práticas jongueiras. Quando Arthur tinha 6 meses, a entrevistada voltou para a roda, o que foi alvo de críticas. No

seu depoimento, relembra inicialmente a sua fala no documentário comemorativo do décimo aniversário do Jongo da Lapa, *Jongo de rua, nosso terreiro é a Lapa*, em que relata as dificuldades por que passou por desempenhar o duplo papel: de mãe e de jongueira.

E aí não sei se você vai lembrar da minha fala no documentário, ela é muito curta, mas eu lembro. Falei de gravidez, falei de Arthur e falei de uma forma que as pessoas me criticavam. Eu tive o Tutu, depois dos seis meses do Arthur eu venho para a minha primeira roda. Foi difícil, porque eu tinha emagrecido muito, desde então não engordei mais, desde o Arthur, mas na época eu estava muito magra, amamentando o Arthur, ainda com um certo traço de depressão. Foi difícil dar a minha primeira umbigada depois do Arthur, mas depois os meses foram se achegando, eu fui retomando a minha vida, meus espaços de trabalho. E aí eu comecei a entender que eu estava muito cansada sendo mãe, mas muito mais a fim de estar na roda. [...] Olha, tinham algumas pessoas que me criticavam: “Caramba! Você vai para roda com filho pequeno, amamentando?”. E eu falei: “Vou! *Porque isso está me dando alimento até para ser mãe*”. [...] E aí eu comecei a ter um posicionamento sobre isso de deixar meu filho, durante esse meio tempo, vou para a roda, vou me preencher de energia, porque o tambor me dá energia, o tambor solta o meu corpo, o tambor não deixa eu ser tão tímida quanto eu sou (CASTRO, 2017, grifo nosso).

A maternidade produziu em Jéssica várias transformações: havia emagrecido, perdido forças e possuía até mesmo “um certo traço de depressão” (CASTRO, 2017). Assim, voltar, se por um lado foi difícil, por outro significou adquirir, pelas energias jongueiras, força para retomar a sua vida. Mesmo cansada pelas tarefas de ser mãe e recebendo críticas por estar na roda tendo um filho pequeno, a quem amamentava, retomou suas atividades como jongueira. O jongo era, para ela, alimento indispensável “até para ser mãe” (CASTRO, 2017). Na roda, o tambor dá energia, “solta” o seu corpo, transforma sua personalidade, afastando, por exemplo, a timidez que a caracteriza.

Da mesma forma, Ricele Aguiar, depois que foi mãe de Luanda, voltou rapidamente para a roda. Antes, ela e o companheiro também haviam se reencontrado na roda e ficados juntos. Com ele, reveza nos cuidados da filha, de apenas 1 ano, para que um ou outro possa ir às rodas jongueiras. Muitas vezes, levam a menina, o que também é alvo de críticas.

“Poxa, eu tô cheia de vontade de voltar também”. E aí a gente se reencontra, e aí acaba ficando junto... E agora a gente tem uma filhinha de 1 ano. E assim, mas é engraçado, porque muitas pessoas têm essa visão de que, realmente, a gente se conheceu em alguma roda de jongo, e tá junto, assim... Mas a gente é muito parceiro no jongo... Muito parceiro, de estar junto sempre, nas rodas, assim... Eu fiquei mais afastada, aí ela ainda me segura um pouco mais em casa do que ele, porque às vezes a gente tem que optar de

ir um ou outro. Aí às vezes eu vou, mas, se a roda for de noite, para eu ir sozinha é meio ruim, então assim, às vezes tá os três, às vezes tá só dois, ou às vezes ela também, ou às vezes tá eu e ela, às vezes tá eu e ele, mas, assim, aí as pessoas começam a falar (AGUIAR, 2017).

As histórias dos relacionamentos que começaram nas rodas multiplicam-se. A vida pessoal também se faz a partir do universo jongoeiro. Nas rodas se conhecem, namoram e casam, se separam e voltam a casar. Nas rodas, elas ficam grávidas, o que não as impedem de continuar dançando. Logo após o nascimento dos filhos, quando eles ainda têm poucos meses de vida, já estão de volta.

Ali no Jongo da Lapa surgiram tantas histórias pessoais através dessa convivência, dessa vivência. A família da Ricele, que surge ali, a minha surge ali, o meu relacionamento é todo entrelaçado com o Jongo da Lapa. A gente começa a namorar, porque a gente ia, tinha essa convivência de estar junto para ir para o jongo, e a gente resolve viver junto. E aí minha gravidez toda eu passo dançando jongo, então têm várias histórias ali. O Amendoim [apelido de Wallace Freitas] e a Juliana [Correia] começaram a namorar ali, então todas as histórias se entrelaçam [...]. Mas eu falo, a minha família – eu falo isso, inclusive, no documentário, e engraçado que eu dou a minha entrevista no documentário e o [José] Messias dá a dele, e ele fala exatamente o que eu falo. Ele fala: “Olha, meu relacionamento começou ali, meus filhos nasceram ali”, e eu falo a mesma coisa, e é isso. A nossa história de união é toda ligada ao Jongo da Lapa, totalmente. [...] Sim, e hoje meus filhos vão, meus filhos fazem parte, e assim, pra contar depois, como ancestral que um dia eu vou ser, eu acho que é uma história bem bacana de contar (REIS, 2017).

A frequência sistemática às rodas cria o imperativo da presença. As mulheres, de maneira geral, não faltam quase nunca. Assim, a gravidez não significa o afastamento, nem a maternidade. Sílvia relembra que quando sua filha, fruto da união com Messias, nasceu, ela retornou à roda. Como não tinha com quem deixar a menina, levou-a junto. Para poder dançar, levou também sua cunhada, que segurava a menina enquanto ela dançava.

Eu conto nos dedos de uma única mão as rodas que eu não fui nesses nove anos que eu tenho de roda. E a Analice nasceu, no primeiro mês eu não pude ir, porque ela era bem pequenininha. No segundo mês eu não pude ir. No terceiro mês eu falei: “Não, eu vou!”. Aí meu marido: “Mas a gente vai deixar ela onde?”, e eu falei: “Não, ela vai!”. E aí eu levei minha cunhada e, enquanto eu dançava, a minha cunhada segurava, e assim foi. E... Orfeu, o Orfeu não, Orfeu eu tive dó, mas, assim, no segundo mês eu já fui para roda, né. No primeiro mês eu segurei, no segundo eu fui pra roda... E assim vai (REIS, 2017).

6.4.1 Os filhos da roda

A herança, importante marca para a construção do universo jongueiro, em suas múltiplas dimensões, assume uma materialidade definitiva mediante as *performances* dos filhos na roda, que fazem deles os filhos da roda.

Frequentando os círculos jongueiros desde bebês, aprendem a bater palmas na roda, como Luanda, outros entoam com maestria os pontos cantados pelos pais, desde bem pequenos, como Layza Griot fez durante a entrevista de sua mãe.

Figura 52

Os filhos da roda: Analice dança com o pai, José Messias



Fonte: foto de Maria Lívia Aguiar

Participando também da entrevista, Layza, com apenas 6 anos na época, contou que tem um tutorial de jongo e coco na internet e perguntou se a entrevistadora gostaria de aprender mais sobre o jongo por intermédio dos ensinamentos que ela sistematizou no tutorial.

Ricele Aguiar (2017), em sua entrevista, chama os filhos dos jongueiros de herdeiros e relembra que eles apareceram nas fotos de capa do CD “Pontos de Sinhá”. Enfatiza também que os “maiorzinhos” podiam tocar, mas que todos cantam os pontos, já que ouvem os pais cantando. A oralidade é uma das heranças principais do universo jongueiro.

Durante a entrevista, Luanda, de apenas um ano, apareceu na porta depois de despertar do sono matinal. A mãe chamou-a: “Pode vir”, acrescentando: “É a mais nova jongueira”.

O Jongo da Lapa vem passando esse processo assim de ter... os herdeiros. A gente, no primeiro CD, a gente chegou até a fazer... Quando a gente foi fazer... Quando a gente fez o “Pontos de Sinhá”, a gente foi fazer uma sessão de fotos pra ser a capa do CD, e aí as crianças aparecem. Algumas fotos têm uma rodinha só de criança, que eram as crianças da época... E aí hoje, daquelas crianças, a gente só tem a Luanda... É, só a Luanda, de todas as crianças, mas aí já veio *os maiorzinhos já tocando... já cantando os pontos, porque eles ficam ouvindo a gente cantar*. Aí já sabem cantar (AGUIAR, 2017, grifo nosso).

