

O MEU ANEL DE BAMBA ENTREGO A QUEM MEREÇA USAR: A TRANSMISSÃO DA TRADIÇÃO ORAL NA CULTURA JONGO

Aluna: Ana Lygia dos Santos
Orientador: Julio César Valladolid Diniz

Introdução

O projeto de pesquisa “*Poéticas da Canção*”¹ orientado pelo professor Júlio César Valladolid Diniz pretende inquirir acerca da interface música x literatura, com um olhar mais atento para a cultura contemporânea. E o trabalho que ora se apresenta debruça-se sobre o Jongo como representação de uma identidade nacional, uma vez reconhecido como patrimônio imaterial, evocando seu caráter aglutinador e lançando uma luz sobre a tradição desta cultura de batucada (inicialmente transmitida por via oral) e de como os focos de resistência a mantém desde os fortuitos encontros no tablado da balança do Rocio Pequeno até a espetacularização da dança, conforme é concebida atualmente.

Tais referências importam como documento que justifica o trânsito da via particular para a coletiva, dentro das discussões de âmbito erudito e popular, esclarecendo aspectos configuradores do cenário sócio-cultural e político das representações culturais do país.

Objetivos

Fundamentado nas teorias de Mário de Andrade em diálogo com outros, articulou-se o pensamento arterial deste estudo, constructo norteado pela poética da palavra cantada em que o corpo do discurso transforma-se em discurso do corpo. Buscou-se ainda avaliar, apoiado em um corpus literário e testemunhal, como se dava o processo de (re)conhecimento da cultura oral de representação não canônica, tratando mais especificamente do Jongo do Tamandaré (bairro localizado na cidade de Guaratinguetá-SP²), cujas manifestações sofreram influências ao longo do tempo. Ademais, procurou-se questionar a dicotomia dentro do cenário cultural tateando espaços eruditos e populares, visando uma legitimação de um modelo estético sensível às intervenções políticas.

¹ Trata-se de um sub-projeto da pesquisa *Música popular e literatura em diálogo Mário de Andrade e as poéticas da palavra escrita e cantada*.

² Guaratinguetá é um município paulista que teve suas origens no ano de 1628, onde se concentrava grande parte das fazendas canavieiras e cafeiras da região, sendo foco de concentração de mão-de-obra escrava. Além disso, era ponto estratégico do ciclo do ouro mineiro (Estrada Real), dando lugar à primeira casa de fundição do metal, o que a constituiu como importante vila da Capitania de São Paulo.

Metodologia

O presente trabalho utilizou-se tanto fontes bibliográficas quanto áudio-visuais, tendo em vista obras que contemplam a questão dos registros de produção, recepção e processamento dos modelos coetâneos de cultura. Bibliografia esta na qual foram incorporados modelos interdisciplinares de referências, cujas contribuições convergem para uma mesma direção. Além disso, buscou-se realizar uma urdidura entre os mais diferentes registros e fontes testemunhais observadas através de entrevistas que, de acordo com a concepção de Santuza Naves, servem como versões individuais (tecidas por quem se expõe) que revelam estados particulares ou coletivos de um período. Procurando, desse modo, que os pressupostos da temática em questão fossem compreendidos.

Desde as primeiras manifestações musicais oriundas do tablado da balança e dos terreiros das tias baianas da Pequena África carioca até o registro em 2005 como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN³, o Jongo que serve tanto aos puristas quanto aos experimentalistas, a despeito das interferências mercadológicas, resiste. E essa ‘resistência’ se dá a partir de práticas auto-afirmativas, como os pontos de cultura.

Assim, tais referências de resgate da tradição vêm encetar, nas novas gerações, a necessidade de conservação da cultura de seus antepassados, como forma de sobrevivência de um grupo. Acerca do assunto, reflete o sociólogo Nilson Moraes, ao pensar que os vínculos de memória e identidade manifestam-se como “*elementos de uma complexa relação de tensão*”, uma vez que a efemeridade impõe-se contra o desejo de permanência, efetuando um processo de apagamento de signos estabelecidos, o que dá margem à necessidade de registro, recuperação e exaltação das tradições em prol de uma comunidade/nação.

Desenvolvimento

Cultura Brasileira – traços de oralidade que persistem

O vocábulo “tradição”, de origem latina, tem a peculiaridade de significar ao mesmo tempo o conteúdo transmitido às gerações bem como a ação de transmiti-lo, sendo o legado cultural ou o objeto reproduzido para e por outrém. A cultura de um povo esta, pois, relacionada com a tradição, no que tange as circunstâncias que relacionam o presente e o passado do ser humano.

