UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

ALINE OLIVEIRA DE SOUSA

TIA MARIA DO JONGO:
MEMÓRIAS QUE RESSIGNIFICAM IDENTIDADES DAS ATUAIS LIDERANÇAS
JONGUEIRAS DO GRUPO JONGO DA SERRINHA

SÃO PAULO

2015

ALINE OLIVEIRA DE SOUSA

**TIA MARIA DO JONGO:
MEMÓRIAS QUE RESSIGNIFICAM IDENTIDADES DAS ATUAIS LIDERANÇAS
JONGUEIRAS DO GRUPO JONGO DA SERRINHA**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 18 de setembro de 2015. A versão final encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo

SÃO PAULO

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Sousa. Aline Oliveira de

Tia Maria do Jongo : memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jogueiras do grupo Jongo da Serrinha / Aline Oliveira de Sousa ; orientador, Luiz Gonzaga Godoi Trigo. – São Paulo, 2015

159 f. : il

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo

Versão corrigida.

1. Jongo - Brasil. 2. Jongo da Serrinha. I. Trigo, Luiz Gonzaga Godoi, orient. II. Título

CDD 22.ed. – 793.31981

Sousa, Aline Oliveira de. Tia Maria do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jogueiras do grupo Jongo da Serrinha. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Aprovado em ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação:

À Catarina e Cecília, minhas amadas filhas, que me acompanharam no mestrado, dentro e fora do meu ventre.

Ao meu pai Antonio de Sousa, in memoriam, e à minha mãe Maria Celeste, que me ensinaram a amar a música, os livros e os tambores.

À memória de Adriana da Penha, uma linda mulher, mãe, amiga e jogueira, que de forma gentil e carinhosa sempre procurou me ajudar.

E à memória de Vovó Maria Joana e Mestre Darcy do Jongo, fundadores do grupo Jongo da Serrinha.

AGRADECIMENTOS

Nenhum trabalho de conclusão de mestrado é feito sozinho, logo qualquer agradecimento que eu faça será incompleto. Muitos foram aqueles que direta ou indiretamente contribuíram nesse processo, desde todos os jongueiros da Serrinha, até os amigos e familiares que compreenderam minhas faltas e ausências durante esse período ou que doaram parte do seu tempo para me auxiliar de alguma forma. Assim, meus sinceros agradecimentos especiais são:

Ao meu Deus supremo, ao meu orixá Oxumaré, e todos os espíritos de luz que me guiaram espiritualmente, para que não me faltasse força durante todo esse percurso acadêmico.

Ao meu orientador, Luiz Gonzaga Godoi Trigo, por toda paciência, carinho, respeito e disponibilidade em aceitar me orientar.

A todos os funcionários e professores da EACH – USP, em especial aos professores, Valéria Barbosa de Magalhães, Soraia Ansara e Carlos Henrique Barbosa Gonçalves, por seus valiosos ensinamentos durante suas aulas.

Ao Renato, meu amado companheiro e melhor amigo, por todos os momentos de amor e cumplicidade dedicados a nossa família, por toda a ajuda acadêmica e por me apresentar ao grupo Jongu da Serrinha.

À Celeste, minha amada mãe, por todo carinho e disponibilidade comigo e minhas filhas, e todas as comidinhas e cafés preparados para me ajudar nos estudos.

À Tia Maria do Jongu, que sempre me recebeu de braços abertos em sua casa, com muita simpatia e bom humor.

A todos os jongueiros do grupo Jongu da Serrinha, em especial, Dely Monteiro, Lazir Sinval, Luiza Marmello, Dyonne Boy, Valéria Marchon, Suellen Tavares e Adriana Penha (*in memoriam*), que se disponibilizaram a relatar suas memórias para minha pesquisa.

À Dona Vanda, que esteve presente durante muitos anos na Escola de Jongu da Serrinha, preparando lanchinhos deliciosos para todos e cuidando de todo o espaço do Jongu da Serrinha.

À Suely, minha querida sogra, por todo o auxílio com minha família nas minhas horas de estudo, e ao meu sogro Jorge, por toda a compreensão.

À Nina Rosa, companheira de mestrado, sempre disposta a me ajudar com caronas, cópias de trabalhos e, principalmente, com sua atenção.

A meu irmão Júnior e sua família, que me incentivaram nas provas de seleção do mestrado, cedendo sua casa para que eu pudesse estudar e morar.

À família da amiga Patrícia Dias, em especial, à sua mãe Francisca, sua irmã Fabrícia, seu irmão Odilon e seu pai Vicente (*in memoriam*), que me acolheram na sua casa, em São Paulo, sempre com muito amor e afeto.

Aos amigos do grupo Boidaqui, que me ensinam a atuar no campo da pesquisa em cultura popular com bastante cuidado e honestidade.

Aos amigos Jéssica Rangel e Rian Rodrigues, pelo companheirismo, apoio e paciência nos trabalhos que desenvolvemos juntos às crianças da Serrinha na Escola de Jongo.

Ao querido amigo Luciano Monteiro, que doou seu precioso tempo para formatar e corrigir esta dissertação.

À minha psicóloga Célia Monteiro, que me escutou, auxiliou e me prestou seus valiosos serviços com muita fé e carinho.

E aos professores que aceitaram compor a banca examinadora, pela valiosa atenção e pelo comprometimento com seus exames e julgamentos.

A todos, muito obrigada!

Aline Oliveira de Sousa

*Jongueiro vai, jongueiro vem / Jongueiro está aqui agora / Quem é
jongueiro da Serrinha / Finca tenda e está aqui agora...*

*Angoma-puita e tambu / Oi saravá meu caxambu / Que eu louvo
agora / Digo adeus ao cativeiro / Firmo ponto no cruzeiro / Salve
nossa senhora / Eu vejo, nego veio tirando vinho / Da bananeira lá
da mata / E plantando cana / E no terreiro eu sinto o cheiro / Do
cachimbo de Vovó Maria Joana / Vovó Líbia, veja seu Antenor /
Óia benzendo o tambor / O candongueiro / Tia Eva, firma toco no
terreiro / Pras almas do cativeiro / Aniceto puxando um ponto /
Gungunano e versando no improviso / Dona Florinda, seu Gabriel
/ Com seu chapéu e Djanira / Esbanjando o seu sorriso / Eu vejo
Mestre Darcy / Mestre Fuleiro / Entrando no terreiro sem demora /
Vovó Tereza, que beleza / Como siruga a saia / Até o romper da
aurora / Zé Nascimento, Tia Eulália / Com suas lindas flores / No
chão do terreiro / Se Mano Elói chegar pra frente / Abre a roda
minha gente / É festa de jongueiro / Tia Eunice, bate pauó / E olha
a sua umbigada / Não me engana / Dona Marta dançando jongo /
Em seu terreiro / No dia de Santana / Ai meu zirimão, estendo a
mão / Boto os meus pés no chão / Dai-me licença / A Serrinha é um
Quilombo / E pra Tia Maria do Jongo Eu peço a benção”*

“Vista Forte”

Lazir Sinval

RESUMO

SOUSA, Aline Oliveira de. **Tia Maria do Jongo**: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo Jongo da Serrinha. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Versão corrigida.

Esta pesquisa mostra, a partir das memórias de oito lideranças jongueiras atuais do grupo Jongo da Serrinha, que as ressignificações dos elementos identitários do jongo, existem tanto como forma de preservação como de resistência. As memórias de Tia Maria do Jongo, a atual matriarca do grupo, se destacam, reafirmando os valores africanos de respeito e cuidado com os sujeitos mais velhos da comunidade. A opção por entrevistar somente essas oito jongueiras deve-se ao fato bastante peculiar de haver somente mulheres na liderança desse grupo – posição normalmente exercida apenas por homens ou por homens e mulheres em outros grupos de jongo. As diferentes motivações de cada uma dessas mulheres, suas necessidades para continuar naquela posição e suas diferentes identidades jongueiras aparecem através dos relatos de suas memórias. O jongo é uma forma de trabalho para o grupo, que tem uma estrutura profissional para manter seus participantes. O meio urbano, no qual o Jongo da Serrinha está inserido, favorece a uma maior disputa entre as tradições e o mercado cultural.

Palavras-chave: Jongo da Serrinha, Tia Maria do Jongo, memória, mulheres, identidade.

ABSTRACT

SOUSA, Aline Oliveira de. **Tia Maria do Jongo**: Memories resignify identities of current jongueiras of leaders of Jongo group of Serrinha. 2015. 159 p. Dissertation (Master's Degree in Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2015. Reviewed version.

This research demonstrate, from the memories of current eight jongueiras leadership of Jongo of Serrinha group, the reinterpretation of identity elements of jongo exist both in a way of preservation and resistance. The memories of Tia Maria of Jongo, the current matriarch of the group are highlighted, reaffirming the African values of respect and care for the elderly community subjects. The decision to interview only eight jongueiras leaders is due to the peculiar fact that are only women in the leadership of this group. Position usually exercised only by men, or men and women combined, in other jongo groups. Through the reports of the memories of these women appear the different motivations of each with the group, their need to continue in that position and their different jongueiras identities. The group has a professional structure to maintain its participants, where the jongo is a form of work. The urban environment, in which the Jongo of Serrinha is inserted, favors a larger struggle between the traditions and the cultural market.

Keywords: Jongo of Serrinha, Tia Maria of Jongo, memory, women, identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa do município do Rio de Janeiro com suas divisões administrativas	28
Figura 2 – 13 de maio na Escola de Jongo da Serrinha	45
Figura 3 – 13 de maio no Centro Cultural Cordão do Bola Preta	45
Figura 4 – Cartaz de divulgação do evento pelo Dia Estadual do Jongo no Rio de Janeiro (2011)	48
Figura 5 – Cartaz de divulgação do evento pelo Dia Estadual do Jongo no Rio de Janeiro (2012)	50
Figura 6 – Cartaz do show de lançamento do CD “Vida ao Jongo”	71
Figura 7 – Espetáculo “Vida ao Jongo”	72
Figura 8 – Espetáculo “Vida ao Jongo”	72
Figura 9 – Altar para Santa Sara Kali no espetáculo “Jongo Cigano”	76
Figura 10 – Suellen Tavares e Luiz Paulo no espetáculo “Jongo Cigano”	76
Figura 11 – Andréa e Luiz Paulo no espetáculo “Jongo Cigano”	77
Figura 12 – Roda de jongo no espetáculo “Jongo Cigano”	77
Figura 13 – Tia Maria do Jongo	79
Figura 14 – Residência de Tia Maria do Jongo	96
Figura 15 – Dely Monteiro	107
Figura 16 – Lazir Sinval	111
Figura 17 – Lazir Sinval e sua prima Márcia dançando jongo	113
Figura 18 – Luiza Marmello	116
Figura 19 – Dyonne Boy	120
Figura 20 – Adriana Penha	128
Figura 21 – Suellen Tavares	131

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. PROBLEMATIZAÇÃO E METODOLOGIA	17
 CAPÍTULO I – O JONGO E O MORRO DA SERRINHA	21
I. 1 - O JONGO	22
I. 2 - O MORRO DA SERRINHA E O JONGO NA SERRINHA	27
I. 3 - GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA.....	37
 CAPÍTULO II - A CULTURA DO ESPETÁCULO COMO FORMA DE TRADIÇÃO.....	51
II. 1 - JONGO DA SERRINHA: ARTE, TRABALHO E RESISTÊNCIA.....	52
II. 2 - IDENTIDADES JONGUEIRAS: PRESERVANDO E RESSIGNIFICANDO TRADIÇÕES	59
II. 3 - RELATOS DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NOS ESPETÁCULOS “VIDA AO JONGO” E “JONGO CIGANO”	69
 CAPÍTULO III – “PRETA VELHA JONGUEIRA...”: MEMÓRIAS DE TIA MARIA DO JONGO	78
III. 1 - MEMÓRIAS DE UMA FILHA DE MIGRANTES	79
III. 2 - TIA MARIA E O JONGO DA SERRINHA	85
III. 3 - ESTUDOS SOBRE MEMÓRIA: IDENTIDADE, DISPUTA E RESISTÊNCIA	94
 CAPÍTULO IV - AS MULHERES DO JONGO DA SERRINHA.....	103
IV. 1- DELY MONTEIRO	107
IV. 2 - LAZIR SINVAL	111
IV. 3 - LUIZA MARCELLO	115
IV. 4 - DYONNE BOY	120
IV. 5 - VALÉRIA MARCHON.....	124
IV. 6 - ADRIANA PENHA	127
IV. 7 - SUELLEN TAVARES.....	130
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

APÊNDICE I	148
APÊNDICE 2.....	150
APÊNDICE 3.....	151
APÊNDICE 4.....	152
APÊNDICE 5.....	153
APÊNDICE 6.....	154
APÊNDICE 7	155
APÊNDICE 8.....	156
APÊNDICE 9.....	157
APÊNDICE 10.....	158
APÊNDICE 11.....	159

INTRODUÇÃO

O presente trabalho resulta da pesquisa que iniciei no ano de 2010, quando comecei a acompanhar as aulas de danças populares da Escola de Jongo da Serrinha, no Morro da Serrinha, bairro de Madureira, Rio de Janeiro, RJ. A Escola de Jongo faz parte dos trabalhos desenvolvidos pela ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha. O jongo é uma manifestação afro-brasileira, que veio para os morros da cidade do Rio de Janeiro após a abolição da escravidão com os negros da área do Vale do Paraíba (Rio de Janeiro e São Paulo), de Minas Gerais e Espírito Santo. No ano de 2011, quando comecei a trabalhar como professora da Escola de Jongo, submeti meu projeto de pesquisa à seleção de mestrado em Estudos Culturais na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. Obtive aprovação e ingressei na turma de mestrado de 2012.

No primeiro semestre do mestrado, cursei a disciplina Movimentos Migratórios: Memória e Subjetividades com a professora Dra. Valéria Barbosa Magalhães, onde adquiri conhecimento sobre a metodologia da história oral e os estudos da memória. Fiz uma pesquisa sobre os processos migratórios que envolveram os jogueiros¹ do Grupo Jongo da Serrinha que despertou o desejo de aprofundar mais as questões sobre memória, me levando a buscar a pessoa mais antiga do grupo, a Tia Maria do Jongo. Na intenção de aprofundar mais os estudos sobre memória, cursei, no segundo semestre do mestrado, a disciplina Memória Coletiva e Identidades Sociais com a professora Dra. Soraia Ansara.

Ao pesquisar as memórias de Tia Maria do Jongo e do próprio grupo Jongo da Serrinha, percebi que os cargos de liderança do grupo são ocupados por mulheres e que, apesar de haver vários homens (entre músicos, dançarinos e professores), as decisões de interesse coletivo cabem, hierarquicamente, às sete mulheres que comandam o grupo. Há ainda uma jovem liderança jogueira, que apesar de não estar incluída diretamente no processo decisório é uma representação forte do Jongo da Serrinha para moradores do Morro da Serrinha, para outras

¹ Sujeitos pertencentes a uma comunidade de jongo.

² A Cia Folclórica do Rio – UFRJ é um projeto de ensino, pesquisa e extensão da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, composto por aproximadamente 40 pessoas, entre alunos, professores e funcionários. “As pesquisas realizadas pela Companhia são integradas ao universo de conhecimentos da UFRJ e transmitidas e multiplicadas através do ensino de graduação da EEFD, nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Educação Física, Bacharelado, Licenciatura e Teoria em Dança do Departamento de Arte Corporal. Cerca de 200 alunos, dos diversos cursos da UFRJ, passaram pelo projeto, atuando não apenas em dança e música, como também nas artes visuais e produção cultural”. Fiz parte da Companhia como bailarina-intérprete, enquanto fui aluna e depois como ex-aluna da UFRJ, por um período de sete anos. Mais informações sobre a Cia Folclórica do Rio – UFRJ em <http://ciafolc-ufri.blogspot.com.br>.

³ Orfeu da Conceição é uma peça teatral escrita por Vinicius de Moraes em 1954, baseada no drama da mitologia grega de Orfeu e Eurídice.

comunidades, para alguns representantes do poder público e para muitas pessoas que acompanham o grupo. Essas oito mulheres são: Maria de Lourdes (a Tia Maria do Jongo), Dely Monteiro, Lazir Sinval, Luiza Marmelo, Dyonne Boy, Adriana Penha, Valéria Marchon e Suellen Tavares. Infelizmente, no final desta pesquisa, no dia 28 de maio de 2015, Adriana Penha faleceu e deixou a comunidade jogueira da Serrinha muito triste e abalada. Mantive minhas análises a respeito das suas memórias e identidades jogueiras, além da entrevista que fiz com ela no ano de 2014. Como seu falecimento foi muito próximo à entrega desse trabalho, não houve mudanças significativas na estrutura funcional do Jongo da Serrinha até então.

Meu primeiro contato com o jongo ocorreu na Cia Folclórica do Rio – UFRJ,² no ano de 2005, quando fiz um teste para integrar seu corpo de bailes, e o jongo foi apresentado aos candidatos. A primeira vez em que subi o Morro da Serrinha e conheci a ONG Jongo da Serrinha foi no ano de 2007, quando atuei numa peça de teatro chamada *Orfeu, Angoma Orfeu*, sob a direção de Aline França. Tratava-se de uma adaptação do *Orfeu da Conceição*,³ em que as personagens eram jogueiros e moradores de um morro carioca. Para compreender melhor a vida das personagens e o próprio jongo, que fazia parte do enredo, fomos até o Morro da Serrinha, onde conheci Suellen Tavares, que além de participar da peça, também nos deu ótimas aulas de jongo.

Após a montagem do espetáculo, iniciei uma amizade com outras pessoas do grupo, como Brayon Mattos e Luiza Marmello, comecei a frequentar os shows do grupo e a me aproximar ainda mais. No dia 13 de maio de 2010, a convite de Renato Mendonça (professor da Escola de Jongo), fui a uma feijoada do grupo no terreiro da Escola de Jongo, no Morro da Serrinha. Pude, então, conhecer melhor as outras pessoas do grupo, como a Tia Maria, a quem eu admirava à distância, através dos shows. Desse dia em diante, decidi pesquisar mais sobre o jongo e iniciei um trabalho de acompanhamento das aulas de danças populares do professor Renato Mendonça.

⁴ O projeto desenvolve, de modo conjugado, atividades de pesquisa de campo e atividades de arte educação coordenadas por professores da Escola de Belas Artes e da Escola de Educação Física e Desportos - UFRJ, que visam registrar e instrumentalizar o grupo para que promova a reflexão a respeito da sua própria trajetória social e de seu acervo cultural. O projeto pretende também estimular a reflexão acerca da identidade do grupo, ao colocar em evidência os atores atuais destes saberes, aqueles que receberam dos mais velhos este conhecimento e o praticam, tornando esta arte viva: as crianças, adolescentes e jovens da Serrinha. Desse modo, o projeto constitui-se em ações que visam registrar a memória de uma comunidade. Renato Mendonça é professor mestre da Escola de Educação Física da UFRJ e coordena esse projeto em parceria das professoras doutoras Carla Dias e Andréa Moraes, ambas da UFRJ, a primeira da Escola de Belas Artes e a segunda da Escola de Serviço Social.

No ano de 2011, fui convidada a dar aulas de danças populares junto ao professor Renato, na intenção de ocupar seu lugar no ano seguinte, pois ele passaria a ser um dos coordenadores do projeto *Preservando e construindo a memória no jongo*,⁴ numa parceria da UFRJ com o Jongo da Serrinha. No início do ano seguinte, a convite de Lazir Sinval, passei a integrar o grupo artístico do Jongo da Serrinha,⁵ como dançarina.

Interessante ressaltar que, ao iniciar esta pesquisa, precisei aguçar o olhar para algumas questões que antes passavam despercebidas. Digo aguçar o olhar, pois até então minha pesquisa era o que se poderia chamar de uma “pesquisa de vida” ou uma “pesquisa para a minha vida”, com um ritmo mais lento; havia coletas de dados, mas sem prazos rígidos a cumprir. Como já fazia parte do grupo, optei por me apresentar como uma “pesquisadora oficial” para uma instituição de ensino, no caso a USP, e manter uma relação de amizade e confiança mútua com os sujeitos pesquisados. Apesar disso, sempre que ia entrevistar alguma jongueira eu era tomada por um nervosismo inicial, pela necessidade de manter um distanciamento crítico que permitisse uma análise impessoal do tema, mas isso se dissipava ao longo da conversa.

As primeiras entrevistas foram feitas com Tia Maria do Jongo. Adriana Penha fez o contato para marcar a entrevista. Tia Maria foi muito receptiva, a ponto de emprestar diversos materiais e em cada dia de entrevista, sempre oferecer um lanche ou almoço. Entrevistei Dely Monteiro quando estava grávida⁶ e ela se prontificou a ir até a Escola de Jongo, para evitar que eu subisse mais o Morro da Serrinha até a sua residência. Com Luiza Marmelo, também houve essa preocupação e, por eu estar com minha primeira filha recém-nascida, Luiza foi até a minha casa para fazermos a entrevista. Por ser minha coordenadora na Escola de Jongo, ela foi a pessoa com quem eu mantive mais contato durante todo o tempo de pesquisa. A entrevista de Lazir Sinval foi feita num dia de feijoada na casa de Tia Maria. Lazir sempre foi muito solícita em me contar informalmente fatos sobre a sua família, a de Tia Maria e sobre o grupo Jongo da Serrinha. Fiz a entrevista com Dyonne Boy na Escola de Jongo, após uma reunião nossa de equipe, o que ficava mais prático para nós duas. A entrevista com Adriana Penha foi feita no Teatro Sérgio Porto, na cidade do Rio de Janeiro, no dia de um ensaio para o espetáculo “Vida ao Jongo”. Suellen Tavares me recebeu em sua casa, na cidade de Niterói,⁷ com um delicioso almoço, após a entrevista. A última entrevista feita, por conta da

⁵ Nome dado ao grupo composto atualmente só por adultos, que fazem apresentações de jongo.

⁶ Dely Monteiro, Lazir Synval e Luiza Marmelo são conhecidas como “As Meninas da Serrinha”.

⁷ Cidade vizinha à cidade do Rio de Janeiro.

difficuldade que tivemos em encontrar um dia possível para nós duas, foi com Valéria Marchon, na Escola de Jongo da Serrinha.

O Capítulo 1 da dissertação traça uma análise sobre a manifestação do jongo, com suas características gerais e um breve histórico. Fala sobre o processo de povoamento dos morros cariocas e, especificamente, do Morro da Serrinha. Para isso, foram utilizados os trabalhos de Adrelino Campos, que faz uma comparação analítica entre quilombos e favelas, e Dyonne Boy, que fez sua pesquisa de mestrado sobre a construção de um centro de memória do Jongo da Serrinha. Com relação às famílias negras, que vieram para o Morro da Serrinha trazendo o jongo como uma de suas bagagens culturais, duas delas serão tratadas em especial: a família Monteiro, descendente do município de Valença, na região do Vale do Paraíba, Estado do Rio de Janeiro, e a família Oliveira, descendente do Estado de Minas Gerais. Sobre o Jongo da Serrinha, especificamente, pesquisadores como Edir Gandra, Pedro Simonard, Rachel e Suetônio Valença são utilizados como referências.

No Capítulo 2, algumas questões teóricas que envolvem o Grupo Jongo da Serrinha são pontuadas com base nas teorias dos Estudos Culturais. As mudanças nas relações de lazer e trabalho que perpassaram a introdução do jongo no mercado da indústria cultural, e a transformação dos modos de se fazer o jongo no Morro da Serrinha pelos seus atores sociais são discutidas, juntamente com as memórias das atuais lideranças jogueiras. Além disso, são traçados diálogos entre tradição e modernidade, que contemplam as relações de identidade dessas lideranças. Para isso, foram utilizados teóricos como Raymond Willians, Stuart Hall, Nestór García Canclini, Eduardo Granja Coutinho, José Jorge de Carvalho e Marilena Chauí.

O Capítulo 3 trata das memórias de Tia Maria do Jongo e traz, à luz da história oral, as suas lembranças, que contribuem para a reelaboração das relações identitárias das atuais lideranças jogueiras do Grupo Jongo da Serrinha. Como base teórica, há uma concentração em autores como Pollak, Halbwachs e Nora, para apoiar os estudos sobre a memória.

O Capítulo 4 é composto pelas memórias das atuais lideranças jogueiras da Serrinha. A partir dos relatos de memórias dessas mulheres, são pontuadas suas relações com o grupo, que as identificam mais do que a função de “jogueiras da Serrinha”, informando ao leitor quem são essas lideranças e como elas ressignificam hoje o grupo Jongo da Serrinha e o jongo na Serrinha.

Os apêndices esboçam os roteiros das entrevistas com Tia Maria do Jongo e as demais lideranças jogueiras do grupo Jongo da Serrinha e apresentam as Cartas de Cessão de Direitos assinadas pelas entrevistadas.

1. PROBLEMATIZAÇÃO E METODOLOGIA

O objetivo da pesquisa é analisar as relações identitárias das atuais lideranças jongueiras do Grupo Cultural Jongo da Serrinha e os processos de preservação e transformação dessa manifestação cultural pelo grupo, trazendo o foco da análise para as questões históricas, sociais e culturais que ressignificam o grupo desde o seu surgimento.

A identidade será abordada aqui como forma de resistência, a partir das memórias das jongueiras da Serrinha, e como forma de preservação e reinvenção da tradição; embora essas abordagens sejam complementares, elas serão apresentadas separadamente. Para estudar a identidade como forma de preservar e reinventar a tradição, serão utilizados dois autores dos Estudos Culturais – Stuart Hall e Néstor García Canclini.

O primeiro “procura pensar as ‘novas identidades’ a partir da lógica do descentramento e da identificação dos sujeitos com as diferenças” (GUEDES, 2013, p.12) e o segundo, preocupando-se com o desenvolvimento da modernidade na esfera latino-americana, estuda as identidades a partir da análise dos processos de hibridização cultural. Ambos analisam essas identidades a partir de movimentos migratórios, deslocamentos e mudanças econômicas globais ocorridas ao longo da modernidade.

O argumento principal do trabalho consiste em demonstrar que as memórias de Tia Maria são significantes para as relações de disputa e resistência vivenciadas pelo grupo. Esse argumento se desdobra em duas proposições:

- Que os laços consanguíneos das “famílias do samba”⁸ não são fatores determinantes para a continuidade e a ressignificação da tradição no Jongo da Serrinha;
- Que talvez a ocupação dos cargos de liderança do grupo somente por mulheres tenha sido uma estratégia de afirmação identitária.

Para isso, fiz uma pesquisa qualitativa de caráter empírico. Os instrumentos para a coleta de dados em campo são entrevistas e observações. Sua análise e sistematização foram ordenadas a partir de transcrições de gravações (vídeo e áudio), conforme a metodologia da História Oral, compreendida como “um método de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si no registro de narrativas da experiência humana” tornando-se, ao mesmo tempo, “técnica e fonte, por meio das quais se produz conhecimento” (FREITAS, 2006, p. 18).