Ricele enfatiza o quanto Luanda gosta de tudo na roda. De tocar o tambor, de dançar, dos barulhos. Acompanhando o ritmo, bate palmas, desde que tinha 6 meses:

Ela é muito dentro, muito inserida, assim, ela gosta também, já vê assim, pela expressão dela que ela gosta, quando o tambor toca ela gosta... Gosta de tudo, porque para ela tudo é o mesmo barulho. Mas ela gosta muito. Assim, ela vai pras rodas e você vê que não é uma criança que tá ali, assim, forçada, sabe, as pessoas ficam... Muitas vezes na roda o pessoal vem falar: “Nossa, ela fica olhando, né. Ela bate palma, né”, e ela bate palma desde que ela tinha 6 meses (AGUIAR, 2017).

No Dandalua, que é uma roda mais vazia, Luanda consegue executar várias *performances*, fingindo que dança e tocando até mesmo o tambor. Para a mãe, “ela se entende” dentro daquele universo, já que, a rigor, frequenta a roda antes mesmo de nascer:

É, ela bate palma acompanhando a roda. E aí ela acaba... E eu falo assim, eu acho que quando a coisa é natural não pesa, né. O Dandalua também tem a roda de São João, que é uma roda que acaba ficando mais vazia, então ela acaba curtindo mais, porque ela fica mais solta, ela entra e sai da roda, ela finge que dança, ela vai no tambor tocar. Então eu acho que ali ela se entende dentro do processo, entendeu, e ali na roda... E a roda tá desde a barriga, e aí as pessoas sempre brincavam: “Quero ver depois pra segurar essa menina, hein!”. E a minha mãe até hoje fala assim: “Eu quero ver quando ela estiver grande, que você não quiser ir, e ela falar assim ‘mãe, mas eu quero ir na roda’...”, e eu falei: “Ué, eu vou na roda com ela, né... A culpa não é minha!” (AGUIAR, 2017).

Ricele reconhece que o envolvimento da filha com o jongo foi algo transmitido por ela e disso se orgulha. Ver a menina participando dos movimentos jongueiros materializa a herança, aspecto fundamental do jongo.

Tal como no Dandalua, também no Afrolaje a presença das crianças é frequente. Para Flávia Souza, as crianças representam a energia necessária para a perpetuação do jongo. Remarca também o fato de desempenharem os movimentos jongueiros.

E a roda do Afrolaje aparece muitas crianças. Desde a primeira roda, muita criança. Não houve uma roda que a gente fizesse que não aparecesse uma criança, nem que seja de colo. Até hoje, não teve. Inclusive, a gente fazia rodas com outros grupos e eu escuto falar: “Nossa! Nunca vi tanta criança aparecer assim!”. Aí, eu: “É o Afrolaje”. E eu vejo que a nossa energia é uma energia de criança; que rege a gente, né? Inclusive a gente tem as nossas crianças que já estão crescendo e que assustadoramente as crianças dançam igual a gente que é adulto. Dança muito. Então, chama muito a atenção (SOUZA, 2017).

As astúcias de Laysa Griot são lembradas por Flávia, quando destaca o fato de participantes da roda não terem pedido licença aos tambores ou quando entram em ordem invertida. Conhecendo os fundamentos jongueiros, Laysa aponta até mesmo os prováveis infratores:

Entram, pedem licença, tudo! Dançam igualzinho, com a mesma evolução. Tem uma roda que têm umas crianças que dançam muito bem, que é lá no Afrolaje. Tem a Griô, que já tá crescendo e ela tá desde de pititinha, por acaso ela ainda é pititinha, porque ela é baixinha e ela fica na roda, do meu lado, falando: “Olha, aquela ali não pediu licença, aquela, tia, não veio no sentido anti-horário, aquele ali...”. É porque eles sabem tudo, aquele que vai no sentido anti-horário, o fundamento, porque é que pedem licença, porque que joga água pro tambor (SOUZA, 2017).

A presença dos filhos do jongo nas rodas, desde muito cedo, permite a eles conhecer, por observar, os fundamentos jongueiros. Não apenas batem palmas acompanhando o ritmo ou ensaiam os toques dos tambores. Sabem as tradições que se materializam em gestos: pedir licença ao tambor, jogar água em volta dos instrumentos símbolos do jongo e reconhecer a maneira como se deve entrar na roda.

Figura 53
Laysa Griot



Fonte: foto de Ana Lúcia Longo

Assumindo plenamente seus papéis no universo jongueiro, as mulheres externalizam essa opção pela imersão completa nesse lugar físico e simbólico. Dessa forma, também é importante exteriorizar, mesmo depois que deixam as rodas, os lugares de onde vêm e para onde querem ir. O jongo, no dizer das entrevistadas, também dá essa coragem e fazem-nas aceitar, com toda a intensidade, sua própria imagem. Os cabelos afros constituem uma espécie de símbolo da força que agora possuem.

Eu comecei a ficar com carão de assumir meu cabelão sem química. E se alguém rir de mim, alguém da rua que eu moro, porque a maioria é evangélico, se rirem, se zoarem o meu cabelo, eu vou rir imediatamente, porque eu acho meu cabelo tão lindo. Então, o jongo me ajudou nesse processo de negritude, literalmente. Discurso, mãe negra, porque não é fácil você hoje ser uma mãe, uma mulher negra, uma mãe negra, uma mãe negra solteira. Então, tem todo um processo. Eu ganhei muita força. As pessoas falam: “Você é magrinha, mas quando tu abre a boca, quando você dança jongo”. Vou te falar como é a história do tambor. Vou te falar como eu sinto naquele tambor. Também está completamente lincado a essa coisa da mulher ali [olha e aponta para os Arcos da Lapa]. No Jongo da Lapa você vê as mulheres ali, lindas, a mulher bebendo a cachaça dela, a mulher pedindo machado, a mulher no tambor, a mulher demandando com o próprio esposo. Sílvia sempre demanda muito com o parceiro dela. A Milena sempre demanda com os homens da roda, e eu acho isso bem interessante e essa demanda está para além: é para dizer: “As mulheres estão aqui!” (CASTRO, 2017).

7 CONCLUSÃO

Eu vim de terra distante
Aonde eu era rei
Aqui fui escravizado
Não era o que eu sonhei
Debaixo de muito açoite
Com fome eu trabalhei
Sofri de tanta saudade
Da África que eu deixei
Sou filho da resistência
Agora eu vou falar
Eu me chamo jongo
E o tambor foi me chamar
(*Jongo*, André Vinícius)

O ato de chegar a um fechamento, nesse caso acadêmico, na minha visão é sempre utópico. Trata-se de um pretensão finalizar o que está em constante processo, o aprendizado. É assim que atinjo as páginas finais, com uma postura relutante – como foi em muitos momentos desse percurso. Durante os quatro anos em que estive submersa na Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, uma pergunta acompanhou todo o meu trajeto e com ela o incômodo da resposta atravessada, em consequência da relutância em me entregar ao campo da comunicação. Dessa forma, torno público o meu pedido de desculpas e nele mostro os caminhos traçados pela pesquisa.

Em março de 2014, no meu primeiro dia de aula, ao sair pelo pátio do *Campus* da Praia Vermelha, com a professora Raquel Paiva, fui inquirida por ela se a UFRJ ou a Uerj, onde fizera o meu mestrado, era um lugar melhor. Antes que eu pudesse responder, a professora Marialva Barbosa, que também estava no grupo, respondeu, de pronto, que a ECO era muito melhor. Rebatí a resposta rispidamente, dizendo que a Uerj é o lugar dos afetos e que aquele era ainda o meu primeiro dia no programa de pós-graduação e não saberia responder à pergunta naquele momento.

Depois de quatro anos, uso parte dessas considerações finais para responder à pergunta, não comparando uma universidade à outra, ou melhor uma área de conhecimento, nesse caso a psicologia, com outra, a comunicação, mas apresentando alguns caminhos trilhados nesses anos intensos. Afinal, a UFRJ transformou-se no lugar em que encontrei e reencontrei os afetos mais profundos, mas foi mais do que as vinculações com as pessoas.

Ao chegar, tinha muitas certezas sobre meu objeto, as temáticas que queria estudar, o campo a ser pesquisado, o orientador desejado. Aprendi que essas certezas foram se transformando, igualmente como ocorreu com esta tese, que até o último instante – no

momento mesmo em que escrevo essas linhas finais – foi também sendo reconfigurada e transportada para diversos lugares. Por isso afirmo ao abrir este texto que a tese não termina nessas linhas que, formalmente, a conclui.