Para Bosi (1992), existem duas tendências nos estudos de cultura popular: as chamadas residuais, provenientes de uma cultura escrita e, portanto, manifesta dentro de uma possibilidade de transformação, como se observa no fragmento a seguir:

³ IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

A tendência dos estudos sociológicos convencionais, de filiação evolucionista, é rotular de residuais todas as manifestações habitualmente chamadas folclóricas. Estabelecido firmemente esse ponto de vista, tudo o que estiver sob o limiar da escrita, e, em geral, os hábitos rústicos ou suburbanos, é visto como sobrevivência das culturas indígenas, negra, cabocla, escrava ou, mesmo, portuguesa arcaica: culturas que se produziram sempre sob o ferrete da dominação.

(...) Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento.

(BOSI, A. 1992)

e as tendências românticas (nacionalista/populista/regionalista) que enxergavam o sujeito sob uma ótica idealizada e intangível, sem que lhe fosse configurado nenhum espaço de troca, a saber:

Em outro extremo, a vertente romântico-nacionalista, ou romântico-regionalista, ou romântico-populista (os matizes mudam conforme a conjuntura) toma por valores eternamente válidos os transmitidos pelo folclore, ignora ou recusa as suas vinculações com a cultura de massa e a cultura erudita, e identifica as expressões grupais com um mítico espírito do povo, ou mais ideologicamente, com a Nação, fazendo pender para um excessivo particularismo o que, na concepção oposta, se perdia num abstrato universalismo. (BOSI, A. 1992)

De acordo com Muniz Sodré, através das narrativas que a estrutura social é *“recebida e transmitida entre as gerações, de tal modo que a sua interpretação pode constituir-se em processo de criação de realidade social”*, tais manifestações constroem-se sob as falas da história como representação do passado de um grupo (ou de um sujeito histórico), que lhe garante sua memória coletiva. Porém, é com o reconhecimento desses traços históricos, representados pelas narrativas mágicas, literárias e documentais, que se cria uma significação dentro da prática social do presente. No afã de constituir um passado ao futuro, aquele apela à memória coletiva a fim de ressignificar valores que irão repercutir nas gerações vindouras.

Quando se pensa o sentido da tradição dentro das manifestações da música popular brasileira, um sem-número de teóricos lançam seu olhar sobre os mais diversos ângulos: José Ramos Tinhorão defende a tradição dentro de um purismo nacionalista e compreende a cultura como *“essência de uma identidade nacional”*; já os intelectuais engajados dos CPCs da UNE apontavam a cultura popular como *“resultado das ações populares”*, enquanto que os vanguardistas subvertiam os costumes e práticas tradicionalistas, pensando a cultura como *“uma arte de consumo de massa, puramente estética”*, desconsiderando o povo como agente histórico.

Para Eduardo Granja Coutinho, as acepções folcloristas, populistas e vanguardistas participavam do projeto nacionalista de cultura forjado pelo ISEB⁴, uma vez que defendiam projetos que buscavam:

definir a essência do ser nacional brasileiro, mas que divergem em relação à perspectiva a partir da qual operam e atualizam os signos do passado: o folclorismo concebe o popular como objeto; o populismo, ora como objeto (o povo-alienação), ora como um sujeito idealizado (o povo-revolução); o tropicalismo concilia o folclórico e o massivo-industrial numa combinação insolúvel que alegoriza o espírito do povo. Todas essas estratégias adotam, como fundamento de seus projetos nacionais, o popular necessariamente mistificado, incapaz de transformar a realidade ativamente, como sujeito da história. (COUTINHO, E.G, 2002)

Desde o livro sagrado de João que dizia: “*No princípio era o verbo (...) E o verbo se fez homem (carne) e habitou no meio de nós*”⁵, temos o homem como agente da história, como sujeito político que reconhece o poder da enunciação dentro de uma cultura de tradição oral. Ser o indivíduo responsável pela transmissão de uma cultura é o papel do *griot*⁶ nas sociedades africanas. Assim, a oralidade preserva e compartilha saberes, costumes e tradições, sendo responsável pela identidade dos povos e transferências de conteúdo intergeracionais. A prática narrativa, tão comum aos hábitos africanos, manifesta-se num conhecimento que não é enciclopédico, tampouco temporal.

A transmissão das características de uma cultura é para Eclea Bosi (2004), “*um dinâmico ato de reelaboração*”, uma vez que se absorve e ressignifica um conhecimento, transformando-o. Partindo dessa premissa constata-se que nenhuma cultura é fixa e imutável, o que dá origem a desafios que alimentam tal processo, essa “transitoriedade” da cultura toma corpo nas ações individuais e/ou do grupo.