⁸ João Paulo Castro (1998) utiliza a expressão “famílias do samba” para referir-se aos integrantes das famílias que mantêm relações de afinidade nas atividades do jongo e do samba em sua pesquisa no Morro da Conceição

De acordo com Alberti (2005), é possível escolher o tipo de entrevista a ser realizado com cada entrevistado. Nesta pesquisa, escolhi para Tia Maria “entrevistas de história de vida” e para as outras lideranças jongueiras as “entrevistas temáticas”. Claro que no interior da entrevista de história de vida existem diversas entrevistas temáticas onde “os temas relevantes para a pesquisa são aprofundados” (ALBERTI, 2005, p. 38). A escolha da Tia Maria como centro das entrevistas se justifica por dois motivos: primeiro, porque ela é a matriarca e a pessoa mais velha do grupo, fato que tem uma carga simbólica muito grande, e, segundo, porque não havia nenhum trabalho escrito sobre sua vida e suas memórias até o início desta pesquisa.

Optei por utilizar a câmera de vídeo nas entrevistas e em algumas idas a campo pela possibilidade de recuperar situações que poderiam passar despercebidas apenas com os registros do caderno de campo ou do gravador de áudio. Apesar de no Programa de História Oral do CPDOC,⁹ em que Alberti (2005) se baseia para escrever o *Manual de História Oral*, o uso do registro em vídeo ser utilizado com certa parcimônia, ela afirma que:

A gravação de entrevistas em história oral em vídeo tem-se difundido bastante ultimamente. Ela permite o registro da imagem do entrevistado e da situação de entrevista e impede que se percam os gestos e expressões faciais que complementam e enriquecem a enunciação, expressando reações e, muitas vezes, indicando a intenção do falante (ALBERTI, 2005, p. 62).

Buscando sempre uma maior fidelidade para as transcrições das entrevistas, percebi que o uso do vídeo me facilitava. De acordo com Leland McCleary (2011), esta passagem da comunicação falada para a escrita sofre uma diversidade de interferências e modificações, pois “a fala é sensível ao contexto. A escrita anula o espaço, suspende o tempo, exila os seres vivos, e reduz o contexto da fala ao *texto* da escrita” (p. 97). O compromisso na História Oral é não valorizar o preconceito, favorecendo a identidade e a individualidade dos entrevistados. No entanto, de forma não intencional, o pesquisador pode selecionar traços da fala do entrevistado que ele julgue importante, e deixar outros de lado. Isso é um desafio para o pesquisador já que “existe um conflito real entre as duas modalidades, oral e escrita, que não pode ser resolvido sem perdas de um lado ou de outro” (McCLEARY, 2011, p. 109).

McCleary também traz informações úteis para transformar as entrevistas orais em escritas ao apontar que existem dois gêneros textuais, a “entrevista” e a “transcrição”, e que

(Rio de Janeiro, RJ). Utilizarei o mesmo termo para as famílias Monteiro e Oliveira de nossa pesquisa no Morro da Serrinha visto a semelhança com relação às afinidades das famílias e a formação dos dois morros.

⁹ No capítulo 4 consta a entrevista com Valéria Marchon, que foi a única entrevista feita somente com gravador de áudio, sem uso de câmera de vídeo, por conta de uma inibição da entrevistada com o uso do aparelho.

não devemos confundi-las. Na transcrição, são registradas as palavras ditas pelo entrevistado e pelo entrevistador “em estado bruto”, ou seja, “registrando fielmente as repetições, pausas, palavras cortadas, correções, pronúncias e usos gramaticais fora do padrão, vocalizações não lexicais, risos e respirações e sons do ambiente” (2011, p. 106). No momento de publicar a entrevista, a transcrição servirá como fonte e guia. O autor diz ainda que, como a apresentação da transcrição “bruta” é uma forma cansativa para o leitor, muitos pesquisadores apostam em transformar a transcrição num formato mais próximo ao da “entrevista”, interferindo no texto, basicamente, das seguintes maneiras:

a redução das disfluências e redundâncias típicas da língua falada; a regularização, quando necessária, da gramática e a redução dos elementos dialetais ou idioletais; e a contextualização da fala, também quando necessária, inserindo no texto “indicações de palco” para ajudar o leitor a reconstruir a cena em que as falas foram produzidas. Essa última medida é particularmente importante quando a entrevista envolve movimentos e a manipulação de objetos, ou quando gestos, olhares faciais ou respirações – ou silêncios e pausas – são essenciais para a compreensão. (McCLEARY, 2011, pp. 106-107).

Em sua pesquisa com o Grupo Jongo da Serrinha, Pedro Simonard (2005) utilizou a câmera o tempo todo e percebeu que poucos jongueiros do Grupo Jongo da Serrinha se sentiam intimidados ou retraídos com a presença da câmera, não tendo nenhum deles impedido a utilização do equipamento. Desde a sua pesquisa até o atual momento já se passaram oito anos, e durante a realização desta pesquisa a câmera também não foi motivo de inibição para quase ninguém.¹⁰

Em se tratando de grupos urbanos, é mais provável que se dê uma relação de fascínio na medida em que a câmera já povoa o imaginário dos moradores dos centros urbanos. (...) Estamos vivendo um momento social no qual o exibicionismo domina a relação do indivíduo com os grupos presentes em festas e cerimônias. Isso exige do pesquisador cautela para não se deixar seduzir pela personagem do entrevistado e, com isso, não conseguir dar conta de aspectos importantes que a personagem, conscientemente ou não, encobre (SIMONARD, 2005, p. 73).

Além dos dados coletados em campo, foram analisadas fontes secundárias como artigos, monografias, dissertações e teses acadêmicas. Como explica Alberti, uma pesquisa sobre o tema investigado em arquivos, bibliotecas etc. é de extrema importância para garantir a qualidade do trabalho num projeto em história oral.

A relação da história oral com arquivos e demais instituições de consulta a documentos é, portanto, bidirecional: enquanto se obtém, das fontes já existentes, material para a pesquisa e a realização de entrevistas, estas últimas tornar-se-ão novos documentos, enriquecendo e, muitas vezes, explicando aqueles aos quais se recorreu de início (ALBERTI, 2005, p.81).

As fontes orais foram tratadas com a mesma legitimidade que as fontes escritas. Nas culturas afro-brasileiras, a confiabilidade dada à oralidade é extremamente importante para a manutenção das próprias tradições. As análises das memórias levaram em conta tanto a sua subjetividade, quanto as reminiscências e os esquecimentos.

¹⁰ No capítulo 4 consta a entrevista com Valéria Marchon, que foi a única entrevista feita somente com gravador de áudio, sem uso de câmera de vídeo, por conta de uma inibição da entrevistada com o uso do aparelho.

CAPÍTULO I – O JONGO E O MORRO DA SERRINHA

*Vou pra serra, mãe
Sua benção vou m'imbora, vou jogar
Vou pra serra, mãe
Já é quase uma hora e se eu perco o trem,
Fico mais de uma hora na estação.
Vou pra serra, mãe
Eu preciso da senhora
Não bronqueia, mãe
Mês que vem tem trampo
Mês que vem te pago
Foi na serra, mãe, que eu conheci o Jongo
Belo filho de uma mãe que se diz gentil
Pátria amada, Brasil
Lá na serra, mãe
Na casa do Rei do Jongo
Belo filho de uma mãe que se diz gentil
Pátria amada, Brasil
Vamos pra serra...*

“Vou pra serra”
Jair Jongueiro

I. 1 - O JONGO

A partir da metade do século XVI e início do século XVII, o Brasil recebeu os primeiros negros bantos¹¹ para o trabalho com os engenhos de cana-de açúcar no nordeste brasileiro. Com o cultivo e a produção comercial do algodão e do fumo e, principalmente, com a descoberta do ouro e o cultivo do café para as terras mais ao sul do país, a partir do final do século XVII e início do século XVIII, as migrações de negros dentro do país e também a vinda de novos escravos africanos se acentuaram (cf. LOPES, 1992, p. 02).

A partir de suas leituras de Nina Rodrigues, Reginaldo Prandi (2000) afirma que a importação de escravos bantos para o Brasil teve continuidade, mesmo com a crescente importação de escravos sudaneses, e que, em sua maioria, os bantos eram usados para as atividades urbanas nas capitais da costa brasileira. E complementa:

No Rio de Janeiro, por exemplo, a predominância demográfica de escravos bantos sempre se manteve, devido em grande parte às particularidades dos acordos e tratados do tráfico, o que, por exemplo, permitiu aos traficantes portugueses dos últimos tempos comercializar exclusivamente com o Rio de Janeiro os negros que só podiam trazer da costa meridional africana. (2000, p. 55)

Hebe Mattos e Martha Abreu (2007) destacam que nos relatos de viajantes estrangeiros que passaram pela Corte e adjacências rurais no século XIX, havia muitas referências a danças e festas de “pretos”, que possivelmente seriam jongs e caxambus, mas que a eles não interessavam a denominação dada pelos praticantes dessas danças. O termo *batuque* ficou como referência a essas manifestações, como relatam as autoras:

Batuque foi um termo genérico que a maioria dos viajantes utilizou para qualquer reunião de “pretos”. Sem dúvida, foi o nome utilizado pelos “de fora”. O termo é encontrado também nos códigos de repressão e controle, como nas posturas municipais de várias cidades do Brasil, ao longo do século XIX, e nos jornais da Corte, que costumavam reclamar dos incômodos que tais práticas causavam à vizinhança e ao trabalho (2007, p. 73).

¹¹ Reginaldo Prandi afirma que os primeiros negros a chegarem ao Brasil, através do tráfico de escravos, eram preferencialmente bantos, seguidos mais tarde pelos sudaneses. “Os bantos, povos da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança. O termo “banto” foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Wilhelm Bleek e significa “o povo”, não existindo propriamente uma unidade banto na África.” (PRANDI, 2000, p. 54).

Com o aumento da lavoura cafeeira, muitos escravos se estabeleceram no Vale do Paraíba, importante região no cultivo do café, onde temos relatos da presença, ainda hoje, da manifestação do jongo. Também há informações da prática do jongo no Norte Fluminense, na Zona da Mata Mineira, no Litoral Sul Capixaba e no Litoral Norte Paulista.

Existem opiniões diferentes sobre a “origem” do jongo. Uma versão sustenta que o jongo nasceu no Brasil, a partir das sucessivas ressignificações das manifestações culturais dos africanos bantos e sua associação com elementos simbólicos da diáspora negra. Outra versão acredita que tenha “nascido” na África e com a imigração negra tenha se refeito em terras brasileiras. Na aula que deu na Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ em 08 de outubro de 2013,¹² Lazir Sinval, que é sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo, afirmou que:

O jongo é uma dança africana que veio de Angola pra cá através dos negros que foram trazidos escravizados, né? Mais precisamente, o jongo veio pra região sudeste do nosso país. Era dançado nas senzalas, quando os negros tinham algum tempo pra poder dançar. Então, sempre que eu falo de jongo, eu me emociono muito, desde a origem, né? Desde quando ele era dançado. Me toca muito. Que eram pouquíssimos momentos em que era permitida a dança do jongo. Os senhores... Contam que os senhores permitiam essa dança porque acreditavam, por ser uma dança de umbigada, ser uma dança sensual, e que com isso obteriam crias. E que com isso o jongo era dançado nas senzalas.

A partir de todos esses estudos, analiso o jongo como uma manifestação afro-brasileira de origem banto, com a presença de tambores, canto, palma e dança. Seu nome pode ser uma derivação dos termos *nzòngo* ou *songo*,¹³ que significam flecha ou bala, ou ainda de *Jinongonongo*, denominação dada aos enigmas e adivinhações praticados na região de Angola.¹⁴

O jongo é uma manifestação em roda, onde um casal de solistas dança no centro da roda¹⁵ enquanto os “tamborzeiros” tocam e um jongueiro “tira” um “ponto” (canto) na roda.

¹² Oficina dada em função do projeto de extensão da Universidade Federal do Rio de Janeiro, chamado “Encontro com Mestres”, onde em um ano diversos grupos populares e seus mestres ministram aulas para alunos das graduações de Educação Física e Dança, além de pessoas de fora da Universidade.

¹³ *Nzòngo* é um termo *Kikongo* e *songo* é um termo *kimbundu* ou *umbundu*. Todos esses são dialetos bantos. Em *kikongo* há a expressão *nzòngo myannua* que significa “bala da boca”. E em *umbundu* existe o provérbio que diz que “a palavra é como uma bala”. (Entrevista com Robert Slenes no DVD Jongo, Calangos e Folias – Música Negra Memória e Poesia, 2005).

¹⁴ O termo *Jinongonongo* foi informado por Ladislau Batalha, em sua pesquisa sobre as formas de literatura popular dos negros de Angola, e encontra-se em um estudo de Maria de Lourdes Borges Ribeiro.

¹⁵ A autora Ribeiro (1984) denomina as diferentes formas da dança do jongo: *jongo de corte* ou *jongo carioca*, quando um jongueiro que quer dançar, corta ou interrompe um dos que estão no centro da roda para tomar-lhe o lugar; *jongo de roda*, que não possui nenhum casal solista ao centro; e *jongo paulista* onde vários casais dançam ao mesmo tempo (BRASIL, Ministério da Cultura, 2007). Em minhas idas a campo, percebi que a forma de um casal solista no centro da roda, é a mais comum em diferentes comunidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

“Tirar” ou “jogar” um ponto significa cantar algum ponto na roda de jongo, o que, no entanto, não é algo simples, pois os pontos utilizam uma linguagem metafórica. Segundo contam alguns jongueiros da Serrinha,¹⁶ no contexto da escravidão os pontos de jongo serviam para os cativos se organizarem e resistirem à opressão do sistema escravocrata. Com o fim da escravidão, os pontos continuaram a ser cantados com suas metáforas, mas sempre dialogando com a sua realidade local. Ainda hoje, se cantam pontos do início do século XX feitos por descendentes de escravos que viveram na Serrinha e/ou no Vale do Paraíba.

Os pontos de jongo “tirados” ou “jogados” por algum participante da roda são respondidos pelo coro de jongueiros presentes, numa dinâmica de comando e resposta, e podem ter inúmeras intenções.¹⁷ Para Gandra (1995, p. 47), “no Jongo os pontos são exclusivamente símbolos orais, uma vez que os jongueiros fazem de suas palavras símbolos”.

A pesquisadora Maria de Lourdes Borges Ribeiro¹⁸ conta que vários pesquisadores que a antecederam não se preocuparam com a interpretação dos textos dos pontos de jongo e apresenta em seu livro *O Jongo* uma grande pesquisa a linguagem metafórica dos pontos. Ela diz que “ponto é tudo quanto o jongueiro diz ou canta no decorrer da dança” (1984, p. 23), e que o ponto pode ter uma linguagem enigmática, devendo, por isso, ser decifrado ou, como dizem os jongueiros, “desatado”. Quando ninguém o consegue, diz-se que o ponto ficou “amarrado” ou que o jongueiro ficou “amarrado”. “Amarrar” alguém num ponto é “jogar” um ponto que o indivíduo não consegue explicar nem “desatar” (RIBEIRO, 1984, p. 24).

O processo de “desatar” um ponto é o seguinte: um jongueiro puxa um ponto na roda de jongo, com alguma intenção (pedir licença, implicar com alguém, falar sobre a sua vida, contar um caso etc.). Quem decifrar o que o jongueiro quis dizer no seu ponto pode gritar a palavra “machado” ou “cachoeira”,¹⁹ interromper o ponto e cantar um novo ponto com a definição do ponto anterior. No entanto, como esclarece Ribeiro (1984), quando um ponto é “jogado” diretamente para o indivíduo este não consegue decifrá-lo, ele fica “amarrado”. Com relação ao estado de “amarração”, tanto Ribeiro (1984) quanto Edir Gandra (1995) fornecem alguns exemplos encontrados com frequência em depoimentos de membros de diferentes

¹⁶ Durante suas oficinas de jongo, Luiza Marmello e Lazir Sinval costumam contar histórias sobre isso.

¹⁷ Os pontos podem ser: “Abertura ou licença, para iniciar a roda de jongo. Louvação, para saudar o local, o dono da casa ou um antepassado jongueiro. Visaria, para alegrar a roda e divertir a comunidade. Demanda, porfia ou gurumenta, para briga, quando um jongueiro desafia seu rival a demonstrar sabedoria. Encante, era cantado quando um jongueiro desejava enfeitiçar o outro pelo ponto. Encerramento ou despedida, cantado ao amanhecer para saudar a chegada do dia e encerrar a festa” (CD LIVRO JONGO DA SERRINHA, 2001).

¹⁸ Seu nome é uma das principais referências nos estudos sobre jongo.

¹⁹ As comunidades jongueiras usam a expressão “machado” ou “cachoeira” para finalizar um ponto de jongo. No Jongo da Serrinha, “machado” é exclamado para parar o ponto cantado e a célula rítmica dos tambores, já “cachoeira” é um código destinado a dar prosseguimento ao ritmo dos tambores para se iniciar um novo ponto.

comunidades jongueiras. Por exemplo, que o jongueiro que não desatou o ponto ficou sem falar até conseguir desatar; que o(a) jongueiro(a) entrou na roda, cantou um ponto para alguém que, em seguida, caiu desacordado; ou então que um jongueiro entrou numa roda que não era a sua, não pediu licença ao dono da roda e quando acordou estava no meio do mato. Esses fatos foram lembrados por jongueiros antigos em depoimentos às pesquisadoras acima referidas. No entanto, como veremos mais adiante, essa dinâmica de decifrar pontos e mesmo esses estados “mágicos” de “amarração” já não acontecem mais na Serrinha.

Ao ministrar uma aula de jongo junto com Lazir Sinval, Luiza Marmello afirmou o seguinte sobre os pontos cantados nas rodas de jongo:

a gente começa o jongo sempre num canto de louvação, que é o “Bendito”. A gente louva todos os santos de devoção dos jongueiros. É... louva os tambores. Pra que tudo corra bem na roda de jongo. Pra que não tenha problema nenhum. A gente pede licença aos ancestrais nesse momento pra poder correr tudo bem. É... e tem os outros pontos, que contam histórias do cotidiano ou também falam de coisas que não é pro feitor saber, como eu falei anteriormente. E tem os pontos de demanda também, no meio disso. Que... o que que é demanda? É você desafiar o outro jongueiro, né? Antigamente, é... nesses pontos de demanda, na época dos cabeças brancas, é... tinha essa coisa de... dos jongueiros terem que decifrar e responder o ponto do outro. Quem não respondesse... Quem não respondesse, é... Houve relatos de que o jongueiro entrava na roda e tentava decifrar. Se ele não decifrasse, ele ficava preso na roda, ele não conseguia sair. Até um outro jongueiro descobrir o que que aquele jongueiro tinha cantado anteriormente, pra poder desatar o ponto, pra o cara poder sair de dentro da roda.²⁰

Lazir Sinval complementa a fala de Luiza Marmello com uma história sobre um antigo jongueiro da Serrinha, que ela o chama de “bam-bam-bam”, já que ele sabia versar muito e puxar pontos de improviso na roda de jongo. Diz Lazir que esse jongueiro “bam-bam-bam” fez o jongo na sua casa e puxou o seguinte ponto na roda para um outro jongueiro que era visitante: “Debaixo de papai velho, menino tá sepultado / Debaixo de papai velho, menino tá sepultado”. Ela conta que depois de muito tempo que o ponto estava amarrado, esse outro jongueiro que foi desafiado conseguiu desatar o ponto e cantou o seguinte: “Debaixo de papai velho, menino tá sepultado / Vou disinterrá menino, pra nós tudo aqui bebê”. A metáfora usada no ponto é que antes de as pessoas chegarem em sua casa, o tal jongueiro “bam-bam-bam” enterrou uma garrafa de cachaça (menino) em baixo do tambor (papai velho).

Existe no jongo uma forma de louvação aos antepassados que compreende o que chamamos de sagrado e que é característica de suas raízes com as religiões afro-brasileiras.

²⁰ Aula dada no dia 08 de outubro de 2013 na Escola de Educação Física e Desportos – UFRJ.

Cada comunidade jongueira possui a sua forma de transitar entre o profano e o sagrado. Entendo que esses fatos de “amarração”, citados acima, fazem parte desse lado sagrado e mágico do jongo, em que casos um tanto extraordinários aconteciam. “São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada” (BRASIL, Ministério da Cultura, 2007, p. 14). Elemento coreográfico presente em diversas manifestações de descendência africana²¹, a “umbigada” corresponde ao movimento de projeção da barriga (umbigo) e quadril para frente, feito tanto por mulheres quanto por homens. No jongo, especificamente, o casal executa esse movimento, mas sem tocar uma barriga na outra. Lazir Sinval conta que:

*Mestre Darcy sempre contou que a umbigada é à distância. A gente repete isso com maior orgulho. Ele dizia que era pra não entornar o caldo da sopa e nem encaroçar o angu, né? A umbigada de jongueiro. Como é essa umbigada? Uma troca de energia, sabe? Uma troca de energia, onde jongueiros se olham. Ela pode ser uma umbigada de desafio. Ela pode dizer muita coisa através do corpo, da nossa expressão a gente pode tá contando muita coisa. Tá desabafando. A gente pode tá, através do olhar, tá se comunicando, né? Eu acredito que isso devia acontecer na senzala. Eu fico visualizando a senzala. Os negros vivendo aquele terror, daquele cotidiano. E sem poder falar, sem poder se comunicar. Daí a linguagem através de metáforas. (...) É uma dança onde um casal de cada vez entra na roda e se umbiga mutuamente. É... o jongueiro, através do olhar, já começa a escolher a jongueira que vai dançar e eles se umbigam dentro da roda. (...) Sempre com os pés descalços, os pés no chão, pra sentir a energia da terra. Que tem, né? A gente sente!*²²

Ao explicar que “terreiro” é o local onde se dança o jongo, Ribeiro (1984) faz uma alusão ao uso dessa mesma denominação para os locais onde se praticam rituais religiosos afro-brasileiros e conclui que essa semelhança terminologica é uma indicação do sentido religioso do jongo. Mattos e Abreu (2007), por sua vez, afirmam que tanto nos relatos dos viajantes estrangeiros no século XIX sobre os “batuques” quanto nos de folcloristas brasileiros que falam sobre o jongo e o caxambu, não existem observações sobre os aspectos religiosos dessas manifestações.

Quanto aos instrumentos musicais do jongo, as pesquisas realizadas desde o século XX informam que há os tambores, a puíta e o guaiá. Os tambores podem ser dois ou três. Normalmente, o maior leva é chamado de “tambu”, mas pode ser batizado com outros nomes. Os pesquisadores encontraram denominações como tambu, candongueiro, caxambu, pai-joão,

²¹ Alguns exemplos de manifestações culturais com o movimento da umbigada: Batuque de Umbigada (São Paulo), Tambor de Crioula (Maranhão), Coco (estados da região Nordeste), Samba de Roda (Bahia) etc.

²² Aula dada no dia 08 de outubro de 2013 na Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ.

pai-tôco, joana, viajante, trovada, mancador, mexeriqueiro etc. No Jongo da Serrinha os tambores recebem os nomes de: tambu (o maior e mais grave), caxambu (o do meio) e candongueiro (o menor e mais agudo). Puíta é um “instrumento membranofone”, que possui no seu interior, preso ao couro, um pequeno cilindro de madeira ou bambu, que ao ser friccionado produz um som como um “ronco surdo”. Seria o antecessor do instrumento conhecido como cuíca. Já o guaiá é uma espécie de chocalho feito de diferentes formas (RIBEIRO, 1984, p. 19-22). Nos escritos de Ribeiro (1984) há uma síntese sugestiva e um tanto poética do que seria o jongo, que enriquece o entendimento sobre a manifestação:

Procurei os livros dos mestres dos problemas afro-brasileiros e nada encontrei sobre o assunto. De Nina Rodrigues e de Arthur Ramos – que se vale de Gallet – o jongo não mereceu atenção, ou não o conheceram. E assim me fui embrenhando sozinha nessa floresta que a princípio me pareceu cheia de sugestões artísticas. Só depois me apercebendo de seus grotões misteriosos, das sombras que nela perpassam, dos risos que vêm não sei de onde, dos feitos assustadores que acontecem, tudo muito lá dentro, onde a luz não alcança. Não me refiro apenas às práticas fetichistas nem às intenções, por vezes estranhas, com que dançam e cantam, mas ao simbolismo e à lírica de sua linguagem, também cheia de sugestões, feitiços e sortilégios, onde a semântica primitiva contém sutilezas mágicas e lembranças imemoriais. É assim que fazem os saravás com que louvam o micro e o macrocosmo, com que se erguem da areia a Deus, do tambu ao sol e às estrelas, ao tijuco e à folha; é assim que rezam seus pontos diante de nós, que somos os seus saravados, e tudo vemos, registramos e ignoramos. É que eles falam uma linguagem diferente, usam as nossas palavras, mas o sentido é outro, como se as enchessem de enigmas. E enigmas são. O jongo é assim mesmo. Um ponto cuja decifração nos escapa (RIBEIRO, 1984, p. 29).

O jongo é uma manifestação popular com uma enorme historicidade e riquezas artística, social e cultural. Atualmente, o jongo é encontrado em diversos lugares do sudeste brasileiro, em comunidades quilombolas ou não. Suas manifestações locais são semelhantes, mas nunca iguais; cada comunidade possui seus instrumentos musicais principais, seu modo de dançar, sua forma de fazer e colocar os pontos na roda de jongo e, além de tudo, sua forma de se ressignificar frente a às demandas do mundo moderno.

I. 2 - O MORRO DA SERRINHA E O JONGO NA SERRINHA

favelas seriam espaços transmutados de quilombos e para compreendê-las deve-se pensar na formação sócio-espacial dos quilombos no interior do sistema escravagista.

Os quilombos tinham uma identidade espacial um tanto tênue, devido à mobilidade constante dos grupos que os formavam. No entanto, essa falta de territorialidade não limitava suas rede de solidariedade, que ampliavam e solidificavam as relações entre os diversos quilombolas e outros segmentos sociais, constituindo um forte elemento na sua estratégia de guerra (cf. CAMPOS, 2011, p. 37-38). Nas favelas, a existência de redes de solidariedade deu um tom político às práticas sócio-espaciais. Os estigmas vividos hoje pela população favelada são anteriores à sua própria formação.

As favelas podem ser analisadas como um espaço de recepção de migrantes. Desde o seu surgimento, por volta do fim do século XIX, são espaços marcados pela recepção de grupos provenientes de outras regiões e abrigam diversas formas de manutenção das identidades étnicas como as festas populares, os grupos religiosos, os movimentos de afirmação de minorias etc. No Morro da Serrinha, não foi diferente: as pessoas recém-chegadas ficavam nas casas de seus conterrâneos até se estabelecerem no local. Os encontros realizados nas casas de algumas pessoas para louvar e festejar o santo de sua devoção sempre acabavam em Jongo e serviam de apoio àqueles que chegavam e se reconheciam nessas celebrações. As festas e as manifestações recriadas em outros espaços constituem uma forma de continuidade com o passado. A favela, então, é um local onde acontece uma série de trocas simbólicas, onde os grupos de pessoas se fortalecem, criando e mantendo laços e produzindo tanto as suas individualidades quanto um sentimento de pertença à coletividade.