Tateando no campo das incertezas, ainda no fim do primeiro ano, mudei de objeto, de questões e adentrei efetivamente na comunicação. Se no discurso sempre trazia a recusa da entrega total à área, demarcando meu lugar de fala como da psicologia, nas ações práticas já havia sido arrebatada.

Descobri na primeira orientação que meu objeto tão querido, as Velhas Guardas das Escolas de Samba, não era assim tão interessante. Mais uma relutância. Mesmo assim, caminhei pelas aulas do doutorado, pelas teorias e nas salas de aula da graduação. No fim do ano de 2014, já estava encantada pelas questões comunicacionais, mas não pelo novo objeto, o jongo. Somente no seminário anual do Nepcom¹, ao expor o andamento do primeiro ano de doutorado e o receio da troca de objeto, a colega Lena Benzecry, que estava encerrando o doutorado, argumentou que eu deveria olhar para os primórdios do jongo e que descobriria que ambas as categorias musicais – samba e jongo – tinham mais ligações do que eu poderia supor. Foi nesse dia, após o seu argumento, que comecei, de fato, a pesquisar o jongo e a olhar a dança como uma matriz africana.

Aceita a troca do objeto, trilhei passos pelas ruas da cidade, começando a perceber o jongo como envolto em múltiplas territorialidades: a mais evidente, mas não menos complexa, aquela que o configura como um território sônico-musical. A questão das territorialidades múltiplas passou a se fazer presente como ponto inflexivo das reflexões e da inserção do jongo nas tramas do Rio de Janeiro. Numa primeira apropriação, fui em busca dos territórios físicos e simbólicos, objetivos e subjetivos, a fim de descobrir o Rio de Janeiro como uma cidade jongueira, em toda a complexidade que essa redução metafórica enseja.

Para a realização desse percurso, o primeiro espaço percebido foi a própria territorialidade do jongo, delimitando o objeto, sua história e os lugares físicos e simbólicos da cidade ocupados pelas rodas. Se iniciamos o caminho delimitando jongo como uma “forma de expressão”, no decorrer da pesquisa encontramos uma palavra que, de fato, o define: herança.

A herança é a palavra que explica, no século XXI e nas tramas das questões de um contemporâneo controverso, que os versos dos pontos de Wallace Freitas, jongueiro da Lapa,

¹ O Grupo de Pesquisa do professor Micael Herschmann, vinculado ao Nepcom, realiza um seminário anual, momento em que todos os alunos (doutorandos, mestrados, graduandos e bolsistas de iniciação científica) apresentam os percursos das suas pesquisas.

centro da metrópole Rio de Janeiro, contenham trechos como estes: “Negro veio de além-mar, para o Rio de Janeiro, trazendo o corpo cansado e ferido e resistiu ao navio negreiro”, ou ainda: “Eu vim de terras distantes, onde eu era rei. Aqui fui escravizado e não era o que sonhei. Debaixo de muito açoite, com fome eu trabalhei”. E mais, como na letra do *Jongo*, de André Vinicius, que foi utilizada como epígrafe desta conclusão.

Começava a observar as diversas vinculações que fazem do jongo uma prática comunicacional complexa, na qual materializações, atos conjuntivos, partilhas de um mundo comum e de uma memória que, por vezes, parece adormecida para eclodir na sequência, como memória duradoura, dão o tom dessas multiplicidades de territórios.

A herança encontra-se nos atos e nas memórias dos jongueiros contemporâneos. É ela que explica ainda a busca incessante que eles mesmos empreendem para se vincularem às raízes duradouras do jongo que estariam incrustadas nas comunidades quilombolas a que muitos deles vão em busca de um jongo imemorial e, também, da aprovação dos “mestres”, considerados como portadores de um conhecimento que revela a essência jongueira. É essa herança que permite a perpetuação dos ritos por séculos, como é o caso do toque do tambor, dos passos dançados e dos pontos entoados. Essa vinculação profunda, no meu entendimento, permite que na contemporaneidade se construam alusões a experiências não vividas diretamente, como nos pontos de cativo, mas repletas da emoção vivenciada na diáspora, fazendo do jongo um território de música diaspórica.

Essa territorialidade, que poderia chamar de memorável do jongo ou relacioná-la diretamente a uma “filosofia a toque de atabaques”, como remarca Sodré (2017) ao se referir à maneira de ver e sentir o mundo presentes no universo nagô e que perdurou no tempo, só foi percebida nos estertores desta tese, quando insistia veementemente que o que governava o protagonismo nas rodas jongueiras era uma questão tradicional de gênero.

Ao conversar com as mulheres, no entanto, verifiquei que essas questões são mais complexas do que inicialmente supunha. Não havia conflitos em ser mãe e jongueira, em pedir aos companheiros e amigos para aprovar o toque delas nos tambores, para avaliar as composições que, porventura, tivessem criado. Além da questão central da tomada das ruas pelos corpos jongueiros, produzindo utopias e vivenciando “heterotopias” (FOUCAULT, 2013) por meio da inversão de lugares, faz-se fundamental considerar que os vínculos profundos com o jongo são o que permite a essas mulheres tomarem a “palavra”, ocupando um espaço que, a rigor, sempre pertenceram a elas. Uma palavra, representada pelo som

(tambor e canto), constituindo o ponto culminante do processo comunicativo, ao produzir uma síntese na qual estão presentes todos os elementos que formam o indivíduo.

Ao sentir com toda intensidade o universo jogueiro – muitas vezes intercambiando os lugares dentro da pesquisa, num percurso cartográfico que procurou descortinar os vínculos, as emoções, os afetos e as afecções presentes nas rodas e em outras manifestações jogueiras –, procurei mostrar também o jongo como uma expressão/manifestação no mundo contemporâneo, observando a sua centralidade na cena urbana, como um conjunto de práticas comunicacionais importantes na territorialização da cidade. Nesse processo, a questão dos afetos e das experiências partilhadas com o público, nas rodas nas ruas da cidade, ganhou centralidade na nossa interpretação.

Ao mapear e analisar, portanto, os territórios do jongo como prática comunicacional manifestada em tramas narrativas, a cidade, ao mesmo tempo em que é transformada pelo movimento jogueiro, também interfere na encenação do jongo nessa geografia espacial e territorial dos lugares. Ao transformar os lugares da cidade com sua presença, o jongo produz neles ressignificações, escolhendo muitas vezes zonas de interdito, para reconfigurar esses locais, que pela música adquirem outras territorialidades. Assim, esses territórios jogueiros podem ser considerados como territórios de brechas, ou seja, espaços de possibilidades múltiplas que não aquelas a que estavam destinados. Embaixo das árvores e dos viadutos, nas calçadas, pelas esquinas da cidade, manifestam a sua música e a sua dança ocupando esses lugares, mas subvertendo-os, invertendo-os, tornando-os lugares outros, utópicos, porque envoltos, sobretudo, pela atmosfera sensível da música.

Os jogueiros ao se apropriarem de pedaços dos espaços do Rio de Janeiro, construindo um arquipélago encravado na cidade, constroem outro território, governado pelas territorialidades jogueiras, pelas rodas, que possuem uma série de significações, na qual sobressai a construção de comunidade que produz atos de resistência para manter seus vínculos com esses territórios de brechas edificados na cidade.

Considerar a questão dos territórios é ainda perceber as territorialidades musicais presentes na cena jogueira. Construídas pelos sujeitos que, ao frequentarem tais territórios, produzem para os lugares e para eles próprios novos sentidos, reatualizando experiências vividas e compartilhadas, essas territorialidades musicais invertem os significados desses cenários, construindo, por intermédio da música, novas formas de habitar a cidade. Ainda nessa perspectiva, as territorialidades sônico-musicais, na definição de Herschmann e Fernandes (2014), são heterotópicas, tal como conceitua Foucault (2013).

A música se constitui, portanto, em um agente de mudança, intervindo e transmutando os significados dos espaços da cidade, produzindo para eles novas significações, o desenvolvimento de sociabilidades específicas, interferindo na organização física e arquitetônica do espaço e, por último, afirmando uma nova paisagem sonora. É todo esse movimento que procurei relatar, principalmente mediante a atuação do Jongo da Lapa, ao realizar suas apresentações em torno dos arcos, transmutando aquele lugar e a própria arquitetura do antigo aqueduto num cenário cujos movimentos jogueiros se configuram como parte integrante de uma cena que passa a ser predominantemente musical. As tramas sonoras jogueiras fazem-se, assim, pelos sons que ecoam envoltos pelos barulhos da cidade, mas que não permitem o silenciamento dos tambores, dos cânticos nem das palmas que ecoam das rodas.