Em 1936, Mário de Andrade propunha que os falares, cantares e outras expressões narrativas, bem como a magia, a medicina e a culinária fizessem parte do corpus do patrimônio cultural do país. Com a Constituição de 1988, tais medidas foram adotadas e os bens imateriais são incluídos no rol patrimonial brasileiro. A partir de então foram assumidas medidas que abarcassem tanto a esfera material (os patrimônios de “cal e pedra”) quanto a imaterial (as ciências automatizadas). Para Regina Abreu, patrimônio imaterial caracteriza-se como o

conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. Elas são transmitidas oral e gestualmente, e modificadas através do tempo por um processo de recriação coletiva. Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina

⁴ ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

⁵ Evangelho de João (Jo 1:1 e 1:14).

⁶ O “griot” é um dos símbolos representativos de todos os narradores, dos que contam, cantam e detém um saber ancestral, são sábios, avós, mães e todos os demais personagens que, em muitas sociedades, são depositários de histórias, de testemunhos ou de tradições que ele conta.

tradicional, as artes da mesa e o ‘saber-fazer’ dos artesanatos e das arquiteturas tradicionais. (ABREU, R. 2009)

Ainda na visão do modernista de Andrade (1991), “*A música popular tornava-se a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça*”, cuja ritualística sedimentava heranças e costumes, preservando sua relevância enquanto produto de uma coletividade. Para o autor, a música por ser a mais pública de todas as artes, pressupunha uma “*coletividade pra se realizar, quer com a coletividade dos intérpretes, quer com a coletividade dos ouvintes (...) A técnica individual importa menos que a coletiva*”. É, pois, devido ao seu caráter abrangente que a música é transmitida através da via oral, cuja prática transforma o sujeito em agente da história, uma vez que se torna parte dela ao realizar o movimento de absorção, decodificação e reconstrução de saberes e significados.

Desse modo, possuir uma tradição oral equivale a deter a capacidade fruir lançando mão de uma memória emocional, alicerçada em reminiscências afetivas nas quais o intérprete (e o ouvinte) se reconhece(m) como parte do todo. É como sujeito político que o indivíduo exerce seu papel dentro do legado cultural de um grupo, o que exprime seu poder de interferir na história, através de sua ação ao nível político, isto é, definindo a orientação da sociedade da qual é integrante, participando (direta ou indiretamente) nas decisões essenciais relativas à vida e à morte dos membros do clã. Este é, portanto, um movimento lúcido, reflexivo e deliberativo cujo razão é estabelecer uma sociedade autônoma, com liberdade para formar projetos coletivos (de defesa e de crítica) mirando na realização dos seus pares.

Dentro da cultura musical brasileira busca-se defender o Jongo como linguagem e expressão do cotidiano marginalizado do negro, o que significa realizar um deslocamento da identidade nacional na direção de uma identidade cultural. Foca-se na preservação de um conhecimento e na participação afirmativa de uma ideologia contra-hegemônica como projeto identitário. Assim sendo, políticas públicas são lançadas com o objetivo de salvaguardar o patrimônio de um povo. Atualmente, os Pontos de Cultura são ambientes incentivados pelo Governo Federal e que são uma possibilidade de dar corpo a ideias e conceitos em escala nacional, além disso, tais referências fazem a ponte entre diversos coletivos, catalizando atores sociais para trabalharem em atividades afins, haja vista que a produção artística e cultural é informação.

O Ministério da Cultura, através do programa Cultura Viva e dos pontos de cultura fomentam com oferta de subsídios as políticas protecionistas e de incentivo da expressão de um saber, potencializando seu trabalho. Para que uma prática seja considerada pelo IPHAN como patrimônio da cultura imaterial, esta deve obedecer a critérios tais como a relevância do projeto para a identidade nacional, o tempo despendido pela transmissão dessa práxis ao longo das

gerações e o reconhecimento de seus agentes – tudo isso, documentado e comprovado oficialmente.

Jongo, ancestral do samba

A despeito das transformações sofridas ao longo dos anos, o jongo ou Caxambú é tido como das mais ricas expressões da cultura afro-brasileira. De matriz bantu (influência fundamental na formação da cultura brasileira) tal manifestação tinha como característica a articulação da palavra poética, do canto e da dança. Trazido do Vale do Paraíba pelos escravos, o jongo passa a ser uma manifestação de resistência, ou seja, era a partir dos encontros das rodas que se dava a mobilização do grupo.