Abdelmalek Sayad aponta os imigrantes como “essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (1998, p. 54), observação que é legitimada pela fala da própria Tia Maria do Jongo. Em sua entrevista, ela afirma que a vida de sua família em Minas Gerais, antes de migrar para o Rio de Janeiro, era muito difícil. A maioria dos negros que vinham para o Rio de Janeiro arranjava emprego no cais do porto, como carregadores, não por falta de competência para atuar em outros setores, mas pela falta de oportunidades numa sociedade racista habituada a viver da exploração do trabalho escravo.²⁶

Mas essa sociedade do fim do século XIX e início do XX começava a se reestruturar com o advento da industrialização. De acordo com Abreu (apud CAMPOS, 2011, p.67), a cidade do Rio de Janeiro se expandiu em três direções: centro-sul, centro-norte (em direção às

²⁶ O pai de Tia Maria trabalhou como carregador no Cais do Porto na cidade do Rio de Janeiro.

montanhas) e seguindo os trilhos do trem a partir de 1872 em consequência da suburbanização da cidade. Para explicar o surgimento das favelas cariocas, Campos afirma que

Algumas dessas direções, sobretudo aquelas denominadas como freguesias rurais, eram, há muito tempo ocupadas por negros quilombolas. Então, a expansão urbana se fez em alguns casos superpondo terras agrícolas não incorporadas pelo sistema legal de terras. Um exemplo claro dessa dinâmica é a existência de quilombos no maciço da Tijuca, onde hoje se localizam algumas das maiores favelas da cidade (2011, p. 67).

Com base na inserção do migrante enquanto força de trabalho, podemos pensar na situação do ex-escravo que ganha sua liberdade, mas que não possui bens que o façam continuar na lavoura. Alguns até conseguiram adquirir uma pequena propriedade através de doação ou de suas próprias economias guardadas, porém o endividamento para a manutenção da posse das terras e/ou o racismo dominante na Justiça da época os privaram desse direito. Além disso, a lavoura de café tornara-se um cultivo em larga escala, dificultando a vida dos que produziam em propriedades menores. Os negros são, então, colocados à margem desta nova sociedade capitalista, transformando-se em uma massa de “desocupados”, que somava quase o dobro dos trabalhadores livres: “o negro passa de imigrante forçado, quando todos queriam seu trabalho como escravo, a ser um imigrante indesejável no mercado capitalista-racista que o substituiu” (MOURA, 1988, p. 32).

O número de imigrantes europeus que chegam ao Brasil para trabalhar nessas fazendas de café é crescente, dificultando a assimilação da mão de obra negra no contexto pós-abolição. Em sua tese sobre a migração de pretos e pardos para a Baixada Fluminense, Costa constatou que ex-escravos e seus descendentes tinham conhecimento das economias crescentes e das novas oportunidades de trabalho no Estado do Rio de Janeiro (cf. COSTA apud SILVA, 2011, p. 03). Para Silva (2011), “as dificuldades foram um grande incentivo para a migração” (SILVA, 2011, p. 03).

Uma das opiniões correntes acerca da migração a interpreta como um problema social e as pesquisas que reproduzem essa perspectiva costumam associar o migrante a diversos problemas sociais, o que reflete diretamente as representações coletivas a respeito. Pensar as migrações dos negros ex-escravos e seus descendentes para a capital federal, – na época, o Rio de Janeiro – traz discursos prontos de aumento da pobreza, da marginalidade, da criminalidade etc. Os discursos racistas se fortalecem nesses estereótipos formados, tendo como “pano de fundo o preconceito racial, fruto do estigma legado pela Coroa portuguesa

ainda no século XVII” (CAMPOS, 2011, p. 22), do negro associado a bandido, pobre, vadio, desocupado e favelado. As favelas cariocas se estabelecem então como lugares de resistência, processo que se assemelham à formação dos quilombos.²⁷ Como afirma Campos:

Se, no passado, a resistência era em torno do não aprisionamento dos negros (primeiro ocorrendo apenas com os escravos e, posteriormente, com os negros que se tornaram livres), ao longo do século XX a resistência aconteceu em torno da permanência nos locais “escolhidos” para moradia (2011, p. 31).

A formação do Morro da Serrinha é semelhante à dos outros morros cariocas. No início do século XX, suas terras faziam parte das chácaras e fazendas existentes na Freguesia do Irajá. Após a sua “libertação”, em 1888, uma grande massa de famílias de ex-escravos se concentrou na área próxima à zona portuária e ao centro comercial da cidade. No entanto, na primeira década do século XX – especialmente na gestão do prefeito Pereira Passos, iniciou-se a política do “bota abaixo”, em que a ordem era a demolição dos cortiços no centro da cidade, expulsando os moradores dessa região, que eram em maioria negros. O governo justificava suas ações, alegando se preocupar com a higiene pública e o saneamento básico. Essa reurbanização fez com que esses moradores expulsos ocupassem os morros cariocas, ficando livres de aluguéis ou pagando preços mais baixos. Nesse contexto, assim como ocorreu no Morro da Serrinha, muitos morros no subúrbio da cidade foram ocupados (cf. GANDRA, 1995, p. 56).

Em seu livro sobre o G.R.E.S. Império Serrano, os pesquisadores Rachel e Suetônio Valença (1981) falam sobre o processo de ocupação do local e afirmaram que:

Seus primeiros ocupantes eram gente muito pobre, expulsa dos logradouros mais valorizados do centro da cidade do Rio de Janeiro, incluindo aí os morros mais bem situados em relação àquele centro, como os de Santo Antônio, Favela, Castelo, São Carlos e Madureira. Havia também entre os que chegavam à Serrinha muitos vindos das fazendas do interior fluminense, do Espírito Santo e de Minas Gerais, que buscavam trabalho na capital da recente República, libertos da condição de escravos pela lei de 13 de maio de 1888 (VALENÇA, 1981, p. 02).

As casas pertencentes às chácaras da região localizavam-se na Avenida Marechal Rangel, hoje Avenida Edgard Romero, uma das principais vias do bairro de Madureira. Os

²⁷ A denominação “quilombo” surgiu, segundo Moura (1987), em função de uma consulta do Conselho Ultramarino (criado em 1643 por D. João IV) ao rei de Portugal. “Ao responder à consulta, o rei entendeu que toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles é considerado quilombo” (MOURA, 2011, p. 32).

fundos das chácaras iam até os morros da região, quando esses terrenos começaram a ser loteados, pequenas trilhas foram abertas no mato, para dar acesso aos morros, que na época não tinham luz elétrica nem água encanada (cf. GANDRA, 1995, p.57).

A pesquisadora e liderança jongueira da Serrinha, Dyonne Boy (2006), conta que eletricidade só chegou à região por volta de 1925. Como Madureira era o último bairro da cidade a ter bondes puxados a burro, a chegada da eletricidade possibilitou a inauguração, em 1928, de uma linha de bondes elétricos. A água encanada foi instalada em 1930 e sobre este fato uma antiga jongueira da Serrinha, conhecida como Tia Eulália, narrou, em entrevista à pesquisadora Edir Gandra, que²⁸

O dia que veio esse cano foi uma festa na Serrinha! Aí meu pai mandou que todos os moradores que estavam morando... viesse tudo de lata nova, pintada; e a hora marcada de abri a torneira pra jorrá a água, não é? (...) Aí... a Bandeira Nacional no coreto. Meu pai era muito carnavalesco. Ele gostava muito de festa assim, sabe? Aí foi no Romero²⁹, falou: - Romero, nós vamos de branco! Ele e o Romero vieram de branco, os dois, quando foram chegando, os fogos, fogos bastante, não é? (...) Hino Nacional, pessoal de palmas, muitas palmas, não é? Eles dois levaram, o alicate, na primeira, cortaram, a música a tocá, os fogos, aí jorrô a primeira água, na segunda água eles encheram a taça, trocaram, meu pai deu a dele pro Romero, o Romero deu pro meu pai, se abraçaram e quebraram as taças. Aí, a água, e o pessoal na Serrinha... Ah! Água na Serrinha! Água na Serrinha! Água na Serrinha! (1995, pp. 58-59).

Por iniciativa do engenheiro Ricardo de Albuquerque, em 15 de junho de 1890a Estrada de Ferro Central do Brasil, que ia somente da Estação D. Pedro II a Cascadura,³⁰ foi estendida até Madureira, inaugurando a Parada do Cunha.³¹ Com essa inauguração, houve muito “progresso” na região e em 1986 a pequena Parada foi elevada à categoria de Estação. O patrono Domingos Lopes da Cunha sugeriu que a nova Estação se chamasse “Madureira” em homenagem ao pioneiro Lourenço Madureira (cf. GANDRA, 1995, p. 52).

Na verdade, em documentos históricos, consta como sendo 1909 o ano do início do bairro de Madureira como tal, quando o Dr. Manuel Machado, político, abriu algumas ruas em Madureira, onde as moradias ainda eram poucas e muito separadas (GANDRA, 1995, p. 53).

²⁸ Apoiei-me na pesquisa de Edir Gandra, que foi a primeira a publicar um livro somente sobre o Jongo da Serrinha em 1995. O livro foi a sua dissertação de mestrado, apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música em 1988. Ela fez um estudo sobre as transformações corridas no jongo que se praticava no Morro da Serrinha.

²⁹ O pai de Tia Eulália era Francisco Zacarias de Oliveira. Ele era funcionário da Companhia da Limpeza Urbana e cabo eleitoral do político Edgard Romero, com quem fez grande amizade. Este, ao vencer uma eleição ofereceu a Francisco um emprego, que não aceitou, pedindo em troca a instalação da água encanada para o Morro da Serrinha (Idem, 1995, p. 58).

³⁰ Bairro próximo a Madureira.

³¹ Em homenagem a Domingos Lopes da Cunha.

As primeiras famílias que habitaram o Morro da Serrinha costumavam promover festas e encontros entre si. Sua diversão eram “os blocos carnavalescos – mais tarde as Escolas de Samba – os pagodes, grupo de pastorinhas, organizado pela mulher do jongueiro Antenor, Dona Líbia, a ladainha de Vovó Maria Joanna nos dias santos e, principalmente, o Jongô” (GANDRA, 1995, p. 59). Entre as lideranças que organizavam esses encontros, destacam-se Pedro Monteiro, marido de Vovó Maria Joana,³² e José Nascimento, marido de Tia Eulália³³, que era compadre e vizinho de Pedro Monteiro. Francisco Zacarias de Oliveira³⁴ era também líder comunitário e organizador de blocos carnavalescos, mas não era jongueiro, apenas assistia às rodas de jongo. Defino essas famílias como “famílias do samba”, termo dado por João Paulo Castro (1998), e me apoio no tempo/espaço das famílias Monteiro e Oliveira³⁵ para delimitar a pesquisa.

Os negros que ocuparam a Serrinha e outros morros cariocas traziam consigo uma gama de manifestações culturais, dentre elas, o jongo. No CD Livro da Serrinha, gravado em 2001, há uma menção a esse fato:

Apesar da mudança para a cidade, essas famílias negras continuaram a dançar o jongo em seus novos redutos como os morros de São Carlos, Salgueiro, Mangueira, e, sobretudo, na Serrinha. Assim, graças à memória desses antigos jongueiros, foi possível reviver o passado das fazendas (p. 19).

Simonard (2005) aponta que a base estabelecida para o jongo no Morro da Serrinha a partir dos encontros dessas famílias do samba era uma base híbrida, já que essas famílias mesclavam jongs característicos de diversas regiões do interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

Nas pesquisas que realizou durante a década de 1980, Gandra conseguiu recolher lembranças sobre o jongo na Serrinha que datam do início do século XX. Vários jongueiros da época, atualmente falecidos, como Vovó Maria Joana, Tia Eva e Tia Eulália, diziam que era costume o jongo ser dançado ao ar livre, à noite, sempre após a meia noite, não podendo ter a participação de crianças e jovens.

³² Tratarei da vida de Vovó Maria Joana com mais profundidade nos capítulos seguintes.

³³ Eulália do Nascimento, a Tia Eulália, nasceu no ano de 1908 e faleceu em 2005. Era irmã de Tia Maria do Jongô. Ajudou a fundar a Escola de Samba Império Serrano, juntamente com seu marido, familiares e amigos da Serrinha, em sua residência, na Rua da Balaçada. Conheceu o jongo através de seu marido e com a organização dele dava jongo em sua casa. No entanto, sua dedicação maior foi ao samba e ao G.R.E.S. Império Serrano.

³⁴ Pai de Tia Maria do Jongô, Tia Eulália, Tio Molequinho e outros dez filhos que teve com Etelvina Severa de Oliveira.

³⁵ Família Monteiro, que é a família de Pedro Monteiro e Vovó Maria Joana, e família Oliveira, que é a família de Francisco Zacarias de Oliveira, pai de Tia Maria do Jongô.

De acordo com Vovó Maria Joanna, o Jongo era dançado na Serrinha nos dias santificados: dia de São Pedro, São João, Santo Antônio, etc., isto é, dias dedicados aos santos da Igreja Católica, que poderiam ou não ser feriados. Dia de São José na casa de Seu Nascimento, dia de São Pedro na casa de Seu Antenor, dia de São João na casa de Vovó Maria Joanna, dia de Senhora Santana na casa de Dona Marta, de São Jorge na casa de Dona Florinda, datas escolhidas pelos donos da casa por serem o dia do santo de sua devoção e para alguns também data de seu aniversário, como o de Vovó Maria Joanna e Seu Nascimento (GANDRA, 1995, p. 64).

Quem “dava”³⁶ o jongo oferecia comida e bebida aos convidados. Em alguns casos, os convidados levavam o que comer e beber para ajudar. A festa iniciava-se com uma ladainha dedicada ao santo do dia e depois da meia-noite acontecia o jongo, como disse Tia Maria do Jongo:³⁷

Vovó Maria Joana, eu ia muito na casa dela, ela cantava jongo. Rezava ladainha com ela. Saía com ela rezando as ladainha. Depois no final daquela ladainha, tinha as roda de jongo. Tinha casas que tinha roda de jongo. Outras casa era baile de sanfona. Outras casa era umbanda. Mas quando era jongo, a gente gostava, né? As criança: “– Ih, vai tê jongo! Vai tê jongo!” Ficava aquele assanhamento. Ela fazia aquela cama lá no quarto, lá na casa, lá no canto. Botava aquela esteira. “– Vocês agora vão dormir. Que eu vô, os velho vai dança!” (imitando a fala de Vovó Maria Joana). Hum, a gente ia dormir nada. Um olhava assim pro outro. Todo mundo deitava. Mentira. Aí, mas o jongo só começava meia-noite. Às vezes a ladainha terminava. Começava dez horas. Assim onze horas, onze e pouco acabava. Aí as velha ficava ali conversando, comendo aquelas, aqueles quitute, aquelas broa de milho, aqueles cafezinhos, né? Ali depois, canjica, dava a gente também pra comer ali. Aí quando era meia-noite, que eles iam lá pros fundos. Lá pro fundo do quintal pra batê o jongo. Aí a gente ficava: “– Hum, vai começa! Vai começa!” Um chamava o outro. (...) A gente ficava tudo assim no buraco (Tia Maria faz gesto como se olhasse por um buraco). Vendo os velho dançá! (Risos). A gente mesmo não dançava. Não deixava. As criança não podia.

Havia laços de parentesco, amizade e compadrio entre os jongueiros daquela época. Não eram muitos os jongueiros, e só entravam para dançar os jongueiros mais velhos ou quem tivesse licença deles. Sobre esses fatos, Gandra relata:

As pessoas que dançavam o Jongo naquela época, na Serrinha, eram os adultos e idosos, pois às crianças e jovens não era permitido participar da dança. Às vezes, sendo os mesmos filhos de jongueiros, era-lhes concedido bater palmas e cantar durante um determinado período de tempo, mas não dançar e participar do Jongo durante toda a noite. (...) De acordo com D. Eulália, havia muita união entre os jongueiros, pois a permissão para dançar era dada somente aos parentes e amigos ou conhecidos e ainda a assistentes

³⁶ Termo frequentemente usado pelos jongueiros antigos.

³⁷ Entrevista com Tia Maria no dia 25 de setembro de 2012 em sua residência no Morro da Serrinha.

assíduos que, aos poucos, iam se tornando simpatizantes e aptos a participar efetivamente da dança (GANDRA, 1995, p. 65).

No CD Livro do Jongo da Serrinha, o jongo é apresentado como uma “dança profana para o divertimento, mas (com) uma atitude religiosa (que) permeia a festa” (2001, p. 10). Na Serrinha, essa “atitude religiosa” consistia nos atos de fé e também de magia que aconteciam antes e durante as festas de jongo. Os jongueiros “se preparavam” antes das festas de jongo. Essas “preparações” eram: banhos de ervas, defumação do local da festa e uso de velas, talismãs e rosários (terços) pendurados no pescoço. Ainda segundo o CD Livro, “o jongo é uma dança dos ancestrais, dos preto-velhos escravos, do povo do cativo, e por isso pertence à *linha das almas*” (p. 13). Alguns atos de magia aconteciam nessas rodas de jongo, como fazer a pessoa mancar ao entrar na roda, ficar sem falar por não saber responder um ponto demandado ou até cair desmaiada (cf. GANDRA, 1995, p. 76-78).

Vovó Maria Joana relata em entrevista a Gandra (1995) o ritual para se iniciar uma roda de jongo e o respeito que “se dava aos tambores”:

Todas as vezes que o jongueiro que dá o Jongo vai fazê o Jongo tem que pedir licença às almas, né? Conversá com as almas, acendê uma vela, botá um copo d’água... aquilo é da gente dos jongueiro; por que o Jongo pertence aqueles, aquelas almas antiga, né, sofredores que era os cativo, então a gente faz aquela prece pidino, né? Então que adonde tem Jongo, que a gente vai cantá... o Jongo, a gente canta:

“Bendito louvado seja meus irmão...
Agora mêmo é que eu cheguei foi pra saravá...”

Nessa hora, a gente benze os tambores, né, benze o chão, tá salvando os tambores (GANDRA, 1995, p. 74-75).

Também da década de 1980, Rachel e Suetônio Valença coletaram informações com jongueiros ainda vivos na época sobre os jongs existentes na região da Serrinha no início do século XX. Eles descrevem os jongs realizados na casa de José Nascimento no dia de São José (19 de março) a partir das lembranças de Tia Eulália Segundo os autores, “quando a madrugada ia rompendo que o jongo se tornava mais bonito no terreiro do Nascimento. O chão cobria-se de flores atiradas pelos jongueiros, que cantavam inspirados: Ó lua nova / alumia como o dia / Ó lua nova / alumia como o dia” (VALENÇA, 1981, p. 06). Sobre o jongo na casa de Antenor dos Santos e Dona Líbia, Rachel e Suetônio contam conta que Seu Antenor, antes do início do jongo, reunia as crianças e adultos, por volta das dez horas da

noite e rezava a ladainha em louvor ao santo do dia, junto à pequena capela no quintal de sua casa (cf. VALENÇA, 1981, p. 07).

Em sua entrevista,³⁸ Tia Maria também fala sobre os jongueiros já falecidos:

Aí tinha a Dona Líbia, que era avó da Gina. Dona Líbia que tinha filhos. Era casada com Antenor, que era pessoal de Minas que já veio lá da terra da minha mãe pra cá. Lá de Angustura. (Risos). Pirapitinga, né? Minha mãe era de Pirapitinga, fazenda de Angustura. Antenor já veio de lá, acompanhando minha mãe. Aí casou com a Líbia. Mora, mora ali na Itaúba (Nome antigo da rua, que hoje se chama rua Mano Décio da Viola). Tinha, tinha uma casa muito boa lá. Agora os neto é que tá desfrutando.

No dia 26 de julho, havia jongo na casa e no terreiro de Dona Marta (Marta Ferreira da Silva), que era uma mãe de santo conceituada na Serrinha; comemorava-se, então, o dia de Sant'Ana e o aniversário de Dona Marta. Sua casa localizava-se na antiga rua Itaúba, número 298. Décio Antônio Carlos, conhecido como Mano Décio da Viola, foi filho de santo de Dona Marta e grande compositor de sambas. Conta Tia Maria do Jongo, que antes de Dona Marta falecer ela deixou sua casa e seu terreiro para Mano Décio e família.³⁹ Rachel e Suetônio Valença entrevistaram Wannyr Parreira Carlos, ex-esposa de Mano Décio da Viola, e escreveram sobre os jongs realizados por Dona Marta:

*Lembra-se muito bem da abertura do jongo na casa de Dona Marta, nos dias de Sant'Ana. O chão coberto de folhas verdes, João Ricardo, marido de Dona Rosa, jongueiro de Jacarepaguá, puxava o canto inaugural, com solenidade: *Vamos abrir terreiro / foi Sant'Ana que mandou / na casa de Mana Marta / foi Sant'Ana que mandou* (VALENÇA, 1981, p. 07-08).*

No Morro da Congonha, em frente ao Morro da Serrinha, também havia jongo, dado por Dona Florinda, esposa de Seu Gabriel Gordo, no dia de São Jorge (23 de abril). Djanira, que posteriormente veio a ser conhecida como “Djanira do Jongo”, foi criada por Dona Florinda e com ela aprendeu a dançar jongo. Rachel e Suetônio VALENÇA relatam que: “No terreiro da Congonha (...) quando se tornava necessário parar o jongo, ouvia-se: *Segura angoma, saci / agora mesmo eu taí*” (1981, p. 08).

Havia jongo também no terreiro de Manuel Pesado, em Turiaçu, onde fazia-se uma festa dedicada a São Lázaro no dia 17 de dezembro. Nesta festa promovia-se um banquete aos cachorros,⁴⁰ uma antiga tradição do Estado do Maranhão, de onde Manuel Pesado era

³⁸ Entrevista com Tia Maria, realizada no dia 25 de setembro de 2012 em sua residência, no Morro da Serrinha.

³⁹ Entrevista com Tia Maria, realizada no dia 25 de setembro de 2012 em sua residência, no Morro da Serrinha.

⁴⁰ “Quando se pede alguma coisa aos outros santos, são missas, rezas, velas ou ladainhas que se lhe oferecem em troca. O que se oferecia a São Lázaro (assim mandava o costume roceiro) era um jantar para cachorro. Dizem os

oriundo. Após a morte de Manuel Pesado, Vovó Maria Joana manteve a tradição do banquete aos cachorros em seu terreiro de umbanda “Tenda Espírita Cabana de Xangô”, na Serrinha. Modificou o dia para 23 de abril, dia de São Jorge, pois nos dias de São Lázaro, Vovó Maria já se encontrava ocupada com o carnaval no G.R.E.S. Império Serrano (VALENÇA, 1981, p. 11 -12).

I. 3 - GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA

Com o passar dos anos, essas festas de jongo foram se acabando. Os jongueiros mais velhos foram morrendo e a juventude não dava continuidade à manifestação. Na década de 1960, Vovó Maria Joana teve a ideia de criar um grupo profissional de Jongo para se apresentar fora da Serrinha.⁴¹ E para tal contou com o apoio de seu filho, Mestre Darcy do Jongo,⁴² que já era um percussionista profissional, de sua filha Eva Emely Monteiro, alguns familiares e amigos da Serrinha, como Vovó Teresa, Tia Maria, Tia Eulália e Djanira. A pesquisadora Edir Gandra faz um resumo sobre essa passagem de tempo na Serrinha:

Não temos notícia de Jongo na região no século XIX. No início do século XX também foi iniciado o povoamento do Morro da Serrinha. A ocupação do Morro, área semi-rural até cerca da década de trinta, foi feita por pessoas que trouxeram em sua bagagem cultural a dança do Jongo; vale destacar que Vovó Maria Joanna se mudou para a Serrinha na década de vinte. A partir dos anos trinta, o Morro se urbaniza de modo cada vez mais efetivo, existindo ainda o Jongo nos moldes anteriores. A partir da década de sessenta, a dança se torna espetáculo, acompanhando a transformação ocorrida na região (GANDRA, 1995, p.62).

O grupo denominado Jongo Bassam⁴³ e depois passou a se chamar Jongo da Serrinha. Gandra relatou que Mestre Darcy, Vovó Maria Joana e Eva ensinaram muita gente do Morro

matutos que São Lázaro é, no céu, o amigo dos cães. (...) A Maria Romana, na aflição de mãe, lembrou-se do santo: daria um jantar de cachorro se o filho sarasse. Dois meses depois, o Nicolau voltava a correr atrás dos novilhos. Ela, então, cuidou de cumprir a promessa. Primeiro cevou leitões no quintal, engordou frangos e perus, juntou dinheiro para as despesas e depois saiu a pedir aos vizinhos que levassem os cães para o jantar. (...) No chão, estendeu-se uma esteira e, sobre esta, uma toalha de mesa. Mandava o costume que se fizesse tudo como se fosse para gente. (...) Serviam-se os cães em primeiro lugar. O Nicolau que havia recebido a graça de São Lázaro, trinchou as carnes e fez os pratos. Os animais foram trazidos para a mesa pelos donos. Começou o jantar.” (CORRÊA apud VALENÇA, 1981, p. 11-12).

⁴¹ Fala de Tia Maria em entrevista a mim no dia 14 de abril de 2012, em sua residência. Já Gandra (1995) diz ter sido de Darcy Monteiro, filho de Vovó Maria Joana, a ideia de criar esse grupo.

⁴² Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo, nasceu no dia 31 de dezembro de 1932, apesar de na sua certidão de nascimento constar o dia 15 de março de 1933, e faleceu no dia 21 de dezembro de 2001.

⁴³ Bassam deriva das sílabas da palavra *samba* ao contrário. No CD Livro da Serrinha, (2001, p. 18) consta que “o jongo influenciou decisivamente o nascimento do samba no Rio de Janeiro”.

da Serrinha a dançar jongo, sem discriminação com a faixa etária, introduzindo essas pessoas no grupo como dançarinos de jongo. O grupo contava com a presença de músicos profissionais que não eram moradores da Serrinha e quando se apresentava à noite optava por entrar em cena por volta da meia-noite, procurando manter uma das tradições da Serrinha, que era dar início às rodas de jongo à meia-noite. Com exceção de Vovó Maria Joana, que se apresentavam sempre de branco, as mulheres usavam saia bem rodada, comprida, armada e florida, bata e lenço na cabeça, procurando sempre embelezar a indumentária. Os homens vestiam calça branca, comprida, arregaçada até o meio da perna, abaixo do joelho, camiseta branca com o nome do Jongo da Serrinha ou com a inscrição: “Serrinha Fiel às Suas Origens”, escrita em verde, figurino que remetia a época dos escravos. Mestre Darcy se apresentava com as roupas comuns de sua época, como faziam os jongueiros antigos nas rodas no Morro da Serrinha (cf. GANDRA, 1995, p. 100-104).