As rodas de jongo criam, assim, multiterritorialidades sônicas, já que, além da territorialidade musical, realizam um movimento de apropriação da cidade pela territorialidade sonora. Dessa forma, mais do que uma territorialidade, está em jogo a instauração de multiterritorialidades, em que a música atravessa, no sentido pleno, outras territorialidades da cidade, das significações e dos afetos.

Procurei, por conseguinte, mostrar como o jongo tal qual elemento de coesão do grupo e de reconfiguração da cena urbana da cidade se torna imprescindível para a coesão do grupo, mas ao mesmo tempo produz conflitos e disputas que aparecem materializados nas falas dos jogueiros, lideranças ou não dessa cena musical.

Os movimentos do cartógrafo, ao lado dos momentos de parada para a realização das entrevistas, tiveram importância singular na realização desta tese. Ao procurar construir uma cartografia das sociabilidades do jongo, descortinei o Rio de Janeiro como uma cidade jogueira na contemporaneidade, na qual os movimentos dos grupos partiram da Lapa, pela ação de um grupo pioneiro na nova cena jogueira, o Jongo da Lapa, em direção a outros bairros. Por outro lado, considerar o arquipélago jogueiro significou também perceber as fronteiras fluidas e as aproximações entre os grupos que se espalham pela cidade, mostrando os vínculos, bem como os conflitos, as disputas, as articulações e os desvios que existem entre eles. Apesar dessas diferenças, as aproximações são de várias ordens, de tal modo que se pode pensar em uma espécie de “mapa síntese”, produzindo um arquipélago cognitivo peculiar em torno do jongo.

Ao seguir passos e trilhas, muitas vezes de maneira titubeante, como enfatizei logo no início destas considerações finais, estava e estou consciente de que criei uma realidade. Ou

seja, o próprio mundo do jongo foi uma elaboração interpretativa confeccionada pelas pistas recebidas no desenvolvimento dessa travessia, criando-o como o mundo da vida dessas personagens que se apresentam como portadoras de tramas de um mundo contemporâneo.

As entrevistas, parte importante para os resultados conclusivos desta tese, pressupuseram um movimento que fez da minha prática profissional um elemento diferencial para certo deslocamento metodológico do universo exclusivo da história oral. Se os fundamentos centrais previstos pelo protocolo metodológico da disciplina foram seguidos, houve ainda a inclusão da prática de ouvir o outro, observando nos silêncios, nos desvios de olhares, nos gestos, nas palavras titubeantes, nas escolhas dos lugares, entre diversas outras possibilidades indiciais, bases para a interpretação desses dizeres.

Assim, das falas dos entrevistados extraí não só as disputas, os anseios, os testemunhos, mas por meio delas pude acessar algumas incompletudes da própria tese. Foi com as entrevistas, nas quais notei a recorrência da questão ancestral do jongo, que pude incluir inflexões que dizem respeito muito mais a uma continuidade histórica do jongo do que a sua ruptura presente nas práticas contemporâneas. Por isso, vê-se certa decalagem entre as conclusões que cheguei nos primeiros capítulos desta tese e nos últimos. Nestes, fica evidente a escolha por uma interpretação que explica os movimentos jongueiros em função de estratégias adotadas para fazer perdurar formas de explicar o mundo, com base em outra lógica, configurada pela experiência *afro*.

Os territórios do jongo que aparecem, portanto, nos trabalhos da memória de seus integrantes deixam ver não só uma memória dos sentidos – dos sons, dos cheiros, das imagens que permanecem interpelando-os, mas também uma articulação memorável que coloca em cena múltiplas heranças, capazes até mesmo de produzir emoções inexplicáveis. Foram as entrevistas que deram a possibilidade de complexificar a questão do corpo, do trânsito entre o sagrado e o profano, da “palavra” e da oralidade. Assim, foi possível perceber que a roda jongueira, tal como um terreiro, é o lugar de expansão e transmissão de uma liturgia imemorial da africanidade, em que se desenvolve uma música diaspórica.

Também a cartografia, ao me fazer adentrar em espaços outros não inteiramente tão palpáveis e visíveis, se tornou fundamental para essa percepção indicial. Gradual e paulatinamente, permitiu que, Tateando, pudesse habitar outros espaços e perceber que os rituais jongueiros tinham continuidade por todas as rodas, repetindo-se, como pequenas variações, por lugares que passaram a ser demarcados como territórios jongueiros. Mais uma

vez, estava diante de questões que ultrapassavam a visibilidade do espetáculo em direção aos sentidos jongueiros.

A prática transformadora, algo sempre presente no jongo, na contemporaneidade ganha novos contornos. Para os integrantes do grupo, é o desenvolvimento do jongo nas escolas, numa “militância educacional”, pela visibilização das práticas como um “movimento cultural” e, principalmente, por possibilitar uma força interior, que muitas vezes não sabem explicar, que permite a eles assumir seus lugares no mundo.

Foi nas derivas pelas rodas que o corpo jongueiro pôde ser interpretado em suas múltiplas dimensões. O corpo é o agente que materializa os passos que, no presente, imitam os movimentos do passado, nos gestos clamando por participação, com as palmas, o canto e os gingados. O corpo que habita as saias e os adornos é o mesmo que dança, protege e rege a prática jongueira. Como na filosofia nagô, na qual o corpo é agente central, em que se encontram os princípios, o que muitas vezes fazem os próprios jongueiros o classificar como dono do “transe” e do “arrebato”. Do terreiro físico para o simbólico, o que percorri com a pesquisa foram os espaços materiais e imateriais de ocupação do jongo, notando que o terreiro, agora, também estava nas ruas da cidade, fazendo delas espaço de multiplicação de uma cultura negra e de reminiscências de uma diáspora, que, à primeira vista, até mesmo para o pesquisador, ficou adormecida por muito tempo. Dança, canto, narração e música são vivências, como remarca Sodré (2005, p. 125), possibilidades discursivas que, mesmo recriadas, expressam princípios ritualísticos de uma cultura negra.

Outra percepção que aflorou no movimento de andar pelas rodas jongueiras atingindo suas frestas e nas entrevistas, pelas brechas, é a do trânsito existente entre o corpo jongueiro e o corpo do capoeirista. Ainda que apenas indicado nesta tese e não aprofundado – uma de suas muitas lacunas, como ainda identificaremos nesta conclusão –, houve uma pergunta que aflorou quando constatei que muitos dos jongueiros são também capoeiristas. Nas entrevistas, alguns justificam esse duplo lugar, porque a roda necessita de proteção física e, nesse sentido, os capoeiristas são fundamentais; outros, entretanto, conseguem perceber as similaridades dos ritos existentes tanto no jongo como na capoeira. Ainda que não faça parte das hipóteses presentes neste trabalho, pela complexidade que a questão enseja, pode-se estabelecer um nexos entre o corpo jongueiro e o corpo do capoeirista, que por intermédio de dispositivos como a dança e o ritmo criam uma comunicação direta com o sagrado, revestindo-o de uma dimensão profana.

Ainda, o jongo liberta os movimentos de tudo o que está em torno – mesmo que esse em torno sejam as ruas de uma cidade como o Rio de Janeiro –, causando, pelos ritmos dos tambores, a integração entre o corpo e a alma dos jongueiros. Daí não só as palavras que aparecem nas entrevistas, como “arrebatamentos, emoção inexplicável, arrepios” para significar essas afectações, mas também aquilo que pude observar nos trânsitos pelas rodas jongueiras e que aparecem claramente em algumas fotos incluídas ao longo do trabalho.

O Jongo da Lapa é central nesse movimento das rodas pelas cidades, constituindo-se no elo entre todos os grupos. Por uma ação estratégica, as rodas posicionam-se ao lado dos Arcos da Lapa, promovendo, a partir desse território, a expressão de uma visibilidade essencial para o papel de centralidade no jongo contemporâneo que possuem. Marcus Bárbaro, o seu fundador, torna-se uma espécie de herdeiro da tradição contemporânea do jongo, por mais contraditória que seja a expressão.

Isso porque Bárbaro passa a ser detentor de uma herança, construída como “invenção das tradições” (HOBSBAWM, 1997), recebida de outro jongueiro, Mestre Darcy, que na década de 1960 também repaginou o jongo na cena do Rio de Janeiro. Nas entrevistas, esse movimento de se autoconstruir e ser referendado pelos outros jongueiros como portador da herança em sua plenitude mostra que Bárbaro se faz pelas apropriações, inclusões, classificações, enquadramentos, silenciamentos, enfim, reconstruções de infinitos trabalhos de uma memória efetivada no presente e que figura uma narrativa com começo, meio e fim. Procurei mostrar os vínculos construídos entre os integrantes do grupo e os conflitos que vivenciam na cena jongueira.