A partir da expressão corporal (discursiva e comportamental) que os povos segregados encontraram um meio de conclamar seus pares contra aquilo que os tiranizavam, codificando anseios que a diáspora e a opressão da mão branca lhes produzia. Tal característica torna-se vital para a sobrevivência dos grupos exilados em terras brasileiras, uma vez que a comunicação cifrada deveria atender às necessidades e demandas do cativo, servindo-lhe como ferramenta para mobilização contra o poder opressor. Tais encontros fortuitos com ares de celebração deram origem a uma evolução dentro do contexto sócio-cultural dos saberes segregados da *Pequena África*⁷ da capital brasileira.

Humberto Franceschi (2010) faz em seu *Samba de Sambar do Estácio* menção sobre o símbolo da liberdade de expressão da cultura africana, a saber, a balança de carga do Rocio Pequeno (atual Praça XI). Destinada à pesagem das mercadorias vendidas nos mercados próximos, a balança era construída sob a forma de um alpendre, cujo tablado de madeira (após o expediente) era propício para a prática jogueira e da capoeiragem.

As celebrações, quase sempre noturnas, inspiravam temor na sociedade, uma vez que os negros assumiam sua aura mística. Dentro da esfera poética e musical, a palavra era representada pela evocação, ou seja, pelo jogo dialógico entre um solista e o coro, o qual lançava mão de provérbios, enigmas e locuções de duplo sentido; musicalmente passaram a usar o ritmo com o acompanhamento das palmas de mão, algumas palavras em português e cântigos iorubás, em que se pese a realização das obrigações de culto.

Dançado ao som de tambores ditos “sagrados”, considerados o canal de comunicação com o mundo dos antepassados (indo "buscar quem mora longe"), a roda não se inicia sem antes os

⁷ *Pequena África* foi o nome dado por Heitor dos Prazeres à região da capital do Rio de Janeiro na qual concentrava-se grande contingente de escravos, partindo das margens do Campo de Santana seguia até as proximidades da Cidade Nova e os arredores da Zona Portuária.

participantes benzerem-se tocando com reverência o couro do instrumento. Juliana Breschiare cita Dias (2001) quando refere-se à natureza peculiar dos tambores, que representavam

um vínculo a unir os homens entre si e estes às divindades. Ponto focal das comunidades e suas forças, arauto de soberanos e orixás, ele próprio é de essência divina. Tambor junta a força vital dos três reinos da natureza: a do animal que lhe dá o couro com a do vegetal que lhe fornece a madeira com a dos minerais metálicos que fixam tudo no lugar: um ser de energia plena. (DIAS, P. 2001)

À meia-noite, a negra mais idosa e responsável pelo jongo interrompe o terreiro e pede licença aos pretos velhos para iniciar o jongo, improvisa um verso e canta o primeiro ponto de abertura, que é respondido pelos demais.

Mais do que simples evocação responsorial, o jongo envolvia mistérios e sortilégios advindos da “linhagem das almas” e, portanto, historicamente temido e incompreendido pelo poder dominante. Posteriormente, o ritmo passou a ser acompanhado com o que estivesse à mão (prato/talher) e adotado nas rodas de batucada de terreiro.

Chamadas originalmente de *batuques*⁸, durante o período colonial as rodas de jongo sempre foram objeto de perseguição, uma vez que tal atividade era exercida pelos escravos e julgadas como imorais, violentas, própria dos desocupados.

A roda de jongo era uma prática para iniciados, provenientes de um grupo ou comunidade detentora do conhecimento e do desempenho ritual. Muito embora não seja associada a nenhuma manifestação de caráter religioso, os trabalhos só são iniciados após uma evocação aos antepassados e às entidades sobrenaturais, sob uma aura de grande espiritualidade e reverência.

Os versos (ou *pontos*) do Jongo são cantados sob a forma responsorial, num esquema breve de pergunta e resposta, cuja poética se constituía de partes melódicas e partes textuais, que alternavam-se a fim de constituir um encadeamento temático. Existem os pontos de bizarria (ou de visaria) que são aqueles que dão conta de fatos e acontecimentos cotidianos, ou que são entoados para louvar entidades, pedir licença, alegrar e animar os dançarinos ou despedir-se da roda e os pontos de demanda, que são os desafios com poderes encantatórios, lançados aos outros jongueiros.