Constatamos que, com a presença da plateia, o Jongo espetáculo adquiriu as seguintes características:

- O tempo de duração da dança fica limitado;
- O tempo de duração de cada ponto fica limitado;⁴⁴
- A criatividade de improvisar pontos fica restrita;
- Não há o aprendizado descompromissado desses pontos no momento da performance;
- Não há pontos de demanda: desafio, rixa ou encanto;
- Não existe o “desatar” dos pontos;
- Há marcação na evolução dos dançarinos, previamente estabelecida;
- Há pontos compostos para o espetáculo com estrutura diferente das dos autênticos;
- Foram inseridos instrumentos melódicos (GANDRA, 1995, p. 102).

Entre as décadas de 1920 e 1960, aproximadamente, as rodas organizadas pelas famílias do samba no Morro da Serrinha foram deixando de acontecer, mantendo-se apenas no dia 24 de junho, data do aniversário de Vovó Maria Joana (cf. GANDRA, 1995). Na década de 1980, o jongo já não era mais um evento restrito aos convidados do grupo e passou a ser frequentado por um público mais amplo, como artistas e jornalistas convidados na intenção de divulgar o jongo. Em entrevista a Gandra (1995), Vovó Maria Joana atribuía a falta das “noites de Jongo” à ausência de jongueiros que soubessem “tirar ponto”. Ela e seus filhos, Darcy e Eva, sabiam “tirar pontos”, mas não aguentavam a noite toda da festa. Darcy e Eva

⁴⁴ O tempo da dança ficou limitado, pois cada jongueiro que está na roda, participando da apresentação, precisa dançar um pouco. Então, ao entrar no centro da roda para dançar com um(a) parceiro(a), a pessoa fica em média 1 minuto dançando. O tempo do ponto se limitou, pois se antes o ponto era jogado e respondido pelo coro diversas vezes, até ser desatado ou ser completado em outro ponto, essa dinâmica não existe mais. O que passou a existir foi uma sequência de pontos, previamente ensaiada e combinada para a apresentação.

vivenciaram a época do jongo com os mais velhos da Serrinha e, por isso, aprenderam a “tirar ponto”. Os jongueiros mais novos do grupo aprenderam o jongo após a sua profissionalização, o que restringiu o seu aprendizado somente à dança, ao toque e ao canto para as apresentações, sem a dinâmica da improvisação.

Os aspectos religiosos presentes nas rodas dos mais antigos tomaram outras características. Os músicos profissionais não faziam uso de guias,⁴⁵ que eram utilizadas somente pelos membros da família Monteiro e pelos mais assíduos ao grupo. Antes das apresentações os jongueiros se preparavam em suas casas, acendendo velas e colocando copos d’água dedicados aos seus anjos de guarda e aos jongueiros antigos, já falecidos. Rezavam as orações do Pai-Nosso e da Ave Maria – orações católicas.

Após a morte de Vovó Maria Joana, em 27 de fevereiro de 1986, Eva Emily assumiu as responsabilidades religiosas de sua mãe tanto no jongo quanto na Tenda Espírita Cabana de Xangô, localizada na residência da família Monteiro, na Rua da Balaiada, no Morro da Serrinha.

Na década de 1990, aproximadamente, Mestre Darcy se separou de sua esposa, Eunice dos Santos Monteiro,⁴⁶ e passou a viver com outra família. Essa separação familiar o levou a se afastar do Grupo Jongo da Serrinha e a montar com sua atual companheira, Dona Sú, o grupo “Jongados na vida”. Nesse período, outras pessoas já haviam se inserido no grupo Jongo da Serrinha, como Darcy Antônio, filho de Mestre Darcy, Lazir Sinval, sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo, Luiza Marmello, Dyonne Boy, Anderson Vilmar, Marcos André, Luciane Menezes, entre outros. Mesmo separado, Mestre Darcy continuava a realizar alguns trabalhos com o Jongo da Serrinha.

No ano de 2000, as pessoas que continuaram à frente do grupo criaram a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS), que consideravam a continuação dos trabalhos iniciados na década de 1960 pela família Monteiro. Mestre Darcy não participou da fundação da ONG.⁴⁷ No ano de 2001, uma parceria da ONG com a Prefeitura do Rio de Janeiro possibilitou a criação do Centro Cultural Jongo da Serrinha e da Escola de Jongo. Nesses espaços, eram oferecidas aulas de diversas modalidades artísticas, tais como canto, percussão, dança, circo e teatro para as crianças e jovens da favela, numa perspectiva de educação e capacitação profissional. O espaço ficava no alto do Morro da Serrinha, “exatamente no local

⁴⁵ Nome dado aos grandes colares, normalmente de sementes de “lágrimas” de Nossa Senhora ou de miçangas, que são usados como proteções nas religiões afro-brasileiras.

⁴⁶ Darcy e Eunice tiveram um filho: Darcy Antônio, também chamado de Darcyzinho.

⁴⁷ Ver SIMONARD, 2005.

onde havia um terreiro onde os antigos dançavam jongo” (SIMONARD, 2005, p. 126). Mestre Darcy faleceu nesse mesmo ano no dia 21 de dezembro.

Sobre a criação da Escola de Jongo, Boy (2006)⁴⁸ afirma que a ideia era dar novas perspectivas de vida para os mais jovens do Morro da Serrinha, que já conviviam com armas, tiroteios, alcoolismo, desemprego, pobreza e violência. Havia entre as mulheres do grupo o desejo de criar uma escola, desejo esse que também era de Tia Eva, já falecida na época. Duas das cantoras do grupo assumiram a função de professoras e Tia Maria estabeleceu com as crianças uma relação de educadora. O nome “Escola de Jongo” foi uma homenagem às escolas de samba.

Em 2002, o GCJS juntamente com a Associação da Comunidade Negra de Remanescentes de Quilombo da Fazenda São José escreveram cartas ao então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em favor do processo de tombamento e registro do jongo como Patrimônio Cultural Brasileiro. O Iphan reconheceu que foi através das entidades dos próprios jongueiros que houve a formalização da candidatura do jongo a patrimônio. Para a preparação do dossiê de encaminhamento do pedido foram recolhidas assinaturas de membros de diversas comunidades jongueiras dos estados do sudeste brasileiro. Essa presença em cada estado justificou a denominação de “Jongo do Sudeste” para a manifestação patrimonializada (MATTOS e ABREU, 2007, p. 70-71).

O GCJS continuava com o grupo artístico Jongo da Serrinha, com apresentações de espetáculos, além dos trabalhos desenvolvidos na Escola de Jongo. Em março de 2001, eles gravaram no quintal de Tia Maria do Jongo o primeiro CD do grupo. Mestre Darcy não gravou junto com as pessoas do Grupo do Jongo da Serrinha. Sua voz foi colocada separadamente e o CD foi lançado em 2001, mesmo ano do seu falecimento.

Com a venda e a distribuição dos primeiros 2.000 exemplares do CD Livro, o GCJS alcançou bastante notoriedade na mídia e no meio artístico carioca. Nesse período, o grupo ganhou vários prêmios em reconhecimento aos trabalhos desenvolvidos e passou receber da Prefeitura do Rio de Janeiro um financiamento anual de quase R\$ 1 milhão de reais.⁴⁹ No entanto, como relata Boy (2006, p. 67), o grupo ainda estava muito “cru” para administrar tanto esses recursos quanto os conflitos internos existentes. A autora conta que o primeiro coordenador da ONG, Marcos André, se afastava cada vez mais da comunidade, passando a

⁴⁸ Dyonne Boy iniciou seus trabalhos com o grupo Jongo da Serrinha, em 1998, como voluntária, e foi eleita coordenadora executiva da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha em 2004. Em 2006, escreveu sua dissertação de mestrado sobre a construção do Centro de Memória da Serrinha, pela Fundação Getúlio Vargas-RJ.

⁴⁹ Para mais informações sobre esse momento do grupo, ver Boy (2006).

centralizar as decisões sobre o grupo praticamente sem consultar os demais fundadores. Além disso, segundo ela,

A notícia que saía nos jornais era que ele (Marcos André) tinha sido responsável, sozinho, pela visibilidade e sucesso do jongo, e que tinha ajudado os favelados a “vencer” na vida. Estas notícias, ao mesmo tempo em que projetavam o trabalho e davam orgulho a todos, geravam grande insatisfação dos antigos jongueiros que simplesmente não apareciam como atores, e sim como público-alvo e beneficiados de um projeto que eles próprios haviam empreendido por décadas (p. 68 [grifo nosso]).

Nos anos de 2003 e 2005, o Jongo da Serrinha fez duas grandes temporadas no Teatro Carlos Gomes,⁵⁰ na cidade do Rio de Janeiro, com lotação máxima todos os dias.

No ano de 2004, o então coordenador Marcos André e mais uma integrante do grupo, Luciane Menezes, fundaram a ONG “Brasil Mestiço” e saíram do Jongo da Serrinha, o que foi acompanhado de muitos conflitos no grupo, até mesmo por questões de direitos autorais das músicas gravadas no CD Livro. Muitos jovens do Morro da Serrinha que na época eram membros do grupo preferiram acompanhar Marcos André e Luciane Menezes. Duas das atuais lideranças jongueiras, Suellen Tavares e Luiza Marmello, falaram sobre esse momento em suas entrevistas. Na época, Suellen Tavares era uma adolescente de 16 anos e manteve tanto a sua participação no Jongo da Serrinha quanto a amizade com os jovens que acompanharam Marcos André e Luciane Menezes.⁵¹ Segundo ela,

Na verdade, a briga foi com a Brasil Mestiço e o Jongo da Serrinha. Porque o Marcos André criou uma ONG com as mesmas características do Jongo da Serrinha. E aí começou a briga deles lá, enfim. Sendo que a Brasil Mestiço, ela “usava” (faz sinal de aspas com as mãos) – um termo pejorativo, mas eu não consigo colocar uma outra palavra. Os jovens do Jongo da Serrinha faziam parte também da Brasil Mestiço. Entendeu? E... Era isso, os jovens do Jongo da Serrinha faziam parte da Brasil Mestiço. Com o rompimento, as meninas se calaram e não falaram o que aconteceu, que foi o contrário da Brasil Mestiço. A Brasil Mestiço chamou todos os jovens que estavam com eles, explicou da forma que ela achou que tinha que explicar, e eu acho super legítimo porque se as meninas não se colocam eles dizem o que eles querem, entendeu? E aí a galera optou em ficar daquele lado. Ou não ficar de lado nenhum. E as meninas acharem que eles preferem aquele lado. Ou alguns. Na verdade alguns preferiram realmente ficar. Outros ficaram assim, assado. E aí, se perdeu. (...) Aí, foi isso, assim.

⁵⁰ O teatro Carlos Gomes localiza-se na Praça Tiradentes, área central da cidade do Rio de Janeiro.

⁵¹ Alguns desses jovens são familiares de Suellen Tavares e há alguns anos atrás criaram um grupo de danças populares chamado Companhia de Aruanda.

*Uma coisa básica, que se tivesse sido conversada no início de tudo, acho que não teria desse tamanho.*⁵²

Luiza, que na época trabalhava na Escola de Jongô e cantava no grupo artístico, tinha muito contato com Marcos André e Luciane Menezes. E hoje em dia a sua fala é carregada de muita mágoa. Ela conta que a gota d'água do relacionamento do grupo com Marcos André e Luciane Menezes foi o 9º Encontro de Jongueiros em 2004:

foi no Circo Voador⁵³. Com... com cenário de chão de terra batida e cheio de correntes. E tinha jongueiros lá que estavam percebendo que a gente não estava bem. A gente não estava bem no palco, a gente estava triste, porque a gente queria receber os jongueiros, porque sempre no encontro de jongueiros, os jongueiros da cidade que os outros iam é quem recebiam. Então faziam a comida, arrumavam estadia, faziam tudo para aquelas pessoas. E nesse, nesse 9º encontro, não fomos nós que fizemos, foi uma... uma organização que eles fizeram sem a gente saber, ele e Luciane Menezes. Marcos André e Luciane Menezes que promoveram isso. Então eles venderam camiseta, eles davam canequinha pra beber água, davam... deram crachá e só podia entrar quem tivesse o crachá, eram umas coisas assim que não tinha nada a ver com o encontro que era. Entendeu? O encontro era na Lapa ao ar livre, todo mundo participava, todo mundo entrava na roda e quem tava de fora assistindo também participava, entendeu? Eles acendiam a fogueira. Mas esse dia foi uma coisa de espetáculo que para mim foi um circo dos horrores, assim. Foi muito ruim, e o Délcio, o Délcio Bernardes⁵⁴, ele foi nosso parceiro nessa coisa, ele juntou com a gente, fechou com a gente, nós contamos, passamos para ele, porque ele perguntou o que é que estava acontecendo com a gente. (...) Fizemos o show, porque... pras pessoas lá. Mas o Délcio Bernardes, ele quebrou os paradigmas desse show (...). E ele como jongueiro, assim, parceiro nosso, a gente deve isso a ele para o resto da vida, assim. Porque ele libertou a gente, entendeu? Com as palavras que ele disse naquele dia "gente, o encontro de jongueiros, antes do meu grupo se apresentar, eu vou falar pra vocês. O encontro de jongueiros sempre foi livre. Vamos parar, vamos deixar para lá as amarras, chega de corrente, chega de... de prisão, chega de senzala, eu não quero mais isso, a gente não quer mais isso. Vamos acabar com a senzala. E aí eu vou chamar todo mundo para dançar aqui, junto com a gente, vamos tirar isso daqui". Ele tirou todas as correntes que estavam em volta, porque parecia um circo mesmo, os bichinhos fazendo aquelas coisas treinados, entendeu, fazendo aquela... o picadeiro. A gente fazendo aquela palhaçada toda, e o pessoal em volta assistindo o circo, sabe, era uma coisa assim. Tipo isso. Ele pegou, tirou, abriu aquela coisa de correntes todinha que estava em volta do palco, do chão de terra batida, e aí chamou "vamos lá galera, vamos lá. O jongô sempre foi livre..."⁵⁵

⁵² Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

⁵³ Circo Voador é uma casa de shows e eventos no bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵⁴ Délcio Bernardes é uma liderança jongueira do Quilombo Santa Rita do Bracuí – Angra dos Reis/RJ.

⁵⁵ Entrevista com Luiza Marmelo, no dia 21 de julho de 2013, em minha residência.

Concomitante com a saída de Marcos André e Luciane Menezes, a Prefeitura do Rio de Janeiro não renovou nenhum dos financiamentos concedidos ao grupo. A política de governo mudara e o grupo precisou recomeçar sem financiamento, desestruturado e muito abalado pelos conflitos internos. Houve, então, uma reorganização das funções, na qual Tia Maria foi eleita presidente da ONG, Dyonne Boy, coordenadora executiva, Dely Monteiro, diretora e Lazir Sinval, secretária (cf. BOY, 2006, p.68).

Outras tentativas de reorganização das funções no grupo já haviam acontecido em dois momentos anteriores: primeiro, com a morte de Vovó Maria Joana em 1986 e depois com a saída de Mestre Darcy e o seu falecimento em 2001. Gandra, que realizou sua pesquisa na época do falecimento de Vovó Maria Joana, relata que: “A redefinição de funções de liderança no novo contexto não prejudicou essa realização (*do jongo*), pois a divisão de funções ou papéis é uma característica do profissionalismo” (1995, p. 196 [grifo nosso]).

Após a morte de Vovó Maria Joana, a liderança que ela exercia em relação ao grupo ficou dividida entre seus filhos, Mestre Darcy e Tia Eva. Mestre Darcy sabia tirar ponto, dançar, tocar, tinha autoridade para promover a dança e liderar os participantes no grupo profissional. Tia Eva tinha autoridade no aspecto religioso, pois passou a liderar os trabalhos da Tenda Espírita Cabana de Xangô.

Interessante ressaltar que em sua entrevista Dely Monteiro⁵⁶ relata que Tia Maria do Jongo assumiu o “cargo” de matriarca do grupo após a morte de Vovó Maria Joana, pois passou a ser a mais velha do grupo, com 65 anos na época.

Simonard apresenta a redistribuição de funções no grupo, organizada após a morte de Mestre Darcy, no início do século XXI:

Tia Maria do Jongo assumiu o papel, geralmente atribuído ao membro mais idoso do grupo, de recordar as (es)histórias, transmitir oralmente a tradição e aconselhar os mais jovens; Dely Monteiro assumiu as funções da “parte religiosa do jongo”; Lazir Sinval, sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo, se ocupou da transmissão da dança e dos pontos por meio das aulas na Escola de Jongo; Darcy Antonio ficou com as funções ligadas ao ritmo e aos toques dos tambores (SIMONARD, 2005, p. 120-121).

Hoje a organização conta com seis mulheres como lideranças e suas funções são divididas da seguinte forma: Tia Maria, matriarca, mestra popular do grupo, cantora e presidente da ONG; Dely Monteiro, cantora e responsável pela função religiosa do grupo; Lazir Sinval, diretora artística, cantora e professora de jongo da Escola de Jongo; Luiza

⁵⁶ Entrevista com Dely Monteiro, no dia 26 de novembro de 2012 na Escola de Jongo da Serrinha.

Marmelo, coordenadora pedagógica, professora de canto da Escola de Jongo e cantora; Dyonne Boy, coordenadora executiva da ONG; e Valéria Marchon, responsável pelo setor financeiro. Adriana Penha foi a coordenadora de produção até sua morte no ano de 2015.

A Escola de Jongo hoje funciona em contra turno escolar, oferecendo aulas de danças populares, cavaquinho, jongo, percussão, canto e artes plásticas. Ainda possui problemas com financiamento e vez por outra alguns professores trabalham sem receber pelas aulas dadas. A escola está com uma parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que paga quatro bolsistas para atuarem como professores.⁵⁷

As festas noturnas de jongo não existem mais. O Morro da Serrinha está sob o domínio da facção criminosa Terceiro Comando Puro (TCP), que controla o tráfico de drogas do local e a própria comunidade. Os jogueiros dizem que não é mais seguro fazer nada na Serrinha no período da noite.

As festas em dias santificados ainda acontecem algumas vezes no espaço da Escola de Jongo, com entrada gratuita aos convidados, ou em algum espaço fechado com cobrança de ingresso ou *couvert* artístico (normalmente no Centro Cultural Cordão da Bola Preta ou no Trapiche Gamboa⁵⁸), como mostram as imagens a seguir:

⁵⁷ Essa parceria é através de projetos financiados pelo Programa Institucional de Fomento a Cultura e ao Esporte da Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ. Mais informações no site <http://www.pr5.ufrj.br/index.php/bolsas-de-extensao/pro-cultura-e-esporte>.

⁵⁸ A nova sede do tradicional bloco de carnaval do Rio de Janeiro “Cordão da Bola Preta” fica no centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo ao bairro da Lapa, na Rua do Resende. Lá acontecem eventos de diferentes manifestações culturais. O bar “Trapiche Gamboa” tem uma programação diversificada de ritmos musicais e artísticos. Todas as quintas-feiras Dely Monteiro, Lazir Sinval e Luiza Marmello cantam junto ao grupo “Razões Africanas”. Localiza-se na Rua Sacadura Cabral, 155, próximo à zona portuária do Rio de Janeiro, na Praça Mauá.

Figura 2 – Roda de jongo em comemoração ao dia 13 de maio na Escola de Jongo da Serrinha. Dia 12 de maio de 2012. Renato Mendonça e Jamile dançam no centro da roda. Foto da autora.

Figura 3 – Apresentação do Jongo da Serrinha em comemoração ao dia 13 de maio no Centro Cultural Cordão do Bola Preta. Dia 19 de maio de 2012. Foto da autora.

Os dias em que o grupo ainda mantém as festas são: 13 de maio (dia de preto-velhos e da abolição da escravatura), 24 de junho (dia de São João e aniversário de Vovó Maria Joana), 27 de setembro (dia de São Cosme e São Damião, que acontece sempre na Escola de Jongo) e dia 20 de novembro (dia de Zumbi).

O dia 13 de maio carrega uma simbologia muito forte em diversas comunidades jogueiras. Diversos pontos de jongo contam, metaforicamente ou não, sobre a Abolição da Escravatura. No Jongo da Serrinha podemos encontrar dois pontos:

Tava drumindo, quando ngoma me chamou
Tava drumindo, quando ngoma me chamou
Levanta negro, cativoiro se acabou
Levanta negro, cativoiro se acabou.⁵⁹

e

No dia 13 de maio,
Cativoiro acabou,
E os escravos gritavam
Liberdade senhor.⁶⁰

A pesquisadora Lavínia Raymond escreveu sua tese de doutorado pela USP, em 1945, sobre as danças realizadas por descendentes de escravos e africanos no interior do estado de São Paulo e as englobou na categoria “danças populares”. Mattos e Abreu (2007) analisam os apontamentos levantados pela pesquisadora e relatam que:

a partir de sua própria experiência, (Lavínia Raymond) pôde perceber a relação entre os de “dentro” e os de “fora” e alguns significados do jongo para uma população definida por ela mesma como “popular”, mas negra em sua esmagadora maioria, que parecia teimar em manter suas danças. Dentre eles, chegou a destacar os usos da velha política do *jogo das autorizações, a apropriação da dimensão de espetáculo, na qual o grupo procurava se valorizar, a importância das relações familiares e de proteção aos mais velhos e, até mesmo, a manutenção das comemorações em 13 de maio.* (2007, p. 87, [grifo nosso]).

Do trecho destacado da citação acima, é interessante notar que eles são valores percebidos há quase 70 anos em comunidades jogueiras do estado de São Paulo e que de alguma forma ainda se fazem presentes na comunidade jogueira do Morro da Serrinha, ou seja, no Grupo Jongo da Serrinha.

⁵⁹ Ponto cantado por Tia Maria para abrir a roda de jongo em alguns espetáculos do grupo Jongo da Serrinha.

⁶⁰ Ponto de Djanira do Jongo. Presente no CD Livro do Jongo da Serrinha.

Em 2011, o Deputado Estadual do Rio de Janeiro Robson Leite elaborou a Lei nº 6098 de 06 de dezembro de 2011, que altera a Lei nº 5645, de 06 de janeiro de 2010, sobre as datas comemorativas reconhecidas pelo Governo Estadual. Com a nova lei, foi instituído no calendário oficial fluminense o “Dia do Jongo” a ser comemorado anualmente em 26 de julho. A escolha da data se deve ao fato de 26 de julho ser o dia de Sant’Ana, a avó de Jesus Cristo na história bíblica, e de ser, no sincretismo religioso, o dia de Nanã, um orixá feminino, representado como uma mulher muito velha nas histórias yorubás. Popularmente nesse dia comemora-se o “dia das avós” e para a cultura jongueira os avôs e avós são pessoas muito importantes, são os mais antigos, aqueles a quem se deve bastante respeito, pois carregam a sabedoria, as memórias do povo e a referência aos ancestrais.

Em função do Dia do Jongo, nos anos de 2011 e 2012, houve grandes encontros entre comunidades jongueiras dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo no Palácio Cultural Gustavo Capanema,⁶¹..

Em 2011, houve uma audiência pública presidida pelo Deputado Estadual Robson Leite, de cuja mesa participaram representantes de comunidades jongueiras, como Dyonne Boy (Jongo da Serrinha) e Dêlcio Bernardes (Quilombo Santa Rita do Bracuí), dentre outros, além dos representantes institucionais, como André Diniz (Representante Regional do MinC), Carlos Fernando de Souza Andrade (Superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan no Rio de Janeiro), Marcos André de Carvalho (Coordenador de Economia Criativa da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro), Rodrigo do Nascimento (representante Regional da Fundação Palmares) e Claudia Márcia (Diretora do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Iphan).

Ao final dessa audiência, o Deputado Robson Leite entregou a Tia Maria do Jongo a medalha Tiradentes, em homenagem ao seu trabalho em prol da cultura jongueira no Estado do Rio de Janeiro. Ao receber a medalha, Tia Maria homenageou Mestre Darcy do Jongo e disse: “Darcy nos tirou do quintal. Se não fosse ele, não estaríamos aqui hoje. Pra você Darcy, onde você estiver. Esse prêmio é nosso!”. Foi um momento de grande emoção e festa. Durante todo o evento, os jongueiros das diversas comunidades presentes cantaram e tocaram jongo. Antes e depois da audiência houve uma roda com todas as comunidades dançando, tocando e cantando juntas.⁶² A imagem a seguir mostra o cartaz de propaganda do evento:

⁶¹ O Palácio Cultural Gustavo Capanema, localiza-se na Rua da Imprensa, nº 16, Centro – Rio de Janeiro/RJ.

⁶² Para mais informações, acessar: <http://www2.cultura.gov.br/site/2011/07/27/dia-do-jongo-comemorado-com-festa-no-minc/> ou <http://www.youtube.com/watch?v=ds mwvaRZErU>

Figura 4 – Cartaz de divulgação do evento pelo Dia Estadual do Jongo no Rio de Janeiro, no ano de 2011.

Nota-se no cartaz a grande importância dada ao Jongo da Serrinha, com destaque para a roda de jongo do grupo e a homenagem a Tia Maria, apesar de haver outras comunidades jogueiras presentes no evento. Esse destaque conferido Jongo da Serrinha, gera alguns conflitos entre as outras comunidades jogueiras. Tanto que, nesse evento, Jefinho, que é a liderança jogueira da comunidade de Tamandaré (Guaratinguetá/SP), disse a todos os presentes que os jogueiros de todas as comunidades deveriam deixar o Jongo da Serrinha brilhar, pois todos seriam contemplados com a luz que iria se refletir a partir do grupo. Isso soou como um recado, aos possíveis descontentamentos de alguns jogueiros com o Jongo da Serrinha. Está na fala de algumas lideranças, como Luiza Marmello e Dyonne Boy, as ações do Jongo da Serrinha junto ao poder público favoreceram a criação de políticas públicas direcionadas às comunidades jogueiras.

No ano de 2012, o evento aconteceu no dia 28 de julho, primeiro sábado próximo a 26 de julho. A mesa de abertura, feita em função do Seminário “Conquistas e Desafios na Roda”, foi coordenada pelo Deputado Estadual Robson Leite e teve a participação dos representantes das comunidades jogueiras: Luiza Marmello (Liderança jogueira da comunidade do Jongo da Serrinha), Luciana Adriano da Silva (Representante da Região Costa Verde e liderança jogueira do Quilombo Santa Rita do Bracuí/RJ), Maria de Fátima da Silveira (Representante

da Região Médio Paraíba e liderança jongueira da Comunidade de Pinheiral/RJ), Maria das Graças Caetano (Representante da Região do Noroeste Fluminense e liderança jongueira da comunidade de Santo Antônio de Pádua/RJ), Jeferson Alves da Silva (Representante do coletivo de Jongueiro do Sudeste e liderança jongueira da comunidade do Tamandaré – Guaratinguetá/SP); além dos representantes institucionais, Marcelo Veloso (chefe da Representação Regional do Rio de Janeiro/Espírito Santo do Ministério da Cultura), Cristina Lodi (Superintendente do Iphan no Rio de Janeiro) e Lucio Enrico Vieira Athia (Coordenadoria de Patrimônio Imaterial do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC). Após a mesa de abertura, os jongueiros saíram em caminhada do Palácio Cultural Gustavo Capanema até os Arcos da Lapa⁶³, onde houve apresentações de cada comunidade nas rodas de jongo. O Jongo da Serrinha foi o último a se apresentar, pois era a comunidade anfitriã (única comunidade jongueira da cidade do Rio de Janeiro). No final, as jovens lideranças jongueiras⁶⁴ também fizeram uma roda, integrando todas as comunidades presentes⁶⁵. A imagem a seguir mostra o cartaz de propaganda do evento, que nesse ano foi realizado também pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro em parceria com outros grupos e instituições. Note-se que desta vez o destaque não foi dado somente ao Jongo da Serrinha.