Mediante o ato cartográfico, mapeando territórios físicos e emocionais, pude experienciar os modos como esses grupos se vinculam e, ao se vincularem, constroem uma mente comunitária, em que os atos comunicacionais são frequentes, bem como a diferença entre eles, o que não impede a construção de vinculações comuns. Além de vínculos aparentes – são casados, namorados, comadres, compadres, amigos de infância, irmãos de santo etc. –, os espaços emocionais, sociais e subjetivos implicam a inserção social e existencial do grupo, evidenciando as vinculações (SODRÉ, 2017). Nas ruas, nas casas, em meio ao cotidiano atribulado, os atos, os ritos e os signos de reconhecimento consistem no *comum* do grupo, ou seja, nas suas vinculações.

Nessas formas de habitar atuam nos territórios dos rituais, carregando consigo a busca pelas origens no jongo. Vão construindo suas tramas internas à procura de um segredo. Acompanhar os processos existenciais dos grupos fez com que eu pudesse olhar para uma

história que também é pessoal, daquilo que agrega e constrói um território afetivo no meio das tramas jongueiras. Para o pesquisador, trata-se, mais uma vez, como já remarquei, de entrar num mapa cartográfico que agrega, se colocar à deriva, ser um observador, entrevistar, se vincular, entre outros passos.

No que diz respeito aos conflitos presentes na cena jongueira, estes se manifestam em duas ordens discursivas. A primeira refere-se a questões de ordem prática, e a segunda diz respeito à dimensão simbólica, e essas duas aparecem de maneira intercambiável. O primeiro grande conflito ocorre acerca de quem é, de fato, o herdeiro da tradição jongueira. Em decorrência, os fundamentos do jongo são também alvo de disputas entre os integrantes, ou seja, se devem seguir ou não, por exemplo, os princípios ritualísticos (dança de par entre homem e mulher, mulheres usarem saias, benzer o tambor e a roda antes do início, entrar na roda no sentido anti-horário etc.). Para resolverem esses conflitos, como mostrei, buscam a palavra final – porque originária de um saber imemorial – dos mestres jongueiros quilombolas, nos quais vão também procurar uma origem perdida de parentesco, que os autoriza a pertencer ao universo jongueiro e, até mesmo, ocupar o lugar de líder.

A articulação política de alguns grupos que os leva a conseguirem apoio oficial nos editais de cultura e a transformarem as rodas em *shows* jongueiros também se manifesta como conflito no grupo e expressa em críticas contundentes a quem realiza esse tipo de ação. A espetacularização do jongo, que deve, para muitos, continuar sendo detentor de uma espécie de pureza, é alvo também de muitas críticas e de inúmeros conflitos entre eles.

Concernente aos conflitos de natureza predominantemente simbólica, e que se expressam na fala dos entrevistados como algo internalizado, tem-se a religião. Alguns entrevistados querem negar a identificação do jongo com as tradições, identificadas por eles como religiões de matrizes afros, internalizando o conflito de participar do jongo e, ao mesmo tempo, não serem ligados ao candomblé ou a umbanda. Assim, fazem questão de enfatizar o jongo como “movimento cultural”, negando qualquer vínculo com a dimensão religiosa. A identificação que produzem do jongo com as matrizes religiosas africanas se dá pelos elementos contidos na própria expressão corporal/musical jongueira: os pontos evocando os pretos velhos ou uma memória da escravidão, a gira na roda e sobretudo o transe no meio da roda, evocando uma espécie de “saída do corpo” durante a dança.

Ainda que o objetivo não tenha sido estabelecer relações entre o universo jongueiro e a questão da religiosidade, não poderia passar ao largo da questão mais profunda que habita essa relação. Se o fizesse, estaria abdicando de compreender o próprio universo jongueiro.

Portanto, a questão religiosa deve ser lida como imersa nos princípios relacionados a uma africanidade que deixa ver um corpo múltiplo no ritual jogueiro. Nesse sentido, os toques percussivos do tambor, ainda o único instrumento na maioria das rodas contemporâneas (o que também é alvo de conflitos entre aqueles que não querem preservar essa exclusividade), os pontos, as danças e as demandas (“invocações”) não são meros procedimentos, constituindo ações mítico-religiosas que não acabam quando termina a roda. As práticas jogueiras ritualísticas constroem, no meu entendimento, um vínculo do jongo com as tradições filosóficas africanas (SODRÉ, 2017). Uma espécie de “memória mitológica”, como remarca Sodré (2017), que é transmitida no interior das rodas pelas múltiplas expressões comunicacionais nelas contidas. É nessa ótica que afirmo que a roda jogueira é igualmente o lugar de expansão e transmissão dessa liturgia, que, mesmo negada por alguns de seus integrantes, continua existindo, com intensidade, nesse universo.

Dos percursos vividos na cidade jogueira, o que mais me impactou desde que cheguei à roda da Lapa foi a expressiva presença das mulheres. Dessa forma, o protagonismo feminino no universo jogueiro tornou-se uma questão-chave nas interpretações que poderiam ser realizadas no decorrer do trabalho.

Nas entrevistas procurei perceber de que maneira as próprias mulheres constroem esse lugar feminino não só nas rodas, como também em articulação das suas próprias vidas com o mundo jogueiro. Nessas falas emergem a sua inclusão/exclusão, a posição subalterna/dominante, a sua marginalização/potencialização, ou seja, a construção de um feminino.

Ainda que a presença feminina no jongo seja uma longa tradição, tendo sido sempre personagens que lhe davam sustentabilidade prática e simbólica, um movimento particular permitiu a interpretação de que essas mulheres na cena contemporânea jogueira estão, a rigor, tomando a “palavra”. Ou seja, pela centralidade que ocupam nas rodas, passando a tocar os tambores (antes território exclusivo masculino), invocando duelos de palavras durante as demandas ou publicizando suas composições, passam a ser responsáveis pelos espaços sagrados do jongo, ocupando a centralidade dos rituais.

Essa força feminina no jongo, que as integrantes, em uníssono, reconhecem, é vista pela maioria delas como uma concessão feita pelo líder do Jongo da Lapa, que as estimulou a ocuparem esses postos, e remarcam a gravação do CD “Pontos de Sinhá” como o momento em que a presença feminina emergiu nas rodas contemporâneas. Pontualmente, algumas acreditam que a força feminina vem das ruas e que nelas não poderia haver proposição

impositiva. Ou seja, afirmam a existência de um protagonismo feminino mesmo antes da gravação do CD, entretanto todas reconhecem que passar a ser detentoras dos elementos que constituem a essência jogueira dá a elas uma força inexplicável. Uma força que vem de uma música vibratória e que viaja acionada pela alegria (SODRÉ, 2006).

Pensar essas questões não exclui a percepção da experiência feminina nas rodas a partir de um corpo que é visualizado como um *a priori* a feminino. Afinal, as saias são estratégias discursivas de nomeação desses corpos, bem como uma espécie de inversão dos lugares atribuídos habitualmente às mulheres: guardiães corporais das rodas, como descrevi em alguns momentos da tese. Em relação a esse último ponto, existem conflitos, já que alguns homens não reconhecem a possibilidade de as mulheres exercerem esse papel. Há ainda, portanto, uma pré-figuração do feminino nas rodas jogueiras, atribuindo a elas um papel naturalmente secundário. Como resposta, não só exercem essas ações próprias de um lugar masculino, mas, o mais importante num processo complexo, fazem do jongo um lugar da palavra feminina.

O protagonismo das mulheres nas rodas jogueiras permite perceber, igualmente, como a partir de determinadas ações surge uma concepção masculina de subalternidade das mulheres. Quando, por exemplo, os homens as desafiam a tocarem os tambores com a força masculina – fazendo com que as mãos cheguem a sangrar durante a execução das músicas –, exercem de fato uma ação no sentido de se fazerem dominantes perante mulheres que aparecem, no seu entendimento, como imersas numa subalternidade. Ainda que isso não transpareça nas falas dos homens entrevistados, a não ser em algumas brechas, é também pela “performatividade” (BUTLER, 2016) que podemos apontar a potencialização desses espaços fixados em que expressões duais constituem o feminino.

Enfim, o jongo articula performatividades na cena urbana da cidade, por meio da construção de territorialidades edificadas em torno do som e da música, criando possibilidades para que as mulheres se apresentem nessas cenas, expressando e experimentando nas rodas evidente protagonismo.

A música que dá corpo à *performance* jogueira é razão e causa da criação dessa possibilidade. Mas por que isso ocorre?