O solista que lança o desafio, espera que este seja decifrado (desatado); tamanha é a mística que envolvia tal adivinha que se acreditava que o poder das palavras do ponto tinham força sobre

⁸ De acordo com Edson Carneiro, *Batuque de terreiro* foi a expressão preconceituosa do período colonial para designar as manifestações das *comunidades de tambor*, que compreendida formas de expressão dos bantos, caracterizada pelo uso do tambor de mão feitos de troncos ou barrica (afinados a fogo), pelos cantos de crônica social com linguagem metafórica e dança em roda. Tais eventos, organizados dentro da comunidade negra, eram tidos como profanos ou num limiar deste com o sagrado.

àqueles que não conseguiam decifrá-las. E o poder atribuído à palavra era o catalizador das relações comunais, nas quais a tradição era constituída. Nas culturas africanas, a palavra tem força de acontecimento, é a energia vital que se expressa no som, nos tambores e na fala.

Dessa monta, o grupo de iniciados valia-se dos mistérios sobrenaturais que acreditavam existir na poética do jongo, para atribuir valores construtivos ou destrutivos aos pontos evocados. Porém, quando se diz que o poder estava nas mãos de um grupo de ‘iniciados’, pretende-se, com isso, enfatizar que a tradição jogueira era baseada numa genealogia e em rígidos códigos de comportamento diante da comuna, assegurando ao sujeito o conhecimento/poder da palavra.

Partindo desse pressuposto, o poder/conhecimento do solista diante de seus pares era garantido com a discrição e resguardo silencioso dos mais velhos que acreditava-se, preservavam a prática e os segredos do ritual, no entanto, a tradição perdia-se com seu detentor. Motivo pelo qual, a transmissão da herança jogueira foi sendo prejudicada pelos hiatos deixados pelos antigos bastiões dessa cultura, haja vista que muitos destes não detinham o conhecimento da escrita e a tradição que antes era difundida através da oralidade, calava-se com a voz que o evocou. Assim, muitos pontos foram “*amarrados*”⁹ diante da impossibilidade de encadear o canto derradeiro.

O Jongo, como inúmeras formas de expressão cultural, vem sofrendo influências externas. Após ser laureado com o registro junto ao IPHAN de Patrimônio Cultural Imaterial, o que era ritual passa a assumir ares de espetáculo. Atualmente observa-se que tal cultura, a despeito dos movimentos de resistência, vem sofrendo acentuada transformação, sobretudo porque a espetacularização exige uma infra-estrutura que sobrepõe a tradicional: foi acrescido um tratamento harmônico no qual violões, cavaquinhos e instrumentos de sopro misturam-se aos tambores de outrora, posteriormente substituídos por atabaques. No plano da palavra, com a queda dos dísticos e quadras tradicionais, os pontos transformaram-se em canções de estrofes longas, passando a ser registradas e assumindo um caráter autoral.

Os pontos, cujos enredos trabalhados passam a descrever o que antes era inerente de um saber ancestral, tem seus códigos de linguagem cifrada e simbolismos perdidos, prejudicando o encadeamento e a transitividade do canto dentro da roda. Além disso, o desvio do caráter místico e desafiador das evocações em prol de uma representação performática, adaptável a um tempo e espaço de apresentação é a prova cabal da interferência midiática¹⁰ dentro da cultura jogueira: a busca pelo novo se instaura e subverte os saberes tradicionais. É o que ocorre com o grupo de Jongo do Tamandaré, Guaratinguetá-SP; uma vez que é nítida a influência comportamental e estrutural dentro da expressão jogueira, em que pesem a mudança de significados e as novas

⁹ *Amarrar*, no vocabulário jogueiro significa parar, silenciar diante do questionamento primeiro.

¹⁰ O carioca Darcy Monteiro, descendente das tradições do Jongo da Serrinha e representante deste grupo, foi o principal responsável pela modernização e transição do ritmo dos terreiros do passado para o mundo dos palcos.

formas de expressão. Peculiar a tal grupo é a prática do “jongo-canção”, cujos enredos descritivos são produto da influência da escola de samba local e a reivindicação de uma maior participação das novas gerações nas rodas, no que tange ao domínio dos saberes do grupo, como forma de preservar a tradição. É, pois, a partir de um legado ancestral que se articula negociações no sensível terreno do tradicional e do novo, visando uma perenidade.