⁶³ Os Arcos da Lapa estão localizados na área central da cidade do Rio de Janeiro, no bairro da Lapa, e foram construídos no período colonial do Brasil, com o objetivo de conduzir a água do Rio Carioca para a cidade. Eles fazem parte do Aqueduto da Carioca.

⁶⁴ Em cada comunidade jongueira há um trabalho com crianças e jovens. De cada comunidade são escolhidas lideranças, para encontros regulares com o Pontão de Jongo e Caxambu da UFF.

⁶⁵ Mais informações sobre esse dia, acessar: <http://www.pontaojongo.uff.br/dia-estadual-do-jongo-dia-de-luta-politica>

Figura 5 – Cartaz de divulgação do evento pelo Dia Estadual do Jongo no Rio de Janeiro, no ano de 2012.

CAPÍTULO II - A CULTURA DO ESPETÁCULO COMO FORMA DE TRADIÇÃO

*Ele toca o caxambu, também angoma puíta
Com seu chapéu, sua bengala tão bonita
Quando cufou, sá rolinha chorou
Toca forte o tambu, candongueiro, ai que beleza
Fez o jongo ecoar na natureza
Na laranjeira o sabiá cantou
Fez do tambor com braço forte a liberdade
E do mais velho exalar modernidade
Mostrou que o jongo pra dançar não tem idade
E o cavaquinho e o violão ganham lugar
É preto-velho, é Darcy, mestre jongueiro
Darcy do Jongo, nego véio Monteiro
Segura angoma. Saracura, olha a toada
E a Balaiada me pergunta onde ele está?
A tabiar com Sá Vovó Maria, Tia Eva
Num terreiro, em algum lugar
Encanta e canta, reza ladainha
E faz da Serrinha um verdadeiro altar
E cada noite que a lua alumia no terreiro
É um guia a nos abençoar
Ao ver que segue sua jornada
Em cada umbigada, sempre a roda vai girar
Sempre a roda vai girar
Sempre a roda vai girar*

“Nego véio Monteiro”
Lazir Sinval e Thiago da Serrinha

II. 1 - JONGO DA SERRINHA: ARTE, TRABALHO E RESISTÊNCIA

Com base na perspectiva dos Estudos Culturais, iremos analisar agora o fato de o jongo, uma manifestação popular que se concentra em áreas rurais do sudeste brasileiro, principalmente no Vale do Paraíba, existir (e resistir) também em um contexto urbano, como o Morro da Serrinha, na cidade do Rio de Janeiro. E veremos também de que durante o século XX a manifestação do jongo no Morro da Serrinha sofreu diversas transformações ritualísticas e estruturais, advindas das mudanças decorrentes da modernidade e do sistema econômico capitalista, ao qual o nosso país estava e está inserido.

A década de 1960 do século XX é a época em que Mestre Darcy⁶⁶ cria o primeiro grupo de jongo, chamado Jongo Bassam, com o objetivo de levar o jongo a ser reconhecido por outros grupos da sociedade. Dizia ele que o jongo chegaria ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local que simbolizava e ainda simboliza o status da arte erudita. Era comum em muitas letras de samba e no próprio discurso de artistas produtores das artes mais marginais o encontro da sua música com o palco do Teatro Municipal. Mestre Darcy iniciou esse processo de levar o jongo para além do Morro da Serrinha, alegando também que as pessoas da comunidade já não se interessavam mais em fazer o jongo.

No DVD *O Jongo na Serrinha – Tributo a Mestre Darcy*, Ivan Milanez,⁶⁷ que era amigo de Mestre Darcy, diz o seguinte sobre as ações desenvolvidas por Darcy no Jongo da Serrinha:

Foi muito criticado, né? Porque ele introduziu uma porção de coisa. Mas as pessoas não entenderam a cabeça dele, que ele queria trazer a juventude pra conhecer o que era as nossas raízes, conforme o samba passou por isso. (...) O Darcy, quando a gente se encontrava assim na madrugada, ele conversava comigo. Ele dizia: “Puxa, eu queria meus criolinho tocando junto comigo. Mas os crioulo não querem!” Ô, Darcy, não é que não querem, não. Os crioulo tem que trabalhar, Darcy! “Eu tô lá com os meus universitários”. Mas os universitários só estudam Darcy! Você não vai querer que aquele criolinho que tá lá na favela, vá deixar de trabalhar. Que lá não tem jeito, é pau puro, é pau puro! Tem que trabalhar, outro tem que estudar. Não é que eles não queiram. Eu tinha que convencer ele. Porque ele ficava triste, magoado. Você sabe disso, que ele ficava magoado: “Ah, meu Deus! Eu queria...”. Ele encontrava comigo: “Puxa, eu queria meus criolinho tocando jongo comigo! Mas os crioulo não querem!” Não querem, não, Darcy! Não podem! Eles tem que comer, Darcy! (risos) (...) Uma coisa

⁶⁶ Filho de Vovó Maria Joana Rezadeira e Pedro Monteiro.

⁶⁷ Compositor e percussionista renomado no samba carioca. Foi criado no Morro da Serrinha e é integrante da velha guarda do G. R. E. S. Império Serrano.

que eu não posso negar nunca mais na minha vida: Darcy sempre foi um grande mestre pra mim!

Simonard (2005), em sua tese de doutorado, diz que Mestre Darcy “(...) queria fazer do próprio jongo um elemento da cultura de massa, tal qual o samba que já tinha conquistado seu espaço nela” (p. 93). Dyonne Boy, em entrevista, reforça esse ímpeto de Mestre Darcy, em agregar outros valores ao Jongo da Serrinha e, de certa forma, até fazer política pública “com as próprias mãos”:

Porque eu acho que era essa a coisa do Darcy assim, ele se enfiava na universidade, então ele estava buscando isso assim, ele tinha um pensamento sobre jongo, sobre as relações sociais, sobre a cidade mesmo, que era uma coisa que foi se concretizar agora. Aí veio o governo Lula, que trouxe essa coisa da cultura popular. Hoje, a discussão que se tem no Rio de Janeiro, da integração favela-cidade, a territorialização da cultura, dos espaços, dos investimentos. Quer dizer, o Darcy já fez isso na raça mesmo, ele foi lá pra Gávea,⁶⁸ na PUC buscar pessoas que não eram, é, pessoas de classe média. Ele já previa essa mistura, ele entendia isso como algo positivo, essa abertura do jongo, ele que era um filho de mãe de santo, que tocava jongo desde pequeno, enfiado nessa tradição. Ele realmente criou e se apropriou, ele era tão apropriado da tradição do jongo, que ele se sentia à vontade para criar e para trazer pessoas e para experimentar coisas.⁶⁹

Luiza Marmello também valoriza essas ações de Mestre Darcy e as consequências dos trabalhos dele:

Tem gente jongueira na universidade já, então são grandes conquistas nossas que a gente não pode deixar morrer. Então a gente, a partir do mestre Darcy, que foi aquela coisinha, foi o grão de feijão que fez essa feijoada aí, (risos) – entendeu? – disseminar. A gente tem que agradecer muito a esse cara, porque se não fosse ele, o jongo não tinha mais, ninguém nem ia saber o que é que jongo, entendeu? Porque na comunidade da Serrinha já estava morrendo, a partir de Vovó Maria Joana começou a reviver porque ele fez o grupo a partir do pedido da mãe dele, e aí o jongo é o que é hoje, está desse jeito, por causa de um que viu, vislumbrou toda essa grandeza e mais, e mais para frente, o jongo para ficar conhecido pelo mundo todo, que a gente já levou o jongo para o mundo.⁷⁰

Refletindo sobre os fatores que contribuíram para ao declínio da prática do jongo no Morro da Serrinha na primeira metade do século XX, observa-se o processo crescente de industrialização e urbanização por que a cidade do Rio de Janeiro passava nesse mesmo período. O processo de mecanização do setor agrário reduziu a possibilidade de trabalho no

⁶⁸ Bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

⁶⁹ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

⁷⁰ Entrevista com Luiza Marmello, no dia 21 de julho de 2013, em minha residência.

campo, impulsionando a transferência de uma grande quantidade de trabalhadores rurais para as cidades em busca de melhores condições de vida.

Ao mesmo tempo, nas metrópoles as chances e oportunidades de emprego eram mais atraentes, graças à implementação das novas indústrias, ao crescimento do setor de construção civil, à ampliação das administrações e dos serviços públicos e a ampliação do comércio e do setor de serviços em geral (GONÇALVES & MELO, 2009, p. 253).

Na cidade do Rio de Janeiro, não foi diferente, desde a gestão de Pereira Passos (1902-1906) e suas reformas urbanas, as crescentes construções de parques industriais demandaram mudanças na estrutura urbana. Os anos da década de 1940 e 1950 foram os que tiveram o maior número de instalações de fábricas de médio e grande porte no Rio de Janeiro. É interessante pensar que junto a essas mudanças demográficas, ocorrem mudanças de valores, “novos padrões de organização econômica trazem consigo novos desejos e aspirações; uma nova visão de mundo e escala de valores” (GONÇALVES e MELO, 2009, p. 254). Mudanças no sistema de produção alteraram também o sistema de consumo, surgiram os supermercados e *shopping centers*.⁷¹

A cidade do Rio do Janeiro incorporava novos habitantes e, como consequência, o trânsito nas ruas e o tempo de percurso até os locais de trabalho das pessoas se tornavam cada vez maiores. Os tempos, que já não eram mais flexíveis, foram completamente “substituídos pelo tempo da produção racionalizada, pelo tempo do relógio” (MELO, 2011, p.11). A sociedade carioca absorvia novos modelos de trabalho e lazer. “Em conjunto, essas evidências reforçam um entendimento de que estávamos diante de um novo cenário estrutural de influência político-econômica-cultural, que tinha os Estados Unidos como principal parâmetro” (GONÇALVES e MELO, 2009, p. 256).

A arte, que deveria ser o refúgio do trabalho, foi reduzida ao uso de novas técnicas de comunicação: televisão, jornais, revistas, cinemas, rádio, que na opinião de Raymond Willians (2011) “são relativamente impessoais se comparadas com técnicas mais antigas que serviam para os mesmos fins” (p.327), e ele ainda conclui:

Não é relevante comparar uma noite gasta vendo televisão com uma noite gasta conversando, embora isso seja feito com frequência. Não há, a meu ver, nenhuma forma de atividade social que possa ser substituída pelo uso dessas técnicas. Quando muito, ao acrescentar alternativas, elas permitiriam uma mudança de ênfase no tempo gasto com atividades específicas. Mas

⁷¹ De acordo com GONÇALVES e MELO (2009, p. 256) o primeiro *shopping center* do Brasil, o Iguatemi, foi inaugurado em São Paulo no ano de 1966.

essas alterações são obviamente condicionadas, não só pelas técnicas, mas principalmente pelas circunstâncias gerais da vida em comum (Idem).

As circunstâncias gerais que eram impostas nas vidas daqueles jongueiros podem ser analisadas nas suas subjetividades, pois eram pessoas de classe baixa, que moravam em favelas cariocas ou nas imediações, áreas onde o poder público atuava e continua atuando de forma muito omissa, com poucos investimentos que gerem efeitos de longo prazo em cultura, lazer, educação, saúde e habitação. Não havia e não há interesse público em financiar iniciativas de promoção do pensamento crítico para esses sujeitos, que logo são tomados por uma demanda de informações dos novos meios de comunicação, muitas vezes sem ter consciência de que não devem ser meros receptores e reprodutores dos produtos desses meios, e sim produtores de novos pensamentos acerca dessa realidade.

Analisando a “cultura de massa” e a “cultura popular”, a pesquisadora Marilena Chauí (1994) busca não apontá-las como idênticas, assim como fazem algumas análises de países centrais ou de capitalismo avançado. Ela explica que no Brasil os meios de comunicação de massa “são uma concessão estatal a empresas privadas, ficando sob o controle ideológico e político do Estado para fins de propaganda e de doutrinação. Identificar Cultura Popular e Cultura de Massa, neste caso, significaria fazer da primeira uma realização dos dominantes.” (CHAUÍ, 1994, p. 28). Outra diferenciação entre a cultura popular e a cultura de massa está exatamente na estrutura da comunicação de massa, que cria um espaço social de comunicação homogêneo e transparente, aberto a todos:

destinada a produzir o sentimento da comunicabilidade plena, da participação e da comunicação, não é criada *durante* a prática da comunicação, não é um processo de constituição recíproca dos interlocutores, mas *antecede*, regula, controla e predetermina a própria comunicação. O espaço é anterior aos seus ocupantes, não é criado ou recriado por eles segundo uma lógica peculiar do ato comunicativo. (CHAUI, 1994, p. 31-32)

Raymond Willians analisa, no livro *Cultura e Sociedade*, os escritos de Willians Morris⁷² sobre as artes e a sociedade no século XIX na Inglaterra. Refletindo sobre o século XX, podemos aproveitar muito das suas ideias, já que as consequências do processo de mecanização da produção e o advento do capitalismo industrial são faces de um mesmo processo. Assim, já existia na Inglaterra uma produção de artes para vantagens políticas ou

⁷² Willians Morris (1834-1896) foi um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico. Ele era pintor de papéis de parede, tecidos padronizados e livros - além de escritor de poesia e ficção e um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra.

comerciais, produção que era difundida junto à classe trabalhadora, que a consumia, e que era chamada de arte popular. No entanto, essa arte não era feita pelo povo e em muitos casos nem era direcionada para o povo. As artes feitas pelo povo tinham outro caráter, de resistência, de afirmação e até de reivindicação. E todos esses tipos de produções e relações são vistos até nossos dias atuais aqui no Brasil. Morris afirma:

Por certo qualquer um que professe pensar que a questão da arte e da cultura deve ir antes da questão da faca e do garfo (e existem alguns que realmente sugerem isso) não entende que arte significa ou como suas raízes devem ter um solo de uma vida próspera e sem ansiedade. No entanto, deve ser lembrado que a civilização reduziu o trabalhador a uma existência assim tão magra e lamentável que ele mal sabe como esboçar um desejo por qualquer vida muito melhor que aquela que ele hoje suporta forçosamente. É a função da arte colocar o verdadeiro ideal de uma vida plena e justa diante dele, uma vida para a qual a percepção e a criação da beleza, ou seja, o gozo do prazer verdadeiro, seja considerado tão necessário para o homem com seu pão de cada dia e que nenhum homem, e nenhum grupo de homens, possa ser privado disso a não ser por mera oposição que deve ser resistida ao máximo (apud WILLIAMS, 2011, p. 174).

Morris defendia a ideia de cultura incorporada à arte. E se hoje a arte não é um modo de vida, a culpa recai sobre um sistema econômico e social que transformou a vida do trabalhador. Porém pensar na arte produzida pelos sujeitos envolvidos com o Jongo da Serrinha é pensar nessa arte popular, nessa arte que é feita pelo povo, com suas bases históricas da comunidade em diálogo com o novo, para um público híbrido que perpassa diferentes classes econômicas. É pensar também num modo de vida desses atores sociais que estava em transformação, numa cultura que, mais do que nunca, estava mostrando suas instabilidades. Com base nos estudos de Stuart Hall (2009, p. 241), essa cultura produzida por esses sujeitos jongueiros pode ser definida como “cultura popular”, pois são formas e atividades de vida situadas num campo de tensão contínua com a cultura dominante, mas que sempre estiveram incorporadas em tradições e práticas populares.

Marilena Chauí aborda de forma bastante clara e didática questões sobre a cultura popular no Brasil. Ela também acredita que a cultura popular não pode ser analisada como algo estanque e antagônico à cultura dominante, e sim “como algo que se efetua dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela. (...) como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência)” (CHAUÍ, 1994, p. 24-25). Desde a criação do grupo, numa tentativa de continuar com a manifestação do jongo nesse espaço urbano e massificado, as ações do Jongo da Serrinha estavam e continuam de certa forma nesse jogo de

“conformismo e resistência” referido por Chauí (1994). Se há uma “conformação” às demandas do mercado e do governo, impostas ao grupo para o financiamento de seus projetos e suas apresentações, cria-se uma “resistência” ao continuar com sua sede dentro de uma favela carioca, onde a interferência dos traficantes acaba por dificultar a frequência do Centro Cultural do Jongo da Serrinha por um público mais amplo de fora do Morro da Serrinha. Quase todas as reuniões e discussões do grupo são realizadas na sede e algumas festas também continuam a ser realizadas lá. Em sua entrevista, Valéria Marchon relembra que no período em que o Jongo da Serrinha era produzido por Marcos André, o escritório do grupo localizava-se na rua Teotônio Regado, no bairro da Lapa, centro do Rio de Janeiro. E, após o rompimento com esse produtor, todas as atividades do grupo (escritório, sede, biblioteca, escola etc) ficaram concentradas no Morro da Serrinha.

Mudar uma parte implica afetar um todo, como afirma Willians (2011) analisando as obras de T. S. Eliot: “não é possível mudar um elemento de um sistema complexo sem que o todo seja seriamente afetado” (p. 259). Simonard (2005, p. 4) diz que Mestre Darcy desenvolveu uma “estratégia de preservação do jongo”, divulgando a tradição através de espetáculos, incorporando novos instrumentos (violão, cavaquinho, guitarra, baixo, bateria etc), criando figurinos, colocando mais versos nos pontos, dando espaço para pessoas de fora do Morro da Serrinha participarem do grupo, codificando os passos da dança e criando palmas e batidas percussivas para os arranjos. O jongo aparece, então, como uma forma de trabalho em que os jongueiros ganham para se apresentar, para dar aulas, para fazer seus instrumentos etc. A cultura do lazer se transforma numa cultura do espetáculo como meio e como fim, numa cultura de trabalho. Victor Melo (2001) analisa o lazer nas camadas populares a partir das teorias de E. P. Thompson, que traz a experiência do indivíduo como centro para o desenvolvimento e incorporação dos seus valores. Assim, nesse processo de recriação do jongo, é fácil encontrar movimentos de resistência/luta desses grupos. Segundo Melo:

Mesmo nos dias de hoje, a intensa ação da indústria cultural não é forte o suficiente para destruir definitivamente as diferentes formas de diversão popular, tanto através da eliminação/restrição direta quanto através da distorção de seus sentidos originais. Thompson recupera, na verdade, a compreensão de que houve (e há) um processo de "circularidade cultural". Existe um processo constante e tenso de mútua (e múltipla) influência entre dominados e dominadores (2001, p. 16).

Essa nova forma de fazer o jongo, criada por Mestre Darcy, aproximou novas pessoas ao grupo e repeliu outras também. Alguns jongueiros antigos, como Tia Tereza e Aniceto do

Império,⁷³ declaravam suas insatisfações com relação às mudanças que estavam acontecendo no jongo que eles (mais velhos que Mestre Darcy) vivenciaram de outra forma. Aniceto do Império escreveu um samba chamado “A morte do jongo”, cuja letra afirma que:

*Ele tá morrendo
 Eu tá caluturai⁷⁴
 Perengando⁷⁵ tô, peregando tô
 Reze por mim quem me gosta
 Pro Zâmbi nosso sinhô
 Cheguei de terra distante
 Radiquei-me no Brasil
 Vivi mais de quatro séculos
 Tô morrendo nesse instante
 Eu e o Jongo já me chamam caxambu
 Eu tá virando petisco de orubu
 Quem me entendia morreu já não vive mais
 Buru, buru⁷⁶ de ofidã vivem mi roubando a paz
 Não sou folclore seu é o rei da magia
 Sô arquivo de mistério, mestre de feitiçaria
 Pedro de Sá Maria, Manoel Pesado, Elói
 Lindolfo da Barra, Vieira e Castolino
 Hoje quem canta é menino
 Tio Luiz, Celina, Nascimento da Eulália
 Tio Anjo, Antenor, Maria, Napoleão
 Doze bambas então.⁷⁷*

Esse samba mostra um pouco dos conflitos gerados por um processo que ressignificou muitas identidades e tradições. Questões que serão abordadas com maior profundidade no item a seguir.

⁷³

⁷⁴ Pessoa muito acabada.

⁷⁵ Doente, sofredor.

⁷⁶ Burro.

⁷⁷ In ALCANTARA, 2008, P. 93-94.

II. 2 - IDENTIDADES JONGUEIRAS: PRESERVANDO E RESSIGNIFICANDO TRADIÇÕES

Antes de retomarmos a discussão sobre as transformações identitárias resultantes das inovações introduzidas por Mestre Darcy, é necessário observar que tanto Tia Maria quanto as atuais lideranças jongueiras da Serrinha são descendentes dessa nova forma de fazer o jongo. Em entrevista, Dionne Boy conta como foi a sua entrada no grupo e apoia sua fala na atual postura do grupo, de abertura para dialogar com diversas frentes da sociedade:

Na verdade, a minha entrada no Jongo da Serrinha, quer dizer, eles já eram um grupo que já existia há 50 anos e tal, já tinha todo esse conjunto de valores, essa forma de fazer. Essa estrutura, né. Essa estrutura jongueira, ela é uma tradição, então ela já estava dada. E eu vim dessa leva do Darcy assim, eu sou dessa geração assim que se aproximou via Darcy, que era uma pessoa criativa em relação ao jongo, ele criava coisas com aquela tradição. Ele criou música em formato de espetáculo, tudo. Mas, sobretudo, ele via o jongo como um grande conteúdo e que isso poderia ter multiformas.⁷⁸

A teoria de Nestór García Canclini (2008) sobre hibridização nos parece bastante adequada para a discussão sobre as mudanças identitárias ocorridas no Jongo da Serrinha. O autor analisa de forma crítica e reflexiva a emergência dessas novas identidades, construídas no decorrer da modernidade a partir dos processos de deslocamento, migração, globalização e construção dos mercados financeiros internacionais que passaram a controlar a vida social de quase todos os países do mundo. Canclini defende a utilização do termo hibridização no lugar das terminologias semelhantes adotadas em outros campos teóricos, como mestiçagem, criouliização, fusão ou sincretismo. Sua defesa é embasada no fato de que a hibridização abarca todos os campos sociais referidos por esses outros termos, incluindo os campos religioso, cultural, político, biológico e ideológico.

Para Canclini, pensar em identidades a partir da hibridização não é pensar mais em identidade como algo fixo e intrínseco a alguma etnia ou nação, como pensaram muitos dos folcloristas brasileiros no início do século XX engajados na descoberta da “identidade brasileira”, nem que existam identidades “puras” ou “autênticas”, como pensam alguns teóricos essencialistas.

Como a hibridização funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não

⁷⁸ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridização surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se *reconverter* um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (...) Por essas razões, sustento que o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridização. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridização interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade (CANCLINI, 2008, p. XXII).

Estudar as identidades dessas jongueiras, não é buscar um ordenamento binário ou puro. Trata-se de mulheres jongueiras que constroem a atual história do grupo Jongo da Serrinha e vivem intensamente o jongo em seus cotidianos. Os relatos a seguir mostram alguns exemplos da identificação dessas lideranças com a prática do jongo:

Naquela época dos jongueiros mais antigos, a mulher não tocava tambor. Ela era proibida de tocar o tambor por causa dos ciclos dela. Tem aquelas coisas do mistério, não é? Que se a mulher, se a mulher, eu acho que se a mulher tocasse o tambor, naquela época, ela ia ser a dona da parada geral, porque a mulher, ela gera. Do seio da mulher sai o leite, o alimento. Entendeu? Então são coisas que a mulher é muito forte, muito. E aí na época do mestre Darcy não tinha isso. Eu, aí, eu fui a primeira mulher que botei a mão no tambor com a permissão dele. Eu fui a primeira mulher a quebrar com esse paradigma. Todo mundo olhava assim, ficava assim “ué, mulher tocando tambor? Pô! Vai perder a tradição” não sei o quê, mas eu tocava mas não era eu tocando. Porque tem isso também, você pega, quando você pega o tambor, o tambor é um ancestral, é uma entidade. Quando você pega o tambor, eu pelo menos, eu, eu me transformo, eu vou para outro plano. Eu fecho os meus olhos, eu começo a transpirar e eu começo e eu vou tocando, tocando, tocando, tocando, e é uma coisa muito forte que me toma. Entendeu? Eu não sei explicar. Não me pergunte, porque eu não sei explicar. Agora, eu quebrei com esse paradigma, e a Suelen Tavares, que foi uma das nossas alunas da escola de jongo, ela abraçou essa causa também, ela toca muito, ela toca mais do que eu. Entendeu? Ela, ela toca mais do que eu. Além do jongo, ela toca outros instrumentos de percussão, ela toca outros ritmos, entendeu? Então ela é uma das mulheres que toca tambor. (Luiza Marmello)⁷⁹

Porque a minha vida praticamente virou o Jongo da Serrinha, porque com os filhos criados, eu não tinha aquela coisa mais em casa, comecei a ficar mais na Serrinha do que com a família, ou em casa, acho que mais assim. E hoje eu me sinto fazendo parte mesmo. (Adriana Penha)⁸⁰

⁷⁹ Entrevista com Luiza Marmelo, no dia 21 de julho de 2013, em minha residência.

⁸⁰ Entrevista com Adriana Penha, dia 18 de julho de 2014, no Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

Hoje eu faço parte da comissão de coordenação da rede de jovens jongueiros do Sudeste, e uma coisa que eu sempre falo para eles é que hoje eu faço parte dessa coletivo de jovens, mas eu sei que tudo que eu brigo dentro desse coletivo, que tudo que eu venho reivindicando não é para mim, é para quem vem depois. (Suellen Tavares)⁸¹

E aí, o jongo está muito na minha vida hoje, eu me sinto jongueira demais. E por ser bailarina e por ser professora, eu comecei a dar aula na Escola de Jongo para crianças. E sempre buscando isso, buscando o respeito às tradições de Jongo, buscando o respeito aos mais velhos, ensinando todos os ensinamentos que eu aprendi e que estão na minha memória. (Lazir Sinval)⁸²

Todas são identificadas como *jongueiras da Serrinha*, isso as aproxima como *a mesma coisa*, no entanto suas histórias e as identificações que cada uma tem com o jongo revelam outras identidades, que não anulam uma as outras.