Em primeiro lugar, porque a música é o espaço ímpar da transcendência da dualidade corpo/mente. Melodia, harmonia, timbre e outras tessituras sonoras são passíveis de absorção pelo corpo, e o corpo feminino na *Arkhé* afro é acima de tudo um corpo coletivo que objetiva a expansão e a proteção (SODRÉ, 2017).

A tomada da palavra das mulheres no jongo, por consequência, significa colocar em ação esse corpo coletivo, visando à expansão e à proteção das práticas jongueiras e até mesmo zelando pelo papel de continuidade nas ações e nos ensinamentos que são passados primordialmente delas para os filhos, aqui chamados os filhos da roda. Também no jongo as mulheres são uma espécie de mães ancestrais, que, como as aves, na perspectiva filosófica afro (SODRÉ, 2017), do alto, zelam pelas práticas jongueiras, como sagradas, inclusive no que diz respeito à permanência delas no tocante à prole.

Em segundo lugar, como já foi enfatizado, a cena musical na cidade possibilita uma inversão dos lugares, fazendo com que o dentro (espaço da teatralização da música) se torne fora (a rua), produzindo lugares permissíveis à realização de utopias, mesmo essa que faz com que emoções imemoriais possam sobreviver e serem ressignificadas nas ruas da cidade.

Esta tese, apesar de seu passeio teórico e reflexivo, possui muitas ausências. A principal delas refere-se à questão étnica. Entretanto, ainda que não anunciada claramente nem refletida teoricamente, a problemática aparece em vários momentos do trabalho. Não à toa terminei o último capítulo com a declaração de uma das entrevistadas em que coloca em evidência o seu cabelo – “meu cabelão sem química” (CASTRO, 2017) – como símbolo da sua força.

A sua condição de mulher negra, mãe negra, mãe solteira negra é expressa pelos cabelos, que possuem, na sua percepção, a força igualmente presente nos tambores jongueiros. Tal como o tambor, que produz, para cada um dos jongueiros, uma força inexplicável, também andar pelas ruas de seu bairro ostentando o cabelo na sua essência é deter igualmente uma potência avassaladora.

Outra ausência significativa diz respeito à maneira como imergi nas rodas jongueiras, privilegiando nitidamente umas em detrimento de outras. Dessa forma, uma das rodas – a de Aruanda – só referencialmente aparece no trabalho, enquanto outras – como o Jongo da Lapa – ocupam a centralidade das reflexões. Se as razões, no caso do Jongo da Lapa, são plenamente justificáveis, incluindo entre elas o fato de este ao recriar o jongo em novos territórios e reinventar uma tradição constrói em outras dimensões o jongo contemporâneo, as ausências ou as idas mais escassas às outras rodas são problemas metodológicos que o trabalho enfrenta.

Isso se deveu, em parte, aos próprios percursos da tese, como expliquei na introdução, quando passei do Jongo da Lapa à cidade jongueira. Dois anos já tinham se passado e, como

consequência, houve menor imersão nas outras rodas. Isso, contudo, se considerado uma falha, procurou ser compensado com as estratégias utilizadas nas entrevistas.

Entre os deslizes, os êxitos, as brechas, as vinculações, as teorias descritas nas linhas que ocupam materialmente este trabalho, puderam-se captar objetivamente os caminhos percorridos nesses quatro anos. Se hoje tivesse de responder à pergunta da professora Raquel Paiva, diria que a resposta se encontra na tese. Ao terminar esse percurso, percebi que o trabalho reúne concepções diversas sobre temáticas semelhantes, espelhando os percursos teóricos dos professores com quem travei contato no doutorado. Colocando-os em diálogo, notei que o trabalho faz uma síntese, ainda que modesta, de múltiplas reflexões, por vezes vistas como divergentes, mas que se encontram e se harmonizam sob a égide de um programa de pós-graduação de excelência e que põe em relação, há várias décadas, a comunicação e a cultura. Desse modo, a tese é também a descrição do meu processo de incursão como aluna-pesquisadora no campo da comunicação.

Encerro (com relutância) estas páginas apresentando o percurso da aluna, já que os caminhos trilhados pela pesquisadora estão descritos em toda a tese. Ao passear por esse trajeto, traduzo nestas páginas o aprendizado de quem chegou rebelde, mas que o termina completamente afectada pela área. Traçando os caminhos percorridos pelos ensinamentos aprendidos em aulas que se tornaram inesquecíveis, fui descortinando a cidade como território de prática comunicacional nas aulas da professora Raquel Paiva, mas a cidade também foi explorada como território sônico-musical no curso do professor/orientador Micael Herschmann.

Olhar para os territórios do jongo e perceber o seu cotidiano foi a extensão das discussões realizadas sobre as temáticas da teoria da comunicação, com os professores Igor Sacramento e Ligia Lana, numa disciplina em que realizei um mergulho imersivo na área. Em cada curso, um aprofundamento e uma mudança de olhar na direção do objeto. A incursão pelas salas da ECO ganhou corpo nas ruas, acionando memórias múltiplas, cujos caminhos puderam ser verificados nas reflexões sobre história oral, no curso ministrado por Joëlle Rouchou ou nas aulas sobre narrativas autobiográficas de Paulo Vaz, Beatriz Jaguaribe e Paula Sibilia.

Ao mesmo tempo em que passear pelas aulas teóricas transformou a aluna num processo subjetivo avassalador e dessa forma também confuso, foi nas aulas de metodologia da professora Marialva Barbosa que recebi o suporte metodológico para que a escrita pudesse aflorar. Conforme já demarqueei, essa excursão está incrustada em cada linha desta tese.

Se meus passos iniciais se comparam aos das crianças com medo de crescer, no meio do percurso já tinha entendido que estar na comunicação significa ocupar um lugar especial também no mundo da vida. Assim, finalizo esse passeio memorável visitando o curso que produziu a grande ruptura das ideias até então em mim dominantes. Comparando as aulas com sessões densas de análise, deparei nos cursos do professor Muniz Sodré, entre diversas outras questões, com a “filosofia nagô” e recebi de presente a chave para o entendimento das práticas oferecidas pelo meu objeto.

Da espectadora à aluna, da pesquisadora à professora, foram momentos intensos de transformação. Nas pistas traçadas, nos caminhos retos e também nos tortuosos por onde caminhei, tenho esse momento não como um fim, mas como um ponto de partida.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ALVES, Heliana Castro. **“Eu não sou milho que se soca no pilão”: jongo e memória pós-colonial na comunidade quilombola Machadinha – Quissamã**. Tese (Doutorado em Psicossociologia de Comunicação e Ecologia Social)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. *In*: PERELMUTTER, Daisy; ANTONACCIM, Maria Antonieta (Orgs.). **Ética e história oral**. São Paulo: Educ, 1997. (Coleção Projeto História, 15). p. 145-155.
- _____; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 247-265.
- ANDRADE, Patrícia Gomes Rufino. **Olhares sobre jongs e caxambus: processos educativos nas práticas religiosas afro-brasileiras**. Tese (Doutorado)–Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.
- BARBOSA, Marialva. A pluralidade de modelos interpretativos nas Ciências Humanas e o lugar da comunicação. *In*: MOURA, Cláudia; LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. Metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016a.
- BARBOSA, Marialva. **Escravos e o mundo a comunicação**. Oralidade, leitura e escrita no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016b.
- BAUEMANN, Laura. **A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular**. Dissertação (Mestrado em Educação)–Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- BERNARDO, Delcio José. **O jongo na comunidade quilombola de Santa Rita do Bracuí: instrumento de diálogo entre os saberes**. Dissertação (Mestrado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares)–Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e gênese de classes. *In*: _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Editorial Presença, 1989a. p. 133-162.
- _____. Identidade e representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. *In*: _____. **O poder simbólico**. Lisboa: Editorial Presença, 1989b. p. 107-132.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Editorial Presença, 1989c.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOY, Dyonne Chaves. **A construção do Centro de Memória da Serrinha**. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em História, Política e Bens Culturais)–Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

BRAGA, José Luiz. Aprender metodologia ensinando pesquisa: incidências mútuas entre metodologia pedagógica e metodologia científica. *In*: MOURA, Cláudia Peixoto; VASSALLO LOPES, Maria Immacolata (Orgs.). **Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2016.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Excitable speech: a politics of the performative**. Nova York: Routledge, 1997.

_____. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades: ensaios e etnografias**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

CANDAU, Joel. **Memoire et identité**. Paris: PUF, 1998.

_____. **Memória e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CARDOSO, Paulo César. **Pelos caminhos do jongo em Barra do Piraí: cenário e práticas escolares**. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais)–Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2015.