Quando a tradição se faz com a resistência

De acordo com Regina Abreu,

O interesse de folcloristas, sociólogos e antropólogos pelo jongo e os jongueiros se manteria intenso nos anos 1960 e 1970. Para a maioria dos estudiosos, entretanto, o jongo mais uma vez estaria prestes a desaparecer, juntamente com os velhos jongueiros que ainda o praticavam. Durante a década de 1970, mais de um artigo na imprensa defendeu iniciativas diversas para salvar o jongo, que estaria morrendo ameaçado pela ‘cultura de massas norte americana’ (ABREU, R. 2009)

O trânsito entre gerações configura-se como “*elementos de uma complexa relação de tensão*”, na visão do sociólogo Nilson Moraes (2007), vinculam memória e identidade, efetuando um processo de apagamento de signos estabelecidos, haja vista que a efemeridade impõe-se contra o desejo de permanência, o que dá margem à necessidade de registro, recuperação e exaltação das tradições em prol de uma comunidade/nação. Neste caso, a tensão está relacionada aos modos de preservação da cultura dentro de um cenário de diversidade, portanto, hierarquizado e pontuado por preconceitos e naturalizações.

A cultura dominante quer valer-se de seu poder para homogeneizar o diverso. Mudanças nos significados das práticas tradicionais são sentidas, seja qual for a manifestação cultural, faz-se presente a ação do tempo. No entanto, é na performance do jongo que se instaura mais acentuadamente a evolução, cujas marcas nas próprias estruturas musicais e poéticas acentuam-se quando comparadas ao jongo tradicional.

A tentativa de manter a tradição do jongo ao longo dos anos perpassa as questões cronológicas e hierárquicas dentro do grupo. Nas rodas de jongo, o novo mescla-se com o velho, intercambiando sentidos e afetos dentro da ciranda que se abre.

Antigamente, só os mais velhos podiam entrar na roda. Os jovens ficavam de fora, observando. Os antigos eram muito rígidos com os mais novos e exigiam muita dedicação e respeito para ensinar os segredos ou “*mirongas*” do jongo e os fundamentos dos seus pontos. Hoje em dia, novos e velhos se enfrentam nas rodas de jongo, conforme o ponto de Jefinho, que mostra a cooperação entre o tradicional e o novo:

*“Oi, Saravah jongueiro velho,
que veio pra ensinar
que deus dê a proteção
pra jongueiro novo,
pro jongo não se acabar
pro jongo não se acabar
pro jongo não se acabar”*
(Jongueiro Velho)

A nova geração do jongo vislumbra a possibilidade de trocas constituídas além da esfera familiar, criando redes de relações outras. Tal flerte com outras expressões culturais atribui um caráter híbrido à “nova” cultura jongueira, uma vez que há o desejo de sofisticação da prática, modos de cantar e representar, com a incorporação de outros instrumentos, técnicas mais apuradas de puxar os pontos e apresentação performática, respectivamente. Conforme podemos observar no ponto de Totonho do Jongo, que diz:

*“Minha pele é cor morena
É cor de café caboclo
Eu moro na Serra Negra
Eu gosto de tudo um pouco.”*
(Minha pele é cor morena)

É do caráter do novo jongueiro o sentimento de pertença, do orgulho de um passado histórico e de valorização de uma autoridade reconhecida nas lideranças do grupo aos quais atribui-se a defesa de um saber instituído, como se percebe no ponto de autoria de Jefinho.

*“Sou neto de jongueiro
e não nego meu naturá
esse ano aqui na festa
o meu vô quero alembrá”*
(Sou neto de jongueiro)

Diferentemente dos jovens, o jongueiro mais antigo não dá importância ao roda de jongo performática e atribui à prática da evocação uma dimensão de sofrimento, de banzo africano, dando passagem à dor dos antepassados e dialogando com o divino imanente. Os jongueiros mais experientes são tidos como

Os guardiões dos princípios e valores que permeiam o jongo. São os responsáveis por zelar por aqueles aspectos mais caros à memória do grupo e que, com a chegada dos novos, requerem uma transmissão. É para eles, por exemplo, que

conta muito a figura do apadrinhamento, espécie de batismo que ocorre entre os grupos mais novos e mais antigos, e a necessidade de pedir licença aos ancestrais para abrir uma roda. (BRESCHIARE. J. 2010)

Outra questão pertinente dentro do movimento de resistência diz respeito ao caráter que reconhece o jongo como legado de um povo, como identidade de um grupo. Reconhecem o jongo como herança e se afetam quando sua prática é renegada ou sofre preconceito pela cultura hegemônica.

Para Breschiare, tais aprendizados recebidos pela via opressora contam como uma “*espécie de atualização*” daquilo que viveu seus antepassados na pele e na alma. Assim sendo, é na preservação do jongo como forma de expressão de uma comunidade que se faz o resgate da intenção revolucionária e compreende-se a dinâmica da cultura como uma instância política. Como se percebe no ponto de visaria *Mãe África*, de autoria de Totonho do Jongo:

*“Ô Mãe África,
Vem lembrar teu cativoiro
Ai como chora meu tambu, ai meu tambu
Como chora o candogueiro, ai candogueiro
De tanto soluçar, soluçar, soluçar
Vai molhar o meu terreiro”
(Mãe África)*

É a partir da tradição que se reinventa um passado composto de rupturas e continuísmos, nos quais o velho e o novo se encontram, permeam-se e se alteram. Num movimento que prescinde tanto a manutenção quanto a renovação do *status quo*.