Segundo Erik Erikson, para o próprio fundador direto da Psicanálise (Sigmund Freud), a ideia de identidade tem a ver tanto com os dramas individuais de sua biografia, quanto com os dramas sociais da história do grupo e da cultura de que é parte. Mais ainda, tem a ver com essa biografia nesta história. (...) Projetos coletivos de vida e destino das pessoas e de um povo, a simbologia dos inúmeros valores religiosos e profanos da cultura, os mecanismos familiares e grupais de socialização da criança e do adolescente transferem do todo para cada ser do grupo, desde o comecinho da sua vida no grupo, uma identidade grupal. Uma identidade que é dele, como uma pessoa, mas que é também, fatalmente, a do grupo, através dele. (BRANDÃO, 1986, p. 40 – grifo nosso).

Nas memórias de Suellen Tavares sobre o que seria ser jongueiro, ela traz exatamente essa pessoa que possui diversas identidades, que transita por diferentes ambientes e carrega de todos eles influências e significações.

O tornar-se jongueiro, ser jongueiro, os seus valores vão sendo agregados, você começa a ter um respeito maior por determinadas coisas, você... pela ancestralidade. (...) Ser jongueiro vai além de muita coisa, vai além da sua cor de pele, vai além do seu cabelo, é quase um... ser jongueiro é resistência cultural. É você lutar por várias coisas impostas pela sociedade que você acredita que dá para ser de uma outra forma. E não é só ser negro e também não é só ser jongueiro. É ser jongueiro, é ser negro, é ser da periferia, é ser de favela, é ser de comunidade, é cuidar do que é seu e cuidar do que é dos outros também, é respeito, é tradição, é várias coisas.⁸³

Hall (2009) afirma que a partir do fenômeno da globalização mundial, as identidades sofreram um efeito pluralizante, “produzindo uma variedade de possibilidades e novas

⁸¹ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua residência na cidade de Niterói, RJ

⁸² Entrevista com Lazir Sinval, no dia 21 de abril de 2014, na casa de Tia Maria do Jongo.

posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (HALL, 2005, p. 87). O autor explica ainda que nesse contexto é um falso dilema pensar a identidade como tentativa de retornar às “raízes” para não desaparecer através da homogeneização e aponta que, apesar de haver pessoas que defendem essas duas formas, há outras possibilidades de “tradução”, conceito que ele utiliza para

Descreve(r) aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (HALL, 2005, p. 88).

Assim, embora nenhuma dessas oito mulheres tenha deixado sua terra natal para viver no Rio de Janeiro, algumas delas foram inseridas no contexto do jongo no decorrer de suas vidas. Ao contrário de Tia Maria, que nasceu na Serrinha e cresceu vendo e ouvindo o jongo, algumas delas se identificaram enquanto jongueiras da Serrinha já adultas e criaram estratégias de negociação com essa nova cultura que passaram a vivenciar. São culturas híbridas que se encontram e se transformam juntas, nas suas singularidades. Mesmo Tia Maria, que quando criança presenciava o jongo de terreiro nos fundos das casas das pessoas após as festas para os santos católicos, teve que se adaptar e criar formas de identificação com uma nova forma de se fazer o jongo em palcos e apresentações.

As mudanças provocadas na cultura do jongo existente na Serrinha inventam novas tradições e se legitimam diante da comunidade jongueira remanescente. Segundo Simonard (2005), ao justificar essas inovações, Mestre Darcy afirmava que “o jongo seria mais facilmente assimilado pelo público leigo. Assim, poderia ser visto por um maior número de pessoas, além de atrair praticantes, mantendo o jongo vivo” (SIMONARD, 2005, p. 04).

Os estudos de Stuart Hall (2009) sobre o negro na cultura negra nos ajudam a refletir sobre o Jongo da Serrinha, que é também uma arte popular negra. Para esse autor, “cultura negra” é algo inscrito em “relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora” (p. 324) e, portanto, não há uma origem pura para se orientar. Não faz sentido analisar a “negritude” apenas a partir de uma categoria natural, biológica e genética, desprezando seus conteúdos históricos, políticos e culturais. As identidades negras

⁸³ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua residência na cidade de Niterói, RJ.

não são compreendidas como oposições binárias, “isso ou aquilo”, mas pela lógica do acoplamento, onde são “isso e aquilo”. Numa análise da arte popular negra, Hall (2009) diz encontrar repertórios culturais próprios que sobrevivem a partir das lutas culturais dentro das tradições; repertórios esses que foram sobredeterminados tanto pelas heranças históricas dos negros, como pelas condições diaspóricas aos quais os mesmos foram submetidos. O autor considera, inclusive, que a sobredeterminação talvez seja mais subversiva do que se imagina:

Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. Assim, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não há volta para o antigo de um modo simples), mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. (HALL, 2009, p. 325)

Carvalho (2004) diz que houve um crescimento da “indústria cultural do exótico” (p. 68) na segunda metade do século XX, com o aumento da espetacularização de manifestações populares, onde uma classe média majoritariamente branca paga ao artista popular (quase sempre negro e de comunidades pobres) por um “entretenimento exótico”. “Os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial” (p. 71), visto que o tempo do espetáculo nunca é o tempo da manifestação real, feita em seu lugar comum, com suas tradicionais intenções. No momento em que essa parte da sociedade – negra e pobre – ainda luta pela sua afirmação social, há essa dinâmica mercadológica de subordinação racial e de classe, onde o saber do artista popular nunca é valorizado financeiramente como o de um artista de massa.

No caso do Jongo da Serrinha, Mestre Darcy teve uma formação musical como percussionista e estava inserido na indústria cultural da música; conhecia músicos, compositores, produtores e tantas outras pessoas de fora da Serrinha que, aos poucos, foram sendo introduzidos ao grupo. No discurso dos jongueiros da Serrinha e de Tia Maria, há uma “valorização” da postura de Vovó Maria Joana e Mestre Darcy ao criarem um grupo de apresentações de jongo; somente assim, segundo eles, a prática do jongo na Serrinha não se extinguiu. Em suas memórias, Dyonne Boy fala desse “poder” que tinha Mestre Darcy para transitar entre as diferentes classes sociais da cidade do Rio de Janeiro, conhecendo pessoas e

levando influências artísticas e políticas para o Jongo da Serrinha, e diz que os movimentos estruturados por ele no século passado encontram desdobramentos nas políticas dos governos atuais.

Porque eu acho que era essa a coisa do Darcy assim, ele se enfiava na universidade, então ele estava buscando isso assim, ele tinha um pensamento sobre jongo, sobre as relações sociais, sobre a cidade mesmo, que era uma coisa que foi se concretizar agora. Aí veio o governo Lula, que trouxe essa coisa da cultura popular. Hoje, a discussão que se tem no Rio de Janeiro, da integração favela-cidade, a territorialização da cultura, dos espaços, dos investimentos. Quer dizer, o Darcy já fez isso na raça mesmo, ele foi lá pra Gávea, na PUC buscar pessoas que não eram, é, pessoas de classe média. Ele já previa essa mistura, ele entendia isso como algo positivo, essa abertura do jongo, ele que era um filho de mãe de santo, que tocava jongo desde pequeno, enfiado nessa tradição. Ele realmente criou e se apropriou, ele era tão apropriado da tradição do jongo, que ele se sentia à vontade para criar e para trazer pessoas e para experimentar coisas. Ele era um músico muito incrível assim, ver o Darcy tocando era uma coisa incrível mesmo, uma coisa totalmente hipnótica. Ele era um bailarino incrível, ele era um músico incrível, expressivo e com um discurso muito articulado, muito político. (...) Então, ele era uma pessoa muito dinâmica, muito contemporânea, muito aberta e era muito fascinante assim. E ele foi o criador assim, na verdade, ele abriu o caminho para que o Jongo da Serrinha faz hoje⁸⁴.

Há diversas críticas à postura inovadora de Mestre Darcy, críticas que colocam em questão o caráter tradicional e autêntico do Grupo Jongo da Serrinha em sua trajetória até o presente.⁸⁵ Para adentrar a essas discussões, apoio-me inicialmente em Eduardo Coutinho, que ao tratar da autenticidade da música popular afirma:

Na verdade, a autenticidade não diz respeito à relação entre um objeto e o seu modelo ideal, mas à adequação entre forma histórica e conteúdo histórico. Nesse sentido, o autêntico não é o puro, o original, igual a si mesmo, mas aquilo que, por articular organicamente sujeito e objeto – o povo e seu patrimônio histórico –, tem representatividade sociocultural (2011, p. 40).

Nesse sentido, não discuto a autenticidade do Grupo Jongo da Serrinha, sabendo que a manifestação cultural popular já se legitima e se autentica através dos seus atores sociais. Stuart Hall (2009, p. 241) diz não se preocupar “com a questão da autenticidade ou da integridade orgânica da cultura popular”, que quase *todas* as formas culturais são contraditórias, compostas de elementos antagônicos e instáveis. E discute a associação entre os termos “cultura” e “classe”, apontando que: “O que importa *não* são os objetos culturais

⁸⁴ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

⁸⁵ Ver SPIRITO SANTO, A. J. *Do Samba ao Funk do Jorjão*. Rio de Janeiro: KBR Digital, 2011.

intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela” (HALL, 2009, p. 241-242).

No campo teórico sobre tradição, Coutinho (2011) traz uma comparação entre a *tradição viva* ou simplesmente *tradição*, enquanto uma “ação criadora do sujeito sobre as formas do passado” (p. 28), e a *tradição fossilizada* ou *tradicionalismo*, “cultivada como algo eterno e imutável” (p. 27). Logo, a tradição se configura como um processo onde o novo se comunica com o passado, numa dinâmica de reinterpretação e construção de novos valores. A memória que é transmitida pelos viventes de um grupo traz o passado enquanto presença ancestral. Essa ancestralidade se preserva e gera novas formas simbólicas. Foi o que aconteceu com o jongo na Serrinha, uma vez que, ao se instalarem no Morro da Serrinha, as “famílias do samba” já recriaram novas formas de fazer o jongo, antes dançado nos terreiros das fazendas. A dinâmica viva de transformação cultural do jongo tomou uma característica bem diferente na Serrinha, em comparação às outras comunidades jongueiras, exatamente pelas experiências de vida, necessidades e contextos sociais, políticos e culturais dos sujeitos jongueiros de cada local.

Eric Hobsbawm chama de “invenção de tradições” a um processo de reinterpretação do passado utilizado por diversos grupos após a Revolução Industrial. Segundo ele, “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (2008, p. 12). Coutinho classifica como “tradicionalismo” esse tipo de formalismo, que se caracteriza pelo apego à forma em sua relação com o conteúdo, e diz que esse entendimento predominante sobre a ideia de “tradição” é o que contribui para conservar as relações sociais vigentes e colocar a cultura como objeto ou mercadoria, anulando todo o processo de transformação cultural humana.

Canclini (2005) explica que numa época de tantas contradições, em que se chega mesmo a duvidar dos benefícios da modernidade, o tradicionalismo aparece como recurso, multiplicando as tentações de retornar a algum passado que se supõe ser mais tolerável (cf. CANCLINI, 2008, p. 166) e complementa sua análise sobre a cultura tradicionalista afirmando que:

Um dos traços distintivos da cultura tradicionalista é “naturalizar” a barreira entre incluídos e excluídos. Desconhece a arbitrariedade de diferenciar esse território daquele, determinar esse repertório de saberes para ensiná-lo na escola ou essa coleção de bens para exibir em um museu, e legitima

solenemente. Mediante uma ritualização indiscutível, separação entre os que têm acesso e os que não conseguem. (...) A única coisa que não se pode fazer, afirma o tradicionalismo quando o obrigam a ser autoritário, é desertar de seu destino. O pior adversário não é o que não vai aos museus nem entende a arte, mas o pintor que quer transgredir a herança, e põe na Virgem um rosto de atriz, o intelectual que questiona se os heróis celebrados nas festas pátrias realmente os foram, o músico especializado no barroco que o mescla em suas composições com o *jazz* e o *rock*. (CANCLINI, 2008, p. 193)

De fato, a perspectiva orientada para a “preservação” do passado é sustentada por grupos oligárquicos que tem interesse em manter seus privilégios conquistados. No entanto, a argumentação tradicionalista assenta na idealização de um passado sem hibridismos, na crença essencialista em formas “puras” e “autênticas”, ou seja, no desconhecimento do passado em sua dimensão real.

Hall (2009) diz que o termo “tradição” é um termo traiçoeiro, que, embora seja um “elemento vital da cultura”, pouco “tem a ver com a mera persistência das velhas formas”. Ele propõe uma concepção de culturas não como “formas de vida”, mas como “formas de luta” que constantemente se entrecruzam. Nesse entrecruzamento, aparecem as lutas culturais, que surgem com maior intensidade “onde tradições distintas e antagônicas se encontram e se cruzam. (...) As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe” (HALL, 2009, p. 243).

No fim do século XX e início do século XXI, assistimos ao tombamento do jongo como um patrimônio cultural do Estado brasileiro, o que gerou uma busca por organização dentro das comunidades jongueiras, que procuravam corresponder aos “moldes” estipulados pelo governo no processo de patrimonialização. O registro do jongo no Livro das Formas de Expressão, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em novembro de 2005, teve como base a pesquisa para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan).⁸⁶

Estar nos “moldes” para se tornar patrimônio brasileiro gera muitas discussões, por se tratar de uma interferência direta do Estado sobre as manifestações culturais, cujo reconhecimento fica condicionado à semelhança com o padrão identificado no processo de

⁸⁶ O inventário buscou as expressões de origem africana relacionada à cultura do café e da cana-de-açúcar na região Sudeste que têm elementos comuns: dança de roda ao som de tambores e cantoria com elementos mágico-poéticos. Foi observada uma variedade de representações musicais, coreográficas e simbólicas que, de modo geral, estão compreendidas nas mesmas categorias analíticas – jongo, tambu, caxambu, tambor e batuque – que guardam elementos comuns e também particularidades conjunturais nos diferentes contextos onde são

tombamento. Na lógica de sobrevivência da economia capitalista, os grupos se adequam às expectativas, modificando algumas estruturas e renegociando a sua própria tradição.

É possível observar ainda hoje alguns comportamentos semelhantes aos encontrados nos antigos relatos sobre o jongo, como a sua realização durante as festas do dia 13 de maio e do dia de São Cosme e São Damião, a prática das rezas e a aproximação com os antepassados momentos antes das apresentações, a reiteração do respeito aos mais velhos entre os valores colocados para as crianças da Escola de Jongo, o uso de saias pelas mulheres e de calça pelos homens durante as rodas, a dança com os pés no chão, o uso dos tambores como instrumentos de fundamental importância etc. Essas características que se perpetuam através do tempo podem ser consideradas tradicionais e estão em constante luta nesse campo cultural, se rearticulando a diferentes práticas, adquirindo novos significados e relevâncias.

A transformação das rodas de jongo realizadas nos fundos das casas em espetáculo, por iniciativa de Vovó Maria Joana e Mestre Darcy, foi e continua a ser um “processo pelo qual relações de domínio e subordinação são articuladas” (HALL, 2009, p. 241), onde a luta cultural se manifesta em suas múltiplas formas. Não existem mais aquelas rodas na madrugada e os atuais jongueiros da Serrinha, que foram criados nessa realidade, acreditam na sua forma de fazer o jongo. Mesmo quando há roda de jongo no quintal de Tia Maria, há um repertório pré-definido de pontos a serem cantados,⁸⁷ e não há mais o jogo de improvisos e demandas encontrado nos registros mais antigos da manifestação. As aulas na Escola de Jongo têm como objetivo final a criação artística para espetáculos com as crianças; o grupo artístico se apresenta na Escola de Jongo, em ruas, parques, casas noturnas, centros de umbanda, teatros, instituições de ensino formal etc, normalmente, mediante a cobrança de cachês que se revertem tanto no pagamento de músicos e dançarinos quanto no custeio das despesas da ONG. Essas são as formas atuais de ressignificar e manter uma tradição de jongo no Morro da Serrinha.

A esse respeito, Adriana da Penha disse o seguinte em sua entrevista:

Ah, como é que eu vejo o Jongo da Serrinha hoje. Bom... eu vejo o Jongo da Serrinha, a tradição continua, embora muita gente diga que não. Mas eu vejo, que a tradição continua, mas com uma linguagem de hoje. Eu acho que com... sendo contemporâneo, sendo aos nossos dias, chegando aos nossos dias. Porque isso não quer dizer que como muita gente acha “ah, porque o Jongo da Serrinha bota novidade, então acabou a tradição”. Não. Eu não

cultivadas: periferias metropolitanas e de pequenas cidades e comunidades rurais (BRASIL, Ministério da Cultura, 2007, p. 13).

⁸⁷ Vivenciei uma roda de jongo no quintal de Tia Maria no dia 21/04/2014, onde o grupo cantou e tocou o repertório do espetáculo que estava para estreitar, o “Jongo Cigano”.

*acho isso, não. Eu acho que a gente... a tradição está ali, a gente só faz de uma maneira com que as novas gerações, principalmente, assimilem isso com a linguagem de hoje. Porque com toda a tecnologia que está aí, com tudo que está aí, você tem que fazer uma coisa que atraia essa turma toda. E aí eu vejo que por isso, de mostrar e chegar aos palcos com uma novidade até com o figurino. Mas a tradição está ali dentro. Por mais que se coloque uma roupa onde as pessoas achem que não, mas eu acho que a tradição está ali. A tradição do Jongo da Serrinha continua com essa tradição, até porque tem todas as referências, até de vovó Maria Joana, está sempre presente o ensinamento dela. Eu que não conheci, eu que não convivi, eu pego essa convivência delas (Tia Maria, Dely e Lazir), quer dizer, essa referência delas, porque a partir do momento que elas conversam comigo, eu vou assimilando isso também. Então eu vejo o Jongo da Serrinha hoje sim, como uma... um pólo de resistência sim, até porque o Jongo da Serrinha vai lutando contra essa... essas... essas coisas de fora, que tentam dizer que “ah, o Jongo da Serrinha não é tradicional, o Jongo da Serrinha perdeu a tradição, o Jongo da Serrinha não preserva”. Pelo contrário, eu acho que está procurando preservar cada vez mais, com essa novidade, com esse engajamento da turma de hoje, para as novas gerações, que você tem um atrativo para as novas gerações. Você tem que ter alguma coisa que traga. Como a Tia Maria diz que na época dela as crianças não poderiam dançar, mas disse que elas ficavam no buraquinho da fechadura. Não é? Hoje a gente não tem o buraquinho da fechadura porque tudo fica porque tudo fica aberto. Mas você tem que ter alguma coisa que atraia essas crianças para elas sentirem a tradição ali, e perpetuarem isso. Preservarem. Sentirem orgulho.*⁸⁸

Suellen Tavares também pontua de forma bastante enriquecedora a sua concepção sobre o que é tradição no Jongo da Serrinha:

*O Jongo da Serrinha, para mim, tradição eu acho que é estar na Serrinha, porque... mais uma vez essa coisa de falar que a gente... o Jongo da Serrinha é assim, é assado, não sei o quê, mas ele não saiu de lá. Ele... “ah, por que é que não faz roda na Serrinha?”, “meu filho, você sabe que você não pode nem subir na Serrinha, quem dirá fazer roda”, mas está lá. O Jongo da Serrinha está lá. Tradição é saudar a tia Maria, vovó Maria Joana, mestre Darcy, vovó Líbia, seu Antenor, tia Eva, tio Molequinho em todas as rodas. Tradição é saravar todas as comunidades jogueiras. Tradição eu acho que é isso, é você continuar com as suas características, tentar manter as suas características, apesar dos pesares, com toda dificuldade, a gente põe o brilho, a gente dança, a gente faz homenagem a cigano. Mas não deixa de ser o Jongo da Serrinha. A gente dança no palco, nossos tambores já não são mais os centenários, a gente tem atabaque de tripé, mas é aquele jongo que o mestre Darcy ensinou. A gente toca cavaquinho na melodia, mas não foi a gente que colocou, foi o mestre Darcy que colocou. Eu acho que tradição é isso, é você manter os valores junto com... a modernidade, não é? Eu acho que é o essencial.*⁸⁹

⁸⁸ Entrevista com Adriana Penha no dia 18 de julho de 2014, no Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ.

⁸⁹ Entrevista com Suellen Tavares no dia 17 de julho de 2014, na sua residência em Niterói, RJ.

II. 3 - RELATOS DE OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NOS ESPETÁCULOS

“VIDA AO JONGO” E “JONGO CIGANO”

VIDA AO JONGO

Como foi esclarecido no primeiro capítulo, sou professora da Escola de Jongo da Serrinha desde 2011, e dançarina do grupo artístico Jongo da Serrinha desde 2012. Meu primeiro contato com o processo de produção de um espetáculo do grupo ocorreu durante a temporada de “Vida ao Jongo”, espetáculo estreado em 2013 para lançar o CD homônimo do grupo. O contato com o figurinista e diretor artístico do grupo, Rui Cortez, me permitiu analisar as relações existentes entre o grupo e a montagem de um espetáculo. Ficou claro que acima de qualquer relação comercial com o lançamento de um novo disco e a produção de um espetáculo no mercado cultural existe um amor e um afeto pela manifestação do jongo, os quais transparecem no bom-humor, nos sorrisos e nas falas das pessoas ao participar deste movimento.

Os dançarinos e os músicos⁹⁰ foram à Escola de Jongo em dias marcados com antecedência para ensaiar e tirar medidas do figurino. Foram dois dias de ensaio geral no Teatro do Centro Cultural da Justiça Federal, onde os dançarinos marcaram os lugares no palco e tiveram contato com o repertório do show. O espetáculo foi apresentado por dois dias (19 e 20 de dezembro de 2013) e na ocasião foram escalados todos os dançarinos do grupo.⁹¹

O teatro possuía um palco italiano,⁹² com a plateia sentada em cadeiras que se localizavam de forma ascendente a partir do palco – a última fileira assistia ao espetáculo da parte superior. Essa estrutura trouxe alguns desafios ao diretor artístico, Rui Cortez, que buscou manter uma “intenção de roda” nas cenas de dança. Como não havia espaço físico para fazer uma roda de jongo, a cada três músicas entravam e saíam pares de jongueiros para dançar. Os primeiros a dançar, foram os homens mais velhos e mais antigos no grupo e as mulheres que tinham ligações histórico-familiares com antigos jongueiros da Serrinha: Custódio Rodrigues e Tatiana, Marquinhos de Minas e Suzana Valéria, cada dupla em uma ponta do palco, além de Ivo Mendes que dançou com sua mãe, Tia Maria do Jongo, no centro do palco. Durante as músicas seguintes, outros jongueiros, que não dançaram nesta cena,

⁹⁰ Tia Maria, Lazir Sinval, Luiza Marmelo e Dely Monteiro, fizeram as fotos do CD Vida ao Jongo, então seus figurinos foram feitos antecipadamente.

⁹¹ Para alguns espetáculos, há uma seleção de dançarinos escalados, feita pelas lideranças do grupo, que ligam ou encontram com alguns para marcar determinados espetáculos.

⁹² No palco italiano os espectadores assistem à apresentação pela frente. Neste palco tem uma cortina que é fechada para mudança de cenários, tempo ou final da apresentação.

entraram pelas laterais dançando no chão. No último número, os dançarinos que não estavam em cena entravam pela parte central do teatro, no meio da plateia, ocupando o espaço existente entre o palco e a primeira fila da plateia.

Neste momento, houve mais claramente a “intenção de roda”, de semicírculo, que modificou a tradição da roda de jongo fechada, e trouxe para a necessidade do espetáculo uma forma de ver a tradição em outros elementos da cena, como nos corpos dos jongueiros que dançavam de pés descalços, se umbigavam e “tabiavam”,⁹³ na presença de Tia Maria, a mais velha do grupo, sentada no centro do palco, ao lado de Lazir, Deli e Luiza, e nos pedidos de “machado” ao final de alguns pontos de jongo. Em nenhum momento, houve a participação de pessoas da plateia nas danças.

O Grupo Jongo da Serrinha mantém em suas canções um discurso histórico que procura transmitir a memória de um povo e, assim, emocionar e alegrar quem o assiste ou apenas o escuta. O espetáculo “Vida ao Jongo” se diferenciava dos demais, pois foi construído a partir das histórias de Tia Maria. Em cena, ela contava histórias sobre os pontos de jongo e sobre a sua trajetória de vida.

O cartaz de divulgação do espetáculo (reproduzido a seguir) evidencia a posição de matriarca do grupo conferida a Tia Maria, que é a única que aparece sentada, e mostra também o destaque dado em entrevistas e fotos às lideranças jongueiras, representadas na imagem por Dely, Lazir e Luiza. Outros jongueiros do grupo (dançarinos e músicos) tem se mostrado bastante insatisfeitos com o destaque dado somente a elas. No entanto, esse questionamento permanece no âmbito informal e não se traduz em rupturas entre os integrantes.

Figura 6 - Cartaz do show de lançamento do CD “Vida ao Jongo”, do Jongo da Serrinha (em pé: Dely Monteiro, Lazir Sinval e Luiza Marmello; sentada: Tia Maria do Jongo).

As fotos a seguir mostram a posição ocupada no palco por Tia Maria, que fazia dela o centro das atenções na maior parte do espetáculo:

⁹³ Tabiado é o nome de um dos passos de dança do jongo codificados por Mestre Darcy do Jongo. Outros passos do jongo da Serrinha são: tabiado, amassa café, contra-tempo, mancador e 1-2.

Figura 7 – Espetáculo “Vida ao Jongo”. Luiza Marmello, Dely Monteiro, Tia Maria do Jongo e Lazir Sinval (da esquerda para direita). Momento em que Tia Maria conta suas histórias. Foto de Monique Pimentel.

Figura 8 - Espetáculo “Vida ao Jongo”. Luiza Marmello, Dely Monteiro, Tia Maria do Jongo, Lazir Sinval e Eliana (da esquerda para direita em cima do palco). Andréa, Luiz Paulo, eu e Renato Mendonça (da esquerda para direita, embaixo do palco). Encerramento do show. Foto de Monique Pimentel.