CARMO, Ione Maria do. **O caxambu tem dendê: jongo e religiosidades na construção da identidade quilombola de São José da Serra**. Dissertação (Mestrado em História)–Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COLOMBO, Fausto. **Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CONCEIÇÃO, Iran Souza da. **Vassouras entra na roda: a trajetória do caxambu entre 1847 e 1888**. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural)–Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

CONCEIÇÃO, Osvanilton de Jesus. **Gingas de corpos em festa: o jongo e o mergulhão do cavalo marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no teatro de rua**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas)–Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

CORREIA, João Carlos. **A teoria da comunicação de Alfred Schütz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

CROSS, Gary. **Consumed nostalgia: memory in the age of fast capitalism**. Nova York: Columbia University Press, 2015.

CRUZ, Luiz Paulo Alves da. **O jongo e o moçambique no Vale do Paraíba (1988 – 2014): cultura, práticas e representações**. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. *In*: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

_____. Teoria da deriva. *In*: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

DÍAS, Elvira Burgos. Desconstrução e subversão: Judith Butler. **Sapare Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, 1.º sem. 2013.

DOSSE, François. **A história em migalhas**. Dos Annales à Nova História. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

DULONG, Renaud. **Le témoin oculaire**. Les conditions sociales de l'attestation personnelle. Paris: EHESS, 1998.

DURÁN, María-Ángeles. **La ciudad compartida**. Conocimiento, afecto y uso. Santiago: Ediciones Sur, 2008.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Lisboa: Teorema, 1992.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; MAIA, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). **Comunicações e territorialidades: Rio de Janeiro em cena**. Guararema: Anadarco, 2012.

FINLEY, Moses I. **Mythe, mémoire, histoire**. Paris: Flammarion, 1981.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico: as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. Prefácio. *In*: _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Vigiar e Punir I**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE FILHO, João. A comunicação passional dos fãs: expressões de amor e de ódio nas redes sociais. *In*: BARBOSA, Marialva; MORAIS, Osvando J. de. **Comunicação em tempo de redes sociais**: afetos, emoções, subjetividades. São Paulo: Intercom, 2013a.

_____. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo “pessoas cronicamente felizes”. *In*: _____ (Org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010a.

_____. O poder em si mesmo: jornalismo de autoajuda e a construção da autoestima. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 717-745, set./dez. 2011.

_____ (Org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010b.

_____; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. **Anais...** Rio de Janeiro: Uerj, 2005.

FREITAG, Bárbara. **Teorias da cidade**. Campinas: Papirus, 2006.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. *In*: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1974a.

_____. O mecanismo psíquico do esquecimento. *In*: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1974b.

_____. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II. *In*: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12. p. 163-171.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. *In*: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1974c.

GABBAY, Marcello Monteiro. **Comunicação poética e música popular**: uma história do carimbo no Marajó. Curitiba: Appris, 2017.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GRANDA, Edir Evangelista. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. *In*: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 10., 20 a 26 mar. 2005. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. p. 6774-6792.

_____. **O mito da desterritorialização.** Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Território e multiterritorialidade: um debate. **Geografia**, ano IV, n. 17, p. 19-45, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 2006.

_____. **La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte.** Paris: PUF, 2008.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire.** Paris: Albin Michel, 1994.

HARTOG, François; REVEL, Jacques. **Les usages politiques du passé.** Paris: EHESS, 2001.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. *In*: OLSON, David Richard; TORRANCE, Nancy (Orgs.). **Cultura escrita e oralidade.** São Paulo: Ática, 1995.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. **Sociología de la vida cotidiana.** Barcelona: Ediciones 62, 1987.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. *In*: JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SÁ, Simone (Orgs.). **Cenas musicais.** Guararema: Anadarco, 2013.

_____. **Indústria da Música@ em transição.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **Lapa, cidade da música:** desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. *et al.* Consolidação dos estudos de música, som e entretenimento no Brasil. *In*: MORAIS, Osvando J. (Org.). **Ciências da comunicação em processo:** paradigmas e mudanças nas pesquisas em comunicação no século XXI: conhecimento, leituras e práticas contemporâneas. São Paulo: Intercom, 2014.

_____; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro.** São Paulo: Intercom, 2014.

_____; _____. Nova Orleans não é aqui. **E-Compós**, Brasília, v. 15, n. 2, 2012.

_____; _____. Potencial movente do entretenimento, da música e espacialidade no Rio de Janeiro. *In*: RIBEIRO, Ana Paula G.; FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). **Entretenimento, felicidade e memória:** forças moventes do contemporâneo. Guararema: Anadarco, 2013.

_____; _____. Territorialidades sônicas e re-significação de espaços do Rio de Janeiro. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, 2.º sem. 2011.

HILLMAN, James. **Cidade e alma.** São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUSSERL, Edmund. **Las crises des sciences européens et al phénoménologie transcendantal**. Paris: Gallimard, 1967.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto – Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2000.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAGUARIBE, Beatriz. Autobiografia e nação: o caso de Joaquim Nabuco e Henry Adams. Pedagogia do ser. *In*: GIUCCI, Guillermo; DAVI, Mauricio (Orgs.). **Brasil-EUA: antigas e novas perspectivas sobre sociedade e cultura**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

JANOTTI JR., Jeder. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação: entrevista. **E-Compós**, Brasília, v. 15, n. 2, 2012.

JONGO DA SERRINHA. **Mestres e mestras do jongo**. Disponível em: <<http://jongodaserrinha.org/mestres-e-mestras-do-jongo/>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

JOUTARD, Philippe. **Histoire et mémoires: conflits et alliance**. Paris: Éditions la Découverte. 2015.

_____. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43-62.

JUSTINO, Gessica. Matrizes: um olhar sobre a cultura do jongo na cidade do Rio de Janeiro. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 16., 2013. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2013.

KASTRUP, Virginia; PASSOS, Eduardo. Pista do comum: cartografar e traçar um plano comum. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2016. v. 2.

KRSTULOVIC, Rosa Claudia Lora. **A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do Recôncavo Baiano**. Tese (Doutorado em Memória Social)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LA BARRE, Jorge de. A outra afinação do mundo: os territórios sonoros. **Interfaces**, v. 1, n. 16, jan.-jun. 2012.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LE BRETON, D. **As paixões ordinárias**: antropologias das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEDOUX, Sébastien. **Le devoir de mémoire**: une formule et son histoire. Paris: CNRS Editions, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1986.

LEMONS, André. Ciborgues, cartografias e cidades. **Comunicação e Linguagens**, Lisboa, 2011.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**, São Paulo, n. 17, nov. 1998.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 15-25.

LUTZ, Catherine. **Engendered emotion**: gender power, and the rhetoric of emotional control in American discourse. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1985.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Alessandra Ribeiro. **Requalificação urbana: a Fazenda Roseira e a comunidade Jongo Dito Ribeiro Campinas/SP**. Dissertação (Mestrado em Urbanismo)– Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2011.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. A história como *performance*: jongos, quilombos e memória do tráfico ilegal de escravizados africanos. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **História pública ano Brasil**: sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

_____; _____. In: NEPOMUCENO, Eric Brasil *et al.* (Orgs.). **Pelos caminhos do jongo e do caxambu**: história, memória e patrimônio. Niterói: UFF, 2007. Disponível em: <http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pelos_caminhos_do_jongo.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2015.

MIÈGE, Bernard. **La société conquise par la communication**. Grenoble: PUG, 1989.

MONTEIRO, André Jacques Martins. **A caninha verde em Vassouras: memórias, espaços e transformações em práticas festivas na primeira metade do século XX**. Dissertação (Mestrado em Memória Social)–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MONTEIRO, Laís Bernardes. **Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo do jongo da Lapa**. Dissertação (Mestrado em Memória Social)–Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOURA JR., Clair da Cunha. **Caxambu: olhares para além do horizonte**. Dissertação (Mestrado em Artes)–Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013.

NAMER, Gerard. **Mémoire et société**. Paris: Meridiens Klincksieck, 1987.

NEPOMUCENO, Eric Brasil *et al.* **Pelos caminhos do jongo e do caxambu: história, memória e patrimônio**. Niterói: NEAMI/EDUFF, [s.d.]. Disponível em: <http://www.pontaodojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pelos_caminhos_do_jongo.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2017.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984.

O'DWYER, Eliane Cantarino (Org.). Terra de quilombos. *In*: RELATÓRIO DE IDENTIFICAÇÃO DA COMUNIDADE REMANESCENTE DE QUILOMBO SÃO JOSÉ DA SERRA. Santa Isabel do Rio Preto: Associação Brasileira de Antropologia, 1995. p. 2.