O contato entre diferentes comunidades jongueiras tem produzido um intercâmbio mais acentuado de traços estilísticos e de atitudes reflexivas com respeito à herança ancestral, o que contribui para a construção e o fortalecimento de uma identidade coletiva baseada no conceito de resistência da cultura negra que nega a exclusão e o racismo, corporificando-se a partir de um diálogo que atravessa o tempo e o espaço para conceber uma nova maneira de resistir, demarcando seu lugar (de direito) na teia de relações humanas.

A hierarquização da cultura erudita sobre a popular, abre a reflexão sobre as relações de juízo de valor travadas com a alteridade dentro do binômio nós-outro, que reverberam na tríade tradição-identidade-nação dentro do imaginário comum.

Se para Alfredo Bosi (1992) “*[d]o vínculo com o passado se extrai a força para a formação de uma identidade*”, é na manifestação narrativa que se dá a reelaboração de uma história pessoal e coletiva, na qual são retomados o que outrora foi silenciado, nos recônditos do abandono. São

pequenos rastros ou pegadas que se materializam, uma vez que o sujeito transforma-se em elemento histórico, em significante, em marca da experiência viva.

Conclusões

A investigação proporcionou uma reflexão sobre os desdobramentos da cultura do jongo ao longo dos anos, cujas referências ultrapassam o valor do gênero como representação identitária nacional, uma vez que se alicerçam em julgamentos de valor que extrapolam as fronteiras sociais, pontuados pelo conceito do trinômio “tradição-identidade-nação” dentro do imaginário comum.

Alfredo Bosi (1992) já atentava para o fato de que uma *“unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes”*. Para Queiroz (1989) uma sociedade era configurada a partir de elementos que *“constituíam bens materiais (maneiras de viver) e bens espirituais (maneiras de pensar)”*, que coexistiam dentro de um mesmo espaço que era ligado à variedade étnica e cultural. Ainda com respeito a uniformidade cultural, Juliana Breschiare salienta que é preciso realizar

Uma leitura que pense cultura como diversidade e não como substâncias hierárquicas, as culturas que se formam nos intercâmbios são feitas nem só de permanências nem só de mudanças, mas de um tensionado processo de negociação de fronteiras que dão em identidades novas e desconhecidas. (BRESCHIARE, J. 2010)

Como representação de uma dupla atualização de contextos, o jongo remete aos tempos do cativo escravo, concomitantemente atualiza as ações realizadas dentro da irmandade, seu local de origem. Atualiza, também o imaginário do grupo (interpelado pelos dilemas que as mudanças de um mundo dividido entre perspectivas globalizantes e localizantes apresentam) e as formas de se relacionar com o sagrado e com a natureza.

Que o Jongo transformou-se, não resta dúvidas. Faz-se mister citar que tanto o mapeamento teórico e literário discutido, quanto as referências audiovisuais e as entrevistas de campo proporcionaram uma proximidade do tema que escapou à esfera acadêmica, humanizando-se, comprovando que do popular ao erudito, do morro ao asfalto, a música popular do "Brasil brasileiro" sempre estará, a despeito das mudanças adquiridas (já que, inegavelmente, a sociedade e seus interesses transformaram-se ao longo dos anos).

Outra questão que merece um olhar mais atento tange a dicotomia inerente ao cenário musical dentro dos espaços eruditos e populares, já que tal problematização vem de encontro a dificuldade de se discutir valores dentro dos espaços culturais brasileiros, pressuposto de uma

transposição de searas políticas e sociológicas: Se o jongo foi o precursor do samba, por que não possuem a mesma importância dentro do cenário musical?