JONGO CIGANO

A ONG Jongo da Serrinha trabalha com vários projetos e concorre a editais para financiar esses projetos. Entre tantos outros projetos enviados, pelo grupo, à Prefeitura do Rio com a intenção de se fazer espetáculos de jongo em praças públicas da cidade no ano de 2014, apenas um foi aprovado, o “Jongo Cigano”.⁹⁴ Os espetáculos do “Jongo Cigano” aconteceram às sextas-feiras dos meses de abril e maio de 2014, em diferentes praças públicas da cidade do Rio de Janeiro.⁹⁵ Lazir Sinval, possuidora de uma espiritualidade cigana, conseguiu coletivizar sua fé em Santa Sara Kali e estimular todos a partilhar dessa fé. Os figurinos e o cenário foram caracterizados com diversos elementos ciganos. Em sua página na internet, encontrava-se a seguinte descrição: “a roda de jongo itinerante reúne tradição popular e elementos da cena contemporânea como suntuosos figurinos inspirados na cultura cigana.”⁹⁶

No decorrer dos ensaios e experimentações de figurinos que antecederam os espetáculos, foi possível perceber em muitos jongueiros a preocupação em manter elementos do jongo nos figurinos, e não tornar o espetáculo somente cigano. Com essa preocupação, Lazir Sinval dividiu o espetáculo em duas partes: na primeira, um pouco menor, os dançarinos estavam vestidos com muitos elementos ciganos (colares, faixas na cintura, medalhas douradas, etc) e as músicas faziam alusão à cultura cigana; na segunda parte, que era maior, os dançarinos retiravam esses elementos ciganos de seus corpos e os deixavam no centro da roda, em frente à imagem de Santa Sara Kali, que fazia parte do cenário. Na segunda parte do espetáculo, as músicas eram inspiradas na cultura negra, até que a roda de jongo fosse aberta com o primeiro ponto, cantado por Lazir Sinval. Nesse momento, Tia Maria dançava com seu filho Ivo Mendes. Depois, vinham sequências de pontos de jongo, cantadas por Tia Maria, Luiza Marmello, Lazir Sinval, Dely Monteiro e Hamilton Fofão.

Foi uma experiência muito rica enquanto observação participante, pela proximidade com o grupo dentro do processo de transformação da rua em palco. Muitas pessoas que acompanham o GCJS ficaram curiosas sobre como seriam articuladas a cultura jongueira e a cultura cigana, nas rodas realizadas pelo Jongo da Serrinha nas praças, que são locais mais “abertos” para a participação do público junto aos dançarinos do grupo.⁹⁷

⁹⁴ Fala de Lazir Sinval em uma conversa informal comigo no mês de abril de 2014.

⁹⁵ Dia 25 de abril na praça da Cinelândia, dia 02 de maio na praça Tiradentes, dia 09 de maio no Largo São Francisco da Prainha, dia 16 de maio no Parque Madureira e dia 23 de maio no Arpoador.

⁹⁶ A página era da rede social facebook: www.facebook.com.br/jongocigano, que foi desativada após o fim dos espetáculos.

⁹⁷ Pois o Jongo da Serrinha, não faz tantas apresentações em praças públicas. Normalmente em lugares fechados, e muitas vezes a participação das pessoas da plateia se limita a uma música que eles “chamam” o público para dançar.

Essa articulação entre diferentes culturas foi feita com bastante respeito e cuidado pelo grupo. Ao abrir o espetáculo, Lazir Sinval lia um texto explicando exatamente a ligação entre esses dois povos (africanos e ciganos) presentes no Brasil, que acumulam experiências de sofrimento devido às migrações forçadas, ao preconceito e desrespeito com suas culturas. O último espetáculo foi realizado no Arpoador⁹⁸ no dia anterior ao dia de Santa Sara Kali em um local situado exatamente em frente a uma gruta onde existe uma imagem da santa. Isso não foi uma coincidência, mas algo pensado e organizado pelo grupo. Após o fim do espetáculo, Lazir Sinval convidou a todos para que fossem com o grupo até a gruta para entregar flores à santa. Foi um momento muito bonito e aplaudido por todos os presentes.

Quanto à realização das rodas de jongo em praças da cidade, alguns elementos coreográficos utilizados em cenas de palco foram adaptados ao espaço das praças, de forma que o público não integrava a roda imediatamente para dançar junto aos jongueiros da Serrinha. A roda era aberta por Tia Maria do Jongo dançando com seu filho Ivo Mendes e depois os outros jongueiros do grupo podiam chamar as jongueiras para dançar, mas somente um casal de cada vez no centro da roda, como ocorre tradicionalmente.

No entanto, não se percebia uma movimentação da maioria do grupo em chamar as pessoas de fora que assistiam para integrar a roda. Esse movimento era feito por, no máximo, três ou quatro dançarinos, que chamavam uma ou outra pessoa, e aos poucos outras pessoas se colocavam na roda, batendo palmas e cantando. Em duas apresentações diferentes, Lazir Sinval convidou as pessoas que assistiam para integrar a roda e dançar conosco, quando o espetáculo já estava do meio para o fim. Na ocasião, as mulheres eram chamadas para dançar pelos dançarinos do grupo e alguns homens de fora do grupo entravam e convidavam outras mulheres ou as próprias dançarinas do grupo.

Nos momentos em que havia uma coreografia marcada pelo grupo, as pessoas de fora que participavam da roda não conseguiam acompanhar ou davam um passo para trás e saíam da roda, na intenção de não atrapalhar. Esses momentos eram, por exemplo, no ponto de jongo “As Baratas”, em que apenas as mulheres entravam no meio da roda para dançar e não se viam mulheres de fora. Outro exemplo ocorreu no ponto em homenagem a Mestre Darcy do Jongo, cantado por Lazir, em que a roda formada pelas pessoas deveria girar; o público ficava perdido, algumas pessoas acompanhavam e outras não. No final da apresentação, quando são cantados os pontos de encerramento, um casal dança no centro enquanto a roda gira. Essa coreografia já é bastante conhecida entre as pessoas que frequentam rodas de jongo

⁹⁸ Bairro da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, com uma orla litorânea.

no Rio de Janeiro. No entanto, os dançarinos do Jongo da Serrinha, giram a roda e saem de cena, um após o outro, para voltar em seguida e agradecer ao público, como é comum nas apresentações de palco. E isso foi feito mesmo com pessoas do público integrando a roda. Durante a saída dos dançarinos, essas pessoas ficavam exatamente como plateia, esperando a volta dos artistas, que retornavam e agradeciam de mãos dadas.

É interessante pensar que a tradição se reconstrói pelos seus atuais atores sociais, numa comunicação intergeracional, entre as gerações passadas e as futuras (COUTINHO, 2011, p. 36). E o que hoje se faz como tradição na Serrinha – por exemplo, girar a roda no final, dançar um pouco no meio da roda e depois sair sem esperar ser cortado por outro casal ou pessoa, ou ainda só os homens terem a permissão para convidar uma mulher para a dança – também foi, em algum momento, codificado e aceito pela comunidade; hoje, da mesma forma, outros códigos estão sendo apresentados, gerando certo conflito entre as pessoas que assistem e que gostam de participar das rodas do grupo. Coutinho (2011) esclarece que esse processo de reelaboração das formas culturais do passado não se concebe em uma perspectiva dialógica – em que a comunicação se dá num mesmo espaço com a presença simultânea de emissor e receptor, mas numa comunicação intertemporal:

A comunicação intertemporal é a reelaboração de um traço que nos foi legado pelas gerações passadas. Ao reinterpretá-lo, a partir de dados e perspectivas presentes, estamos afirmando valores e ideias que por sua vez irão demandar uma resposta das gerações futuras. Na realidade, nesse processo, o momento da recepção é também o momento de nova interpelação, isto é, de construção de novas ideias e valores que, por seu turno, serão reinterpretados criativamente ou reiterados mecanicamente, de modo a conservar velhas formas sociais. (...) a comunicação intertemporal constitui um processo em que o sujeito histórico, a um só tempo emissor e receptor, responde às gerações futuras questões propostas pelas gerações passadas (COUTINHO, 2011, p. 36-37).

Se compararmos o projeto *Jongo Cigano* à festa de São Cosme e São Damião, que acontece todo ano na Escola de Jongo, fica claro que as ações do grupo Jongo da Serrinha também são norteadas pela fé dos seus atores sociais. Mesmo quando se produz para a indústria cultural, há uma coadunação entre as regras do mercado e os valores da fé jogueira.

Figura 9 – Altar para Santa Sara Kali. Cenário do espetáculo “Jongo Cigano” na Praça da Cinelândia. Foto de Marisa Silva.

Figura 10 - Suellen Tavares e Luiz Paulo umbigando no meio da roda de jongo. Espetáculo “Jongo Cigano”. Dia 09/05/2014. Foto de Alcinoo Giandinoto.

Figura 11 – Andréa e Luiz Paulo umbigando no meio da roda de jongo. Espetáculo “Jongo Cigano”. Dia 09/05/2014. Foto de Alcinoo Giandinoto

Figura 12 – Roda de Jongo no Espetáculo “Jongo Cigano”, no Largo São Francisco da Prainha, dia 09 de maio de 2014. Foto de Alcinoo Giandinoto

CAPÍTULO III – “PRETA VELHA JONGUEIRA...”: MEMÓRIAS DE TIA MARIA DO JONGO⁹⁹

*Preta velha Jongueira
 Meu caxambu está lhe chamando
 Sinto a poeira do chão levantando
 Com seu tabiado...
 Minha vovó benzeu no tambu
 Vai caminhando para tabiar
 Minha vovó benzeu no tambu
 Vai caminhando para tabiar
 Aê, vovó, caxambu tá no terreiro
 Como é lindo vovó
 O rufar do candongueiro
 Minha vovó benzeu no tambu
 Vai caminhando para tabiar
 Minha vovó benzeu no tambu
 Vai caminhando para tabiar.*

“Preta Velha Jongueira”
 Lazir Sinval

⁹⁹ “Preta Velha Jongueira” é um ponto de jongo criado por Lazir Sinval para Vovó Maria Joana. Mas, após a morte de Vovó Maria Joana, Lazir canta esse ponto para Tia Maria do Jongo em alguns espetáculos do Jongo da Serrinha. As crianças da Escola de Jongo da Serrinha também aprendem a cantar esse ponto para Tia Maria do Jongo.

III. 1 - MEMÓRIAS DE UMA FILHA DE MIGRANTES

Maria de Lourdes Mendes, atualmente mais conhecida como Tia Maria do Jongo, nasceu no dia 30 de dezembro de 1920, no Morro da Serrinha, em Madureira, cidade do Rio de Janeiro. Como foi ela mesma quem se registrou, colocou no seu registro, como data do seu nascimento, o dia 31 de dezembro de 1920. Ela escolheu essa data, por ser “o dia que fecha o ano”, mas as comemorações do seu aniversário acontecem no dia 30 de dezembro de cada ano.

Figura 13 – Tia Maria do Jongo¹⁰⁰

Seus pais, Etelvina Severo de Oliveira e Francisco José de Oliveira,¹⁰¹ nasceram no estado de Minas Gerais, casaram-se na cidade mineira de Pirapitinga e vieram para a cidade do Rio de Janeiro em 1910, juntamente com um tio. Tiveram cinco filhos em Minas Gerais e oito no Rio de Janeiro; desses oito, a sexta a nascer foi Tia Maria. Ela conta que sua avó foi escrava, que sua mãe era negra, mas seu pai era um pouco mais claro. Em uma de suas histórias, Tia Maria relata que sua tia Vicença, irmã de sua mãe, era um pouco clara e mais alta e que, portanto, ela pode ter sido filha de algum senhor branco da fazenda:

¹⁰⁰ Fonte: <http://jongodaserrinha.org/mestres-e-mestras-do-jongo/>

¹⁰¹ Tia Maria informa que o nome do seu pai era Francisco José de Oliveira. Ele era conhecido como Francisco Zacarias, pois Zacarias era o nome do avô dela. Seu tio também ficou conhecido como Manoel Zacarias. Pois

A minha, minha, minha vó, por parte da minha mãe, às vezes ela falava que o senhor botava as negra bonita lá dentro, pra eles, pros filhos, andar na rede, lá eles emprenhavam elas...

Aí eu vi minha tia assim, mulatona, grandona, toda diferente da minha mãe. Minha mãe também era grande, mas a Tia Vicença não parecia irmã da minha mãe e meu pai...

Criança, a gente fica, né... (dando a entender que desde criança ela estranhava a diferença da tia para seus pais).

Aí eu fui, depois que eu fui juntando, assim, o caso eu digo: “Ah, a minha vó, eu acho que foi pra rede”(risos). Foi pra rede, a minha vó foi pra rede, porque minha vó dizia que as mulé bonita, aquelas pretas mais bonitas, novinha, ia lá pra rede, pra eles, pros senhor ficar com ela na rede. Tristeza né?¹⁰²

A Lei do Ventre Livre foi aprovada em 1871, garantindo a liberdade aos filhos nascidos de mãe escrava ao alcançarem a maior idade, e, em 1888, foi decretada a Abolição da Escravatura. Apesar de Tia Maria não conseguir lembrar o ano em que sua mãe nasceu, pode-se suspeitar que tivesse sido após a aprovação da lei de 1871.

Sobre o motivo de seus familiares virem para o Rio de Janeiro, Tia Maria diz:

Ah, porque a vida era difícil, né, naquele tempo. Não vê o pessoal do norte? Na época da minha mãe era mineiro que vinha muito pra cá, pro Rio de Janeiro. Aqui mesmo (na Serrinha) você não encontra um carioca, é tudo pessoal do norte.¹⁰³

Tia Maria também conta que sua família sempre recebia em casa outros mineiros que vinham para o Rio de Janeiro:

minha mãe recebia muito mineiro na casa dela. Casa da minha mãe tava sempre, dois, três mineiro lá, morando lá.¹⁰⁴

Sobre as migrações mineiras, Matos (1992) afirma que:

Minas, e também a Bahia, teriam se antecipado aos fluxos originários do Nordeste (como um todo) em direção ao Sul e ao Centro – Oeste, por estarem mais próximas dos principais centros urbanos do Sudeste e possuírem maior grau de mercantilização agrícola, além de internalizarem grandes estoques populacionais. De qualquer forma, a partir de então e durante muito tempo, as principais regiões de emigração foram o Nordeste e Minas Gerais, além das áreas rurais dos estados absorvedores (1992, p. 329).

havia o costume de identificar os filhos pelo nome do pai: Francisco do Zacarias e Manoel do Zacarias, ocorrendo a mistura nos nomes.

¹⁰² Entrevista com Tia Maria no dia 14 de abril de 2012 em sua residência no Morro da Serrinha.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

É sabido que após a abolição da escravidão muitos negros deixaram as fazendas em que trabalhavam ou que nasceram em busca de melhores condições de vida nas áreas que estavam em processo de urbanização, principalmente no Rio de Janeiro, que fora a capital da colônia portuguesa, a Corte no período imperial e, depois, capital da República em 1889. Analisar a vinda da família de Tia Maria para o Rio de Janeiro é pensar nesse processo de migração interna que os negros viveram no período pós-abolição. É entender as estratégias de vida que esses negros tiveram que reinventar para se mostrar competentes e capazes dentro de um sistema que os transformou em mão de obra escrava, os explorou, os humilhou culturalmente e socialmente, e, muito depois, os libertou dentro de uma economia racista que dificultava qualquer forma de ascensão social, “onde eram parte de um sistema econômico global como mão-de-obra reserva” (SILVA, 2011, p. 15).

Tia Maria é a atual mestra e matriarca do jongo no Morro da Serrinha e recebeu do Ministério da Cultura o título de Mestre Griô.¹⁰⁵ Escutar suas histórias e memórias é momento de aconchego e simpatia. Ao chegar em sua casa, o ouvinte-visitante pode ter a certeza de ser muito bem recebido. Sobre a sua identidade de contadora de histórias e o título de Griô, Tia Maria fala com muito bom humor:

Eu era... griô, né? Contadora de histórias para as crianças e tal, lá dentro da ONG. Mas agora eles cortaram. Mas eu não estou fazendo questão. Eu continuo. (acha graça) Onde eu vou é... contando as histórias para as crianças, histórias minhas. Que as histórias dos livros, da carochinha, eles não querem saber. Eles querem saber é quando eu conto uma história minha, que eu levei uma corrida do boi, que eu levei, aí eles gostam. “Tia Maria, conta aquela. Conta aquela”. Aí vou contando.¹⁰⁶

Tia Maria foi criada na Rua da Balaiada e mudou-se, quando se casou, para a Rua Doutor Joviniano, também na Serrinha. Casou-se com Ivan Mendes, aos 20 anos de idade. Seu nome de batismo era Maria de Lourdes de Oliveira. Com Ivan, Tia Maria teve dois filhos: Ivan Mendes Filho – falecido em 2006 em decorrência de um câncer nos pulmões – e Ivo Mendes, que atualmente é casado e também é jongueiro do grupo Jongo da Serrinha.

¹⁰⁵ O temo griô é um abasileiramento do termo francês *griot*, que define um “arcabouço imenso do universo da tradição oral africana. (...) O termo griô tem origem nos músicos, genealogistas, poetas e comunicadores sociais, mediadores da transmissão oral, bibliotecas vivas de todas as histórias, os saberes e fazeres da tradição, sábios da tradição oral que representam nações, famílias e grupos de um universo cultural fundado na oralidade, onde o livro não tem papel social prioritário, e guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país.” O governo federal, no papel do Ministério da Cultura, cumpre a Lei Griô, que contempla alguns mestres e mestras do saber popular brasileiro com incentivos financeiros e estruturais a seus trabalhos desenvolvidos nas suas comunidades. Ver mais informações em: <http://www.leigrionacional.org.br/o-que-e-grio/>. O Jongo da Serrinha não recebe mais esse incentivo para continuar com o projeto.

¹⁰⁶ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

Na Rua da Balaiada morava uma senhora chamada Maria Joana (que passaria a ser conhecida como Vovó Maria Joana Rezadeira), casada com Pedro Monteiro, com quem teve 14 filhos. Tia Maria cresceu junto a eles, devido à proximidade e à amizade entre as suas famílias. Pedro Monteiro trabalhava no cais do porto do Rio de Janeiro, mas aprendera a música como autodidata e transmitiu essa paixão para seus filhos. Maria Joana era umbandista e sempre rezava ladainhas nas casas de pessoas das redondezas em dias dedicados a santos católicos. Tia Maria conta que ao final dessas ladainhas, bem tarde da noite, os mais velhos faziam o jongo, porém era proibida a participação das crianças. Então, quando acabavam as ladainhas, as crianças tinham que ir dormir, mas, por vezes, ela e seus amigos ficavam acordados escondidos vendo os adultos fazerem o jongo. Isso rendia boas brincadeiras de jongo no dia seguinte. Entre as crianças que brincavam com Tia Maria, estavam os vários filhos de Pedro e Maria Joana, como Darcy. Assim conta Tia Maria:

Menina, mocinha, assim, quando a gente ia pro jongo, no dia seguinte, minha filha, o jongo era no terreiro da minha mãe, que é onde mora a Gina, né?

As lata d'água que minha mãe usava pra carregar água era os tambor.

Furava as lata toda, minha mãe reclamava (rindo enquanto fala)...

Molequinho, Darcy, os irmão de Darcy.

Darcy era pequeno ainda, mas os irmão de Darcy tudo batendo o jongo¹⁰⁷.

Tia Maria recorda com muito carinho vários momentos que viveu ao lado de Vovó Maria Joana e Pedro Monteiro, a quem ela chama de “dona Maria e seu Pedro”. Conta que um ajudava o outro e que ambos adoravam festas. Na casa deles sempre tinha baile e muitas crianças da vizinhança junto com a Tia Maria, frequentavam a casa da família.

Antes dela ser dona de terreiro, ela dava muito baile. (...) A gente dançava à beça na casa dela. Depois é que ela virou pra umbanda. Aí, já... já mudou, né? Já não tinha muitos... aqueles bailes. E a gente sempre ali com ela, né? Sempre agarradinha com a dona Maria. Que ela era boa demais. A gente já jantava em casa, que a minha mãe era mineira. Então mineiro, tem esse negócio de jantar cedo, né? Quatro, cinco, horas a janta tava pronta, a gente tava jantando. E seu Pedro, esposo dela, da Dona Maria Joana, o avô da Dely, ele trabalha na Lord Barsileiro. Então ele trabalhava, não sei se era na cozinha. Toda noite, ele vinha com uma lata de 20 quilos de comida. Parece até brincadeira, né? Aquela escada da casa da minha mãe, que é onde mora a Gina, minha sobrinha, até ali a casa do pessoal do Fofão, cheio de criança! Sentadas, esperando seu Pedro (risos). (...) Aí dona Maria já tava com a vasilhona de angu pronto em cima da mesa. Agora você vê! Feijão cozido. Seu Pedro pegava aqueles matacão de carne, peixe, frango, mas coisa boa, aquilo cheiroso. Aquele arroz soltinho, macarrão. Ele, aí, bom, separava aquilo tudo, esquentava. Aí botava naquelas travessas.

¹⁰⁷ Entrevista com Tia Maria, no dia 14 de abril de 2012, em sua residência no Morro da Serrinha.

Usava aquelas travessas de barro. Aquelas coisa assim antiga, né? Ele botava aquilo tudo ali na mesa. Aí pronto, cada um ia lá panhava seu prato. A gente ficava tudo com a barriga cheia. Mas aquilo era toda noite. (...) Aí ele pegava no cavaquinho, “agora vamos dançar para desgastar!”. Aí pegava no cavaquinho, tocava no cavaquinho. Aí a gente, (canta) “ah! Os peixinhos do mar vieram na areia sambar. Eram os peixinhos do mar, que vieram na areia sambar... e um dia eu fui à pesca na praia de Itacuruçá”. Aí! (risos) Ah que coisa boa! Às vezes me lembro bem dessa música. Ele cantava! Ele, ele era muito animado. Ele dançava ali com a gente. Bom, “agora tá na hora! Vamos todo mundo lavar a boca para dormir”. Aí todo mundo lavava a boca e ia dormir. (risos) Ai meu Deus! Tão bom!”¹⁰⁸

Relembrando sua infância, Tia Maria diz que nasceu jongueira:

Eu já nasci jongueira, na barriga da minha mãe eu já era jongueira, que minha mãe já veio de Minas em 1910. Ela já veio cantando jongo, falando do jongo, nasci em 1920. Já nasci jongueira. Só que a minha mãe não dançava, ela cantava, cantava muitas músicas.”¹⁰⁹

Tia Maria também conta que seu pai gostava muito de música, tocava instrumentos de sopro, fazia muitos bailes na sua casa, convidando outros músicos de Madureira para tocarem com ele, além de fazer parte do grupo de pastorinhas da Dona Lucinda, que existia no bairro de Vaz Lobo.¹¹⁰ Sua mãe conhecia muitos pontos de jongo, além de tocar sanfona muito bem. Tia Maria disse em certa ocasião que sua mãe não dançava jongo por ser mineira e que em Minas Gerais era comum que apenas se cantasse o jongo, sem dançar. Em outro momento, explicou o mesmo fato com a proibição de crianças nas rodas de jongo: sua mãe não teria aprendido quando criança e depois casara-se com seu pai, que não tocava nem dançava jongo.

Tia Maria guarda de sua infância as lembranças de uma família muito animada e festiva. Diz que de todos os irmãos apenas uma, a Conceição,¹¹¹ não gostava de participar dos blocos de carnaval e das festas que sua família organizava, embora soubesse cantar muito bem. Tia Maria conta que, por respeito ao pai, sua irmã Conceição acompanhava os blocos e cantava quando ele mandava. Sobre o bloco de carnaval organizado pelo seu pai, Tia Maria lembra com bom humor:

Mas o meu pai, ele gostava era de música, naquele bloco, que ele tinha os “Dois Jacaré”. Ele era cabo eleitoral do doutor Edgar Romero, e ele... ele ia pro bloco, passava na porta do Edgar Romero, parava, fazia meia-volta e depois ia para Madureira com o coreto. Assim, sempre ele ganhava, porque era cabo eleitoral do homem, não é? (risos) Mas era bonito o bloco que ele

¹⁰⁸ Entrevista com Tia Maria, no dia 25 de setembro de 2012, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹⁰⁹ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹¹⁰ Vaz Lobo é um bairro vizinho a Madureira.

¹¹¹ Maria da Conceição era mãe de Jair, pai de Lazir Sinval.

fazia, sabe? Ele tinha a ideia de fazer aqueles desenhos, aquelas fantasias bonitas. A Eulália, a minha irmã, saía de porta-bandeira, ela com o Anacleto, rapaz que também que era da... quase da minha família que o irmão dele era casado com a minha prima. (...) Depois do bloco do meu pai foi que fez o Prazer da Serrinha, a escola de samba. Primeiro era a Borboleta Amorosa, era um bloco que tinha naquele... na subida antes da nossa, quase em frente à Mano Décio, tem uma subida ali. Ali tinha a Borboleta Amorosa. O pessoal da dona, dona, Tia Catita. O neto dela, era Pequitito, que era afilhado do meu pai, era... o Borboleta Amorosa era ali. Depois o Borboleta Amorosa foi caindo e tal, aí o meu pai fez os Três Jacaré¹¹². Aí ficou aquele bloco com o pessoal todo brincando com meu pai. Mas só acabou mesmo quando ele adoeceu, que ele ficou dois anos doente. (...). Quer dizer que a minha casa sempre foi uma casa assim, de... de festa, de música, tal. Assim, minha mãe fazendo café, fazendo bolo de milho, fazendo biscoito, a gente tomava café (risos) A minha vida, eu fui criada assim, com festa, depois meus irmãos também, muito animado, só tinha essa irmã que não... mas ela participava, só para cantar, ela ficava sentada lá, ainda fumava cachimbo. Cantando, né. (riso)¹¹³

Tia Maria relembra o nascimento da Escola de Samba Império Serrano, no ano de 1947, a partir de uma ideia de seu irmão Sebastião de Oliveira, conhecido como “Molequinho”. Conta que havia no Morro da Serrinha a escola de samba “Prazer da Serrinha”, liderada pelo senhor Alfredo, e que, embora sempre fizesse desfiles muito bonitos, a escola começou a cair nas colocações, chegando próximo ao último lugar entre as demais. Seu irmão Molequinho ficou muito chateado e com a ajuda de outro irmão, o João, começou a procurar pessoas que pudessem ajudá-los a criar uma nova escola de samba:

O meu irmão chegou em casa quase chorando: “mamãe, a colocação da Serrinha foi lá para o fundo. Nós não podemos ficar assim. Eu vou chamar o João, meu irmão, vamos fazer uma escola de samba”. (...) Aí chamou o João, João chegou do trabalho “ah, meu irmão, vamos conversar uma coisa”, João “o que é que foi?”, “vamos fazer uma escola de samba?” e o João, “escola de samba? Escola de samba, não conversa não. O que é que você...?”, “não, vamos fazer sim, vamos chamar as pessoas, vamos fazer escritas, cartas para mandar para as pessoas conhecidas, pessoal do cais do porto, os parentes, os vizinhos, vamos fazer nossa escola de samba. Nossa família é muito grande”. De fato, minha família toda é de dentro do Império Serrano. Minhas primas, minhas tias. E o pessoal do cais do Porto veio tudo, meus irmãos todos os três trabalhavam lá, os meus dois cunhados, o marido da Conceição já era morto, mas também era de lá, o Nascimento era de lá, e meus três irmãos, o Molequinho, o Bitá e o... o João, todos os três trabalhavam no Cais do Porto. “Não, vamos falar com o pessoal do Cais do Porto. Ah, tem o seu Eloi”, que era presidente, era o sogro do meu irmão, do João, era o pai do Altair. Ah... falaram com o seu Eloi. O seu Eloi disse “não, nós vamos fazer sim”, que ele era presidente do sindicato lá do cais do porto, “vamos fazer, sim. Eu tenho lá a escola de samba, Deixa Malhar, eu tô acabando com ela”. Essa escola de samba “Deixa Malhar” era ali na

¹¹² Tia Maria não consegue recordar se o nome do bloco era “Dois Jacarés” ou “Três Jacarés”.