ORLANDI, Eni P. (Org.). **Discurso fundador**. Campinas: Pontes, 1993.

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. Afetos e mobilidade nas megacidades: o comum e as alternativas de comunicação. *In*: BARBOSA, Marialva; MORAIS, Osvando (Orgs.). **Comunicação em tempo de redes sociais: afetos, emoções, subjetividades**. São Paulo: Intercom, 2013.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____; _____. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2016. v. 2.

PENTEADO JÚNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTELLI, Alessandro. **Ensaio de história oral**. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

_____. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abr. 1997.

POZZANA, Laura. Pista da formação. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; TEDESCO, Silvia. **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2016. v. 2.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun.-ago. 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2009.

REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos. **Liberdade por um fio: a história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A história oral nos estudos de jornalismo: algumas considerações teórico-metodológicas. **Contracampo**, Niterói, v. 32, n. 2, p. 73-90, abr.-jul. 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997. v. 3.

RIOS, Ana Lugão; MATTOS, Hebe. **Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania na pós-Abolição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

RODRIGUES, Luiz Henrique. **Quilombolas e jongueiros: uma etnografia nas comunidades Linharinho e Porto Grande, Conceição da Barra (ES)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2016.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

ROUSSO, Henry. **Face au passé: essais sur la mémoire contemporaine**. Paris: Belin, 2016.

RUFINO, Luiz. **“Ah, meu filho o Jongo tem suas mumunhas!”: um estudo com os jongueiros e suas narrativas**. Dissertação (Mestrado em Educação)–Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

_____. **Histórias e saberes de jongueiros**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

RÜSEN, Jörn. **Razão histórica**. Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora da UnB, 2001.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana**. Antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SACK, Robert. **Human territoriality: its theory and history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Por uma geografia nova**. São Paulo: Hucitec, 1978.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Bauru: Editora da Unesp, 2001.

SCHUTZ, Alfred. **The phenomenology of the social world**. Evanston: Northwestern University Press, 1967.

SILVA, Alissan Maria da. **Se não tem terra não tem corpo, se não tem corpo não tem jongo: um estudo sobre a performance jongueira do Bracuí**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)—Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Larissa de Albuquerque. **O alvoroço do mangangá: uma análise do processo patrimonialista do jongo na comunidade de São Mateus, Anchieta (ES)**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)—Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Gilberto (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização**. Tese (Doutorado)—Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; LOUSADA, Kath Pacheco Batista. Temporada popular: corpo, cultura e cidade para além da bilheteria. **Líbero**, São Paulo, ano XVIII, n. 36, jul./dez. 2015.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana. *In*: LARA, Silvia; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007.

SODRÉ, Muniz. **A ciência do comum**: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014a.

_____. **A verdade seduzida**. Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Antropológica do espelho**. Uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **As estratégias sensíveis**. Afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **Claros e escuros**: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

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

_____. Sobre o coração da cidade. *In*: PAIVA, Raquel; TUZZO, Simone Antoniaci (Orgs.). **Comunidade, mídia e cidade**: possibilidades comunitárias na cidade hoje. Goiânia: Cirgráfica, 2014b.

SOUSA FILHO, Alípio de. Michel de Certeau: fundamentos de uma sociologia do cotidiano. **Sociabilidades**, São Paulo, v. 2, p. 129-134, 2002.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. **Gramática do tempo**. São Paulo: Cortez, 2006. v. 4.

SOUSA, Vítor Pereira de; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. Jovens e jazz ressignificando o cotidiano carioca. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 38., 2015. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom: 2015.

SOUZA, Aline Oliveira de. **Tia Maria do Jongo: memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo Jongo da Serrinha**. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais)–Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STAHL, Geoff. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. *In*: BENNET, Andry; KAHAN-HARRIS, Keith (Orgs.). **After subcultures**: critical studies in contemporary youth culture. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004. p. 51-64.

STERNE, Jonathan. **Audible Past**. Durham: Duke University Press, 2002.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. **E-Compós**, Brasília, 2006.

_____. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, 1991.

TEIXEIRA, Vitor Aquino de Queiroz D'Ávila. **Olha Só, ô Meu Tambú, como chora o candongueiro: as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas – SP**. Dissertação (Mestrado em História)–Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

TODOROV, Tzevtan. **Les abus de la mémoire**. Paris: Arléa, 1995.

TOURAINÉ, Allan. **O mundo das mulheres**. Petrópolis: Vozes, 2010.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Sobre o espaço público e heterotopia. **Revista Geosul**, v. 24, n. 48, 2009.

VELHO, Gilberto. Cultura subjetiva e projetos de felicidade. *In*: FREIRE FILHO, João (Org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006. p. 247-265.

WHITEHEAD, Alfred North. **Modes of thought**. Londres: MacMillan, 1938.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. Comunidade é periferia? **Trajectos**, Lisboa, v. 2, n. 1, p. 113-122, out. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra escrita**. Campinas: Papyrus, 1998.

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Documentos

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). **Certidão – Jongo no Sudeste**. Brasília: Iphan, 2005.

_____. **Dossiê n. 5: sobre a temática do Jongo no Sudeste**. Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Brasília: Iphan, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf>. Acesso em 20 de junho 2016.

Entrevistas

AGBARA, Taís. **Taís Agbara:** depoimento [10 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 10 jan. 2017.

AGUIAR, Ricele Cristina Barthar. **Ricele Cristina Barthar Aguiar:** depoimento [24 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 24 jan. 2017.

BÁRBARO, Marcus. **Marcus Bárbaro:** depoimento [21 maio 2015]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 21 maio 2015a.

_____. **Marcus Bárbaro:** depoimento [2015]. Entrevistadora: Laís Monteiro. Rio de Janeiro, 2015b.

CARVALHO, Xandy. Xandy Carvalho: depoimento [2015]. Entrevistadora: Laís Monteiro. Rio de Janeiro, 2015.

CASTRO, Jéssica. **Jéssica Castro:** depoimento [12 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 12 jan. 2017.

CORREIA, Juliana. **Juliana Correia:** depoimento [31 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 31 jan. 2017.

FERREIRA, Monica. **Monica Ferreira:** depoimento [3 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 3 jan. 2017.

FREITAS, Wallace. **Wallace Freitas:** depoimento [31 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 31 jan. 2017.

GOMES, Daniella. **Daniella Gomes:** depoimento [25 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 25 jan. 2017.

MELO, Vanusa. **Vanusa Melo:** depoimento [1.º jun. 2016]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 1.º jun. 2016.

MESSIAS, José. **José Messias:** depoimento [23 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 23 jan. 2017.

REIS, Sílvia. Sílvia **Reis:** depoimento [30 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 30 jan. 2017.

SOUZA, Flávia. **Flávia Souza:** depoimento [18 jan. 2017]. Entrevistadora: Maria Livia de Sá Roriz Aguiar. Rio de Janeiro, 18 jan. 2017.

Oficinas de Jongo

3ª Oficina de Jongo, “Os caminhos das mulheres no jongo da Lapa” – Oficina ministrada por Taís Agbara e Sílvia Reis. Rio de Janeiro: IPDH, 25 de maio de 2016.

5ª Oficina de Jongo, “Cânticos de Jongo: do ponto ao jongo canção” – Oficina ministrada por Marcus Bárbaro. Rio de Janeiro: IPDH, 27 de julho de 2016.

6ª Oficina de Jongo, “Jongo, a dança” – Oficina ministrada por José Messias. Rio de Janeiro: IPDH, 31 de agosto de 2016.

7ª Oficina de Jongo, “Oficina de toques de Jongo” – Oficina ministrada por Alexandre Munrhar. Rio de Janeiro: IPDH, 28 de setembro de 2016.

Documentários

BÁRBARO, Marcus. Depoimento. *In: O JONGO DA SERRINHA NOS ARCOS DA LAPA*. 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-n1MAbXGzVA>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

MATTOS, Hebe; ABREU, Marta (Orgs.). **Passados presentes**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Oral e Imagem, Universidade Federal Fluminense (LABOI/UFF), 2005-2011. Coletânea de DVDs. Disponível em: <<http://www.labohi.uff.br/passadospresentes/>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

Documentos sonoros

JONGO DA LAPA. **Pontos de sinhá**. Rio de Janeiro: Kaoma Estúdio, 2013.

GRUPO 4 ESQUINAS – MARCUS BÁRBARO. **Jongos de terreiro**. Rio de Janeiro: Kaoma Estúdio, [s.d.].

JONGO DA SERRINHA. **Vida ao jongo**. Rio de Janeiro: Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2011.