Tal resgate é válido desde que a incorporação de seus valores seja feita num movimento individual de dentro para fora, sem negação ao que lhe é externo, nem perdas da sua significação primeira. O corpo do discurso de quem evoca o ponto, ponteados de lamentos e saudades transforma-se no discurso do corpo, que rememora tais emoções e que pisa, em passos de resistência, no chão sagrado e ancestral. Corpo do discurso que reclama perdas e opressões, discurso de um corpo que se assume oprimido. Corpo do discurso que canta ‘de cor’, de coração um legado e uma história: seu legado e sua história, discurso do corpo que suporta o banzo e o peso da superação, que resiste e persiste. Para, ao fim, lançar o desafio para as gerações vindouras:

*“afirma o jongo, criançada, eu quero ver
você dançando jongo em termo (e eu dançando) de ieieie”.*

Referências bibliográficas

- 1 – ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: I. Chiarato & Cia Editores, 1928. 94p.
- 2 – _____. **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991. 170p.
- 3 – BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira e culturas brasileiras**. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 4 – BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e culturas populares**. In: *Leituras Operárias*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- 5 – BRESCHIGLIARI, Juliana O. **Transmissão e transformação da cultura popular: a experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá- SP)**. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2010.
- 6 – DIAS, Paulo. **“A outra festa negra”**. In: *Cultura e Sociabilidade Festiva na América Portuguesa*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001.
- 7 – _____. **CD Batuques do Sudeste (org.). Documentos Sonoros Brasileiros nº 2**. São Paulo: Itaú Cultural/Associação Cultural Cachuera!, 2000.
- 8 – _____. **São Paulo Corpo e Alma. Associação Cultural Cachuera!**. São Paulo: Secretaria Estadual da Cultura de São Paulo, 2003.
- 9 – _____. **Volume Repertório do Jongo no Estado de São Paulo**. In: *Livros das Formas de Expressão/ IPHAN*. São Paulo: IPHAN/ Associação Cultural Cachuera!, 2005.

10 – DINIZ, André. **Almanaque do samba: A história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010. 309p.

11 – FRANCESCHI, Humberto M. **Samba de Sambar do Estácio (1928-1931)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010. 226p.

12 – MORAES, Nilson Alves de; LEMOS, Maria Teresa T. Brittes (Org.). **Memória, Identidade e Representação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. 101p.

13 – QUEIRÓZ, Maria Isaura P de. **Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil**. São Paulo: Tempo Social, Revista de Sociologia da USP. 1º semestre 1989.

14 – SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. 247p.

15 – VIANA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007. 193p.

16 – XAVIER, Rubens. **Feiticeiros da Palavra**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera! e TV Cultura, 2002.

Iconografia¹¹



Estandarte do Jongo do Tamandaré



D. Mazé, rainha do Jongo até 2010.

¹¹ Os registros fotográficos foram fornecidos por Jefinho do Jongo, do seu acervo pessoal.



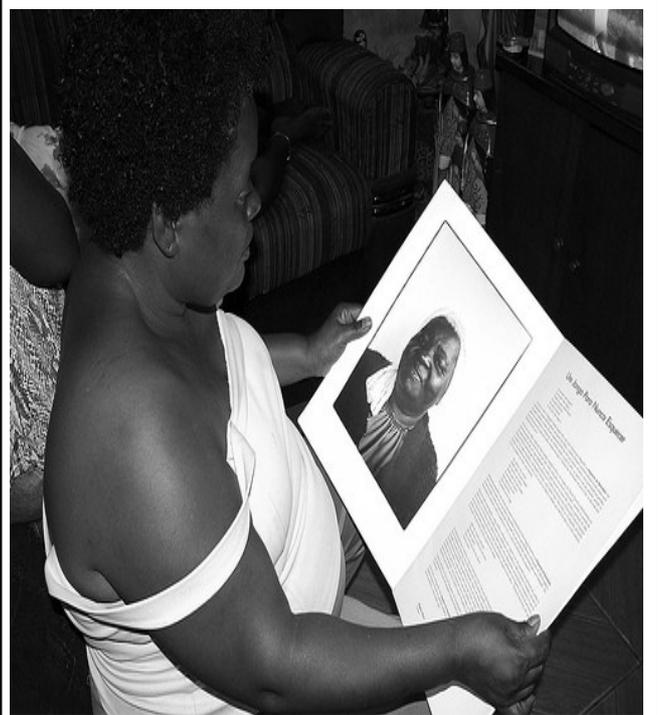
Apresentação do Jongueira na quadra do GRES Unidos do Tamararé



Roda de jongueira no terreiro de D. Mazé (jun 2009)



Genealogia do Jongueira, D. Mazé e filhas



Tradição Jongueira



Dona Tô do Jongo



Togo do Jongo, ao fundo D. Mazé



Jefinho do Jongo



Totonho do Jongo



Aquecendo os tambores



Festa de São João, terreiro de D. Mazé



Roda de Jongo, Xina e Aline



Apresentação da Roda de Jongo



Tambores do Jongo do Tamandaré



Encontro de gerações nos tambores do Jongo