¹¹³ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

Tijuca, na rua Alzira Brandão. Era na Alzira Brandão, essa escola de samba. Ele disse “estou acabando, então as coisas de lá já vou trazer para ajudar o Império”. Aí foi um prato cheio, não é? (...) Ia tudo lá pra casa da minha mãe. Aí não tinha espaço, não é? E o Molequinho “vou derrubar a casa”. (risos) E aí, já fez aquele Império.¹¹⁴

Existe uma forte ligação do samba com o jongo, principalmente no Rio de Janeiro. Há pesquisas que apontam que o samba “nasceu” do jongo e muitos autores reiteram a sentença de que “o jongo é o pai do samba”. O grupo Jongo da Serrinha mantém forte essa característica, utilizando até um surdo como instrumento para tocar o jongo, e na escola de samba Império Serrano Tia Maria é tratada com muito carinho e respeito. Apesar de ter crescido junto ao samba e ter participado da fundação da escola, Tia Maria sempre diz que se houver uma festa no mesmo dia no Jongo da Serrinha e no Império Serrano, ela vai preferir o Jongo da Serrinha.

III. 2 - TIA MARIA E O JONGO DA SERRINHA

Relembrando as festas e os jongs que presenciou na infância, Tia Maria diz que:

*No meu tempo de criança tinha (o jongo) aqui na (rua) Mano Décio, pra quem ia pra Itaúba, na casa do Seu Antenor.
Tinha na Dona Florinda, lá no Morro da Congonha, tinha jongo. Tinha jongo na casa do seu Vieira, ali na Rua Portela.
Em (casa de seu) Manoel Pesado, em Rocha Miranda, dava aquele jantar pros cachorros, que Dona Maria Joana¹¹⁵ dava, seu Manoel Pesado também dava.¹¹⁶*

Tia Maria afirma que, já adulto e trabalhando como músico, Mestre Darcy montou um grupo de apresentações de jongo e começou a dar aulas para os mais jovens tanto na comunidade quanto em outros lugares, como em universidades e na Escola de Música Villa-Lobos. Darcy era incentivado por sua mãe, Vovó Maria Joana, que começou a perceber que as rodas de jongo estavam se tornando menos frequentes, os jongueiros velhos, morrendo e a juventude não se interessava pela manifestação:

¹¹⁴ Entrevista com Tia Maria, no dia 25 de setembro de 2012, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹¹⁵ Dona Maria Joana, a quem ela se refere, é Vovó Maria Joana.

¹¹⁶ Entrevista com Tia Maria no dia 14 de abril de 2012 em sua residência no Morro da Serrinha.

Aí, Dona Maria viu que o jongo tava acabando, que foi morrendo os velho todo.

Só tinha ela nessa época, só tinha ela e Tia Teresa. É, ela e Tia Teresa.

Aí ela falou: - Ai, Darcy, vamos botar criança pra dançar, meu filho, senão acaba o jongo. Fica em extinção, aí como é que vai ficar na Serrinha?

Aí, Darcy, pra ele foi um prato cheio, né?

Que era o desejo dele.

Aí começou a ensaiar, mandou me chamar.

Aí eu fui lá: - Que que foi, Darcy?

- Ah, nós vamos fazer um grupo aí de jongo, eu queria que você, Eulália, Juju – que era minha sobrinha – participasse...

Aí no dia seguinte ele apareceu lá (na casa de Tia Maria para falar com o marido dela, Ivan):

– Oi, oi Ivan (Mestre Darcy).

Tal. Conversando, não sei o quê:

– Ah, eu vim aqui pra convidar Maria pra, que nós vamos fazer um grupo, mamãe tá muito animada. Mamãe mandou pedi você pra, você deixar ela ir com a gente pra dançar. Eu sei que a Maria dança bem, não sei o quê... (imitando fala de Mestre Darcy).

Aí: - Num sei, ela que sabe, se ela quiser ir! (imitando a fala do marido Ivan, um pouco mais contida).

Eu digo: - Ah, eu quero sim! Como não quero? (com ar de contente na fala).

Na mesma hora, eu quero sim.

E já tinha combinado pra fazer uma gravação com Roberto Ribeiro, aquele DVD que nós estamos na capa, né?

Eu achei uma baiana emprestada, que não tinha roupa pra dançar ainda. Aí fui dançar com ele, ali naquele campo, aí, na subida da Balaçada, ainda não tinha casa ali, era campo ba... baldio.

Aí nós fomos dançar ali, aí começamos!

Aí fomos dançar no MAM, fomos dançar na... numa porção de teatro por aí, Arthur Azevedo. Dançamos naquele de Marechal. Dançamos em Niterói. Ih, mas foi muito bom!

Aí fiquei com ele dançando. Tô aí até hoje.¹¹⁷

O quintal de Tia Maria do Jongo é lembrado por outras lideranças como um espaço de convivência de muitas crianças, onde nasceram os primeiros trabalhos de jongo com as crianças do Morro da Serrinha. Tia Maria relata essa época com muito orgulho, reafirmando sempre que colocar as crianças no jongo foi um pedido de Vovó Maria Joana para Darcy, mas que o primeiro local onde as crianças realmente começaram a dançar foi o terreiro da sua casa:

Foi do Darcy (a vontade em colocar as crianças para dançar no quintal de Tia Maria) porque vovó Maria Joana pediu para ele botar as crianças para dançar aí, que ia ficar em extinção, porque ela estava já, que era só velho do tempo dela, só pessoas muito velhas, velhinhas mesmo. Uma senhora assim de 40-50 anos, não dançava. Então, ele botou as crianças para dançar. Mas a primeira dança foi aqui no meu terreiro, que também ele vinha aqui, ele via, que aqui estava sempre cheio de crianças. Minha casa

¹¹⁷ Entrevista com Tia Maria no dia 14 de abril de 2012 em sua residência no Morro da Serrinha.

sempre foi... agora que... amenizou um pouquinho. Mas aqui sempre foi cheio de criança. Aí um dia ele estava aqui aí viu as crianças. “Ah Maria, vamos botar eles no jongo”. Aí, começou a cantar, as crianças começou a dançar, aí pronto, dali nasceu. Ele ia toda hora, logo no dia seguinte ele trouxe um tambor “amanhã vou trazer um tambor” e tal. Aí... aí foi um, veio trazendo outro, o outro... o terreiro ficou cheio de repente, ele ficou todo prosa. O jongo com as crianças nasceu aqui.¹¹⁸

Tia Maria lembra com muita alegria a época que viveu com o Grupo Jongo da Serrinha ao lado de Mestre Darcy. Fala dele com admiração, mas quando se recorda de sua morte fala com um tom de voz mais baixo, fica muitas vezes cabisbaixa e transmite a falta que ele faz a ela.

Ai, Darcy... é. A gente fica lembrando, fica com saudade, fica... (silêncio) mas está bom também, não é? Deus é bom, Deus quer. O que é que a gente vai fazer? A gente só lembra, chora. Lembra. Chora. Não choro mais, acho que é isso que me acaba também, não ter mais lágrimas. Eu já chorei tanto, agora já não choro mais. Tem as minhas dores, eu fico pensando, rezando, os olhos ficam lagrimoso, mas não cai, lágrima para correr, para mim não tem mais. (pausa) Darcy era muito amigo. Muito, muito, muito, mesmo. Muito amigo. É. Não era só jongueiro que só queria a gente porque... para dançar, não. Sabe? Ele gostava mesmo de conservar aquela amizade das pessoas, ele agradava. O que ele podia fazer... ele fazia muitos shows de graça. (...) Mas nós fazíamos muita promoção para o jongo. Ele era assim, ele queria era estar cantando, sabe? Aquele tambor, em qualquer lugar, o tambor ali, cantava, e se desse para dançar, ele dançava. Ah, mas assim, tudo dele era jongo, jongo, jongo, jongo.¹¹⁹

Às vezes eu cheia de serviço, Darcy chegava aqui com o tambor nas costas, “ah, Maria, vamos lá na Lapa?”, “fazer o que, Darcy?”, “vamos lá, vamos fazer divulgação do jongo?”, “o jongo está mais do que divulgado”. Isso eu já estava viúva, já, essa época aí. Aí, “ah, meu Deus”, mas eu também já gostava, (risos) eu largava a roupa lá no tanque, eu me ajeitava, e ia pra ele. Aqueles bares ali, da Lapa, tudo isso eu já era conhecida. Agora é que vai mudando os donos, de pessoas também, né? Mas eu já chegava ali, com ele e fazia um show. (...) Ele cantava, eu cantava. Aí aparecia logo um que batia, e eu ia dançar com ele. Eu digo “que palhaçada, né, Darcy!”. Naquela pracinha ali da Portela, quando eu passo ali eu fico me lembrando, ficava eu e o Darcy na pracinha cantando. (risos) Eu dizia “qualquer dia a gente vai ser preso, hein, Darcy?”, “preso? Que preso. Que nada. Isso aqui é cultura”. (risos) (...) Ou ele vinha cá pra casa também, meu filho também tocava percussão com ele, o Ivo, o outro também ia, às vezes, mas o Ivo era mais. (silêncio).¹²⁰

Pouco antes de falecer, Mestre Darcy escolheu Tia Maria para dar continuidade ao seu trabalho no Jongo da Serrinha, principalmente com as crianças. Quando adoeceu e faleceu, ele morava em péssimas condições no Morro São José, vizinho ao Morro da Serrinha. O grupo

¹¹⁸ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹¹⁹ Entrevista com Tia Maria, no dia 25 de setembro de 2012, em sua residência no Morro da Serrinha.

artístico, que foi fundado por Mestre Darcy com a intenção de divulgar e fazer apresentações do jongo em diferentes locais, é composto atualmente por Tia Maria do Jongo, Dely Monteiro (sobrinha de Mestre Darcy), Lazir Sinval (sobrinha-neta de Tia Maria), Luiza Marmelo (ex-aluna e braço direito de Mestre Darcy),¹²¹ Ivo Mendes (filho de Tia Maria), e outras pessoas da comunidade do Jongo da Serrinha. Em suas memórias, Tia Maria conta:

Ele adoece, aí chega aqui pra:

- Ah, Maria! Eu queria que você ficasse com as crianças (imitando a fala de Mestre Darcy).

Adoece não! Foi uma doença que não era doença pra ele morrer.

Foi mais por causa da... né, outras coisas, que ele quis ir embora com a outra, com a outra namorada e tava...

Aí, desculpou que era doente, que ia se afastar...

E ele... então pediu que eu ficasse com as meninas, que não tava dando mais pra ele...

- Aí, tá bem Darcy, mas eu não queria não, porque eu já tô velha, eu já... (como se conversando com Mestre Darcy)

- Não, que velha o quê! Você fica com elas sim! (imitando a fala de Mestre Darcy)...

Aí eu fiquei com as meninas, né?

Mas não é a mesma coisa.¹²²

Como foi dito, Tia Maria sempre teve grande ligação com a família Monteiro e frequentava a “Tenda Espírita Cabana de Xangô”, terreiro de Vovó Maria Joana. Tia Maria se diz católica, em alguns momentos não gosta de dizer que frequentou algum terreiro de umbanda ou candomblé, em outros, trata do assunto com bastante bom humor. Na Escola de Jongo, há uma pequena gruta, com a imagem de uma preta velha, um preto velho e de São Cosme, São Damião e Doum. Ao entrar na escola, Tia Maria sempre vai até a gruta para se benzer. Ao ser indagada sobre qual seria a relação do jongo com as religiões afro-brasileiras, ela diz que não há relação e que aprendeu com Vovó Maria Joana que o jongo é um afro.

O jongo com a dona Maria, ela rezava muito, ela rezava o Pai-nosso. Ela dizia para mim, “o jongo não é umbanda, o jongo não é religião. O jongo é um afro. Mas nós temos que rezar um Pai-nosso e uma Ave-Maria, todas as vezes que for abrir uma roda de jongo, porque aquelas almas falecidas no cativo que dançavam o jongo, eles estão ali. Então, nós temos que cantar. Temos que rezar para eles, cantar. Nós temos que respeitar”. Era assim. Benzer no tambor, por que é que benze no tambor? Porque eles benziam no tambor. O tambor, para eles, era uma coisa de religião, de respeitar um tambor como se fosse um... quase bem dizer, um santo para eles, o tambor, eles tinham muito respeito. Não botavam nada, embrulho, porcaria no

¹²⁰ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹²¹ Dely Monteiro, Lazir Sinval e Luiza Marmelo são conhecidas como “As Meninas da Serrinha”.

¹²² A Lapa é um bairro na área central da cidade do Rio de Janeiro. Famosa por reunir uma diversidade de bares, grupos de pessoas, formas e expressões culturais.

*tambor, não. O tambor era uma coisa sagrada, eles tinham aquilo ali. Isso ela conversava com a gente.*¹²³

Tia Maria relembra que algumas pessoas acharam que ela fosse umbandista ou candomblecista e pediram a que ela fizesse “trabalhos espirituais”. Na última entrevista desta pesquisa, esses fatos foram contados com muita descontração por Tia Maria, que confessou desconfiar que ela tenha algum “velho”¹²⁴ junto dela:

Pessoal pensa que eu sou mãe de santo, não é? Tem aquele respeito que eu sou mãe de santo, eu digo, “ah, não tem nada a ver. De santo eu não entendo nada”. Fui criada assim, em terreiro, na minha vovó Maria Joana, na minha infância, mas ela não era, não tinha terreiro aberto. (...) Ela abriu o terreiro depois que eu já estava casada há muito tempo. Na minha infância ela não tinha terreiro. Mas aí a gente... brincava e tudo, mas ela não... ela não passava nada de santo para a gente. (...) E o pessoal acha que eu sou, não é? Eu digo, “que bacana”. (risos) E você sabe às vezes dá certo? Dá. Às vezes dá certo. Uma ocasião eu fui lá na... fomos dançar lá, não sei se vocês foram, lá em Petrópolis, naquele teatro de cristal que tem lá. (...) Aí acabamos de dançar e tal, já estava saindo, veio um rapaz correndo atrás de mim, “a esposa do prefeito queria falar com a senhora”. Falei “falar comigo?”, aí eu olhei assim, falei “Ivo, vamos lá”, que eu não vou sozinha, né? Aí, o Ivo foi comigo, aí eu cheguei lá, botou cadeira para me sentar. “Ah, eu queria que a senhora fizesse um negócio para o meu marido, porque ele tem umas dores que ele não consegue trabalhar direito que ele às vezes nem vai trabalhar”. Eu digo, “minha filha, eu não sou nada de rezar, de ser de Umbanda, de Candomblé, eu não sou não. Sou católica. Agora eu posso rezar pra ele como eu rezo pra outras pessoas. Que dor eu também tenho. Mas eu posso na minha fé, na minha reza, eu posso rezar pra ele. Só queria que a senhora me desse o nome dele. Na hora da minha reza eu boto ele, o nome dele aí. Aí ela foi correndo logo, escreveu o nome dele. Eu trouxe. Aí sempre quando eu ia rezar, tudo, eu lembrava dele, rezava para ele e tudo. Passou uns tempinho, Adriana também me aparece, “Tia Maria, vim agradecer à senhora”. “Agradecer? De quê? Eu não te dei nada”. (acha graça) “Não, agradecer que a esposa do prefeito lá da... ela mandou agradecer, que o homem está curado, que a senhora curou o homem”. Eu digo, “mentira, Adriana”. (risos) “É, a senhora curou o homem”. Eu digo, “eu não, rezei pra ele como eu rezo pra os outros. Que graças a Deus achou que ele merecia”. “Ele está curado. Ele mandou agradecer à senhora”. Gente, que vergonha. Que cara que eu tenho de chegar e voltar lá. Se a mulher voltar aqui, se a mulher vem aqui para eu fazer outros trabalhos para ela? (risos) Vou ser homenageada lá no Cabuçu, uma escola de samba que tem lá no Cabuçu. Nunca tinha ido ali. A Vilma que é da velha guarda do Império que era de lá. Aí eu fui, eu e a Vilma, me levou lá. Aquela festa bonita, e tal. Quando eu cheguei, que eu fui falar com o pessoal da velha guarda, veio uma dona de lá, caiu esticadinha no meu pé. “Ah, eu fui lá em cima e voltei”. Eu digo, (sussurrando) “ih, meu Deus, eu não queria ela caída lá”. Eu falei “ó!”, chamei lá as colegas dela, “vem cá. Eu não entendo nada disso, não. Vem olhar ela aqui”. Que a

¹²³ Idem

¹²⁴ Ao se referir a algum “velho”, seria algum mentor espiritual, possivelmente algum “preto-velho”, que se cultua na umbanda.

mulher podia até morrer ali, né? Eu digo, “vem, vem cá, vem olhar ela. Eu não entendo dessas coisas, não, minha filha. Não sou nada de terreiro, não. Sou católica. – falei logo – eu sou católica”. Aí a dona veio correndo, pegou ela, sacudindo ela. “Não, mas é bem feito – a dona para mim – é bem feito, que ela tem as obrigações dela, minha filha, ela não faz. Ela tem que apanhar mesmo”, eu digo “ah, mas logo comigo? Que eu não entendo nada, meu Deus”. Aí levaram a dona para lá, parece que rezaram ela, sei lá, ela ficou boa. Digo “aí, que vergonha”. Quando a Vilma entrou, “Vilma, que vergonha que eu passei. A dona caiu esticadinha no meu pé”. Agora eu pra Dely, “o que é que eu faço, Dely?”, “não tem nada o que fazer. A senhora faz algumas cruzinhas assim, assim em cima”, eu “não, eu não. Tem que fazer a cruzinha e tem que falar qualquer coisa. Eu não”. (acha graça) Passo cada uma. Depois foi lá no... lá naquela casa de festa que também tem ali na Lapa. Ah, meu Deus... Acho que é Carioca da Gema. Lá naquela farra, a gente cantando, aí veio uma dona lá, “ah, que eu vou pedir uma coisa para a senhora”, “o que é, minha filha?”, “a senhora quer fazer uma coisa para o meu irmão? O meu irmão está bebendo demais. Eu estou com uma pena dele. A senhora fazia?”. Eu digo, “mas eu não sei fazer, minha filha, essas coisas. Minha vida é rezar. É rezar, eu rezo mesmo”. Aí ela disse “ah, a senhora reza para ele?”, eu digo “eu rezo. Na hora da minha reza, me dá o nome dele, eu boto lá. Na hora da minha reza, todo mundo entra”. E aí ela me trouxe o nome do rapaz, ela ainda botou também de outra pessoa, sei lá, ela trouxe. Aí, na hora da reza, na hora da minha reza eu falo o nome da pessoa, peço a Deus. Aí passou uns tempos, e passou uns tempos sem ir lá. Quando cheguei lá, ela me agarrou assim, eu “o que é que foi, minha filha? – nem estou mais lembrando do caso – o que é que foi?”, “a senhora, meu irmão deixou de beber. A senhora é muito..., e que não sei o quê”. Eu digo “ih, meu Deus”. Acho que é esse velho que está aí do meu lado é que está trabalhando, porque todo mundo fala isso para mim, “dona Maria, a senhora tem um velho”. Eu digo, “então deve ser o velho que me protege, não é?”¹²⁵

Tia Maria diz pedir ajuda a Dely Monteiro, neta de Vovó Maria Joana, para ensinar-lhe o que fazer nessas situações. Assim como Dely, outros jongueiros do grupo comentam, de forma até engraçada, essa característica de Tia Maria, principalmente por conta dos momentos em que ela fica com medo ou prefere dizer que não tem nada espiritual junto dela:

*Então assim, a Tia Maria é “a figura” também. Entendeu? Ela não era assim do santo, mas ela gostava de estar ali com a gente (Dely se refere à casa de sua avó), mas eu acredito também que tem uma “preta velha” ali encostada, mas ela tem medo.*¹²⁶

Ao contar as histórias que viveu com Tia Maria, Suellen Tavares, jovem liderança jongueira da Serrinha, relembra de um fato engraçado, quando Tia Maria demonstrou seu descontentamento ao ser associada à religião afro-brasileira:

¹²⁵ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹²⁶ Entrevista com Dely Monteiro, no dia 26 de novembro de 2012, na Escola de Jongo da Serrinha.

É porque essa história da religião é muito engraçada, porque... As pessoas sempre perguntam “ah, o jongo... o jongo é macumba?” e aí... Assim, quem é despachado vai responder rápido que não. Porque, na verdade, só existe essa pergunta se o jongo é macumba ou não porque é de preto, né, tem tambor, usa branco na maioria das vezes. Então, vai ser macumba, né? Tudo que é de preto vai ser sempre relacionado à macumba. Aí... e acaba também que as pessoas confundem isso, né e pegam a Tia Maria enquanto preta velha, total. Ela é uma preta velha né, óbvio, mas não é assim no sentido religioso, né. E aí as pessoas, elas uma vez, e aí elas, vão lá e batem cabeça, tomam bênção, saravá, num sei o quê. Aí um dia, ela virou para mim e falou assim “ah Suellen, me ajuda, eu passo vergonha, você que conhece desses negócios aí.” Eu falei “ah tia, eu num sei, tia. Ah, quando alguém fizer assim você fala ‘ah, bença, Oxalá abençoe’ fala uma coisa assim”. Ela “ah, então tá”. Aí um dia a gente estava esperando para ir pra uma apresentação, sentada em um barzinho, esperando ela chegar. Aí tinha um senhor conversando comigo, aí, disse que era Pai de Santo. E ela sentada bem assim do lado. Aí tá ouvindo a conversa, e aí daqui a pouco do nada a Tia Maria falou assim pro moço: “ah, o senhor é Pai de Santo?”, aí o cara “ah, sou sim”, virou pra ela e falou assim. “Ah, então, o senhor pode me ajudar”. Aí ele: “se eu puder, pode falar”. “Não, então”. O cara já estava com umas cervejas na mente. “Ah, não, porque eu vou nos lugares as pessoas sempre acham que eu sou Mãe de Santo, batem cabeça para mim, viram pra lá, viram pra cá, num sei que, num sei que. E que que eu faço?”. Aí o cara falou assim: “Você não faz nada. Só deixa o pessoal fazer. Mas a senhora sabe que senhora tem um santo aí, uma Preta Velha aí de frente, um Preto Velho aí de frente, né”. Ah... quando falou isso, ela ficou desesperada. “Eu não tenho santo nenhum, não. Que santo o quê? Eu num tenho santo”. Aí, a Dely começou a ouvir, vendo que ela tava ficando bolada, Dely já veio também e falou: “A senhora tem santo sim, a senhora não lembra aquele dia (risos), aquele dia lá no terreiro da minha avó que a senhora caiu lá com o Preto Velho, ficou lá...” Ah, ela ficou desesperada. “Eu num tenho santo não. Num sei o quê, esse negócio de santo, eu não recebo esse negócio...” Gente, foi tão engraçado, mas tão engraçado. Que a gente não conseguia parar de rir. E ela ficando bolada, que o cara disse “a senhora tem um santo de frente aí, tem uma Preta Velha”. E ela achando que o cara ia ajudar porque o cara era Pai de Santo, né, o cara falando que ela tinha santo. Foi a coisa mais engraçada. “Eu num tenho esse negócio de santo não, que santo o quê, eu num tenho santo não, eu sou jongueira, sou do jongo.” “Mas a senhora tem santo sim.” Foi tão engraçado...¹²⁷

Ao indagar Tia Maria sobre uma apresentação que o Jongo da Serrinha fez num centro de umbanda no ano de 2014, ela respondeu com muito bom humor:

Fizemos, e foi bonito... eu também lá era Mãe de Santo, me botavam lá sentada no lado da... (acha graça) Eu vou nesses lugares, não tem jeito. Sento logo do lado da Babá. Aí, eu digo assim para as meninas, aquelas meninas que atende a gente, “ó, mas eu não sou dessas coisas, não. Eu sou

¹²⁷ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua residência na cidade de Niterói, RJ.

católica”, “não, mas vai lá, a senhora senta aí”. Eu digo “ih, meu Deus”. Me colocaram logo sentada ali. É assim.¹²⁸

Tia Maria se lembra de muitas mudanças que ocorreram no jongo no Morro da Serrinha, desde antes da formação do grupo Jongo da Serrinha, quando o jongo era dançado apenas nos terreiros (quintal) das casas das pessoas:

*Bom, ele mudou assim...
Quando eu era criança, menina e depois que eu comecei a dançar com Darcy, que Darcy fez o grupo, mudou.
Porque... Não. A dança, a gente dançava cada um do seu jeito. Mas começou a botar a saia, porque a Vovó Maria Joana era do centro, então o pessoal achava bonito aquela saia rodada. Porque quando eu era criança não tinha saia rodada, não. As pessoas iam pro jongo conforme você tá aí, eu tô aqui. As mulheres já usavam um vestido mais ou menos. Era a roupa que o pessoal ia dançar o jongo.
Não tinha esse negócio de fazer como a gente faz, essa roupa bonita pro palco. Não tinha nada disso. As mulheres iam às vezes com pano na cabeça, porque era natural amarrar aquele lenço na cabeça.
Eu amarro o lenço, mas já procuro botar uma coisa, um estilozinho. Mas lá, não, era o lenço comum na cabeça.
Os homens usavam chapéu. Os homens dançavam jongo, quase todo mundo. O chapéu não era por casa do jongo, era porque era o hábito do chapéu. Mas não dançavam com o chapéu na cabeça, eu me lembro.
Os homens tiravam o chapéu, dançavam, tiravam a dança, dançavam ali com o chapéu na mão. Outros jogavam o chapéu lá no chão, perto do tambor, depois iam lá apanhavam o chapéu.
Mas não dançavam de chapéu.
Já agora, os homens dançam de chapéu, as mulheres dançam de saia rodada. Quer dizer que eu achei que mudou nisso.
Depois de Darcy, já... e... E agora?
Mas cada um tinha seu modo de dançar, agora não.
Agora todo mundo dança igual. Se eu for dançar como era antigamente, acho que vão até rir de mim, sei lá. Eu já nem sei mais.
Porque já estão naquele costume de dar aquela rodada, aquela coisa assim, aquela rodada e umbigada. Uma rodada, umbigada.
Mas antigamente não era assim não. Você deixava seu cavalheiro, você ia embora. Dançava na roda, fazia o que você queria, o cavalheiro também. Você cumprimentava um, cumprimentava outro, e tal. E quando encontrava com ele, dava aquela umbigada (Tia Maria abre os braços como se estivesse dançando e umbigando).
Agora não tem mais isso. Agora tu tem que dançar certinho com ele. Quase certo com ele. Você vê que já mudou, né? Isso eu achei que mudou. (pausa)
Só o pé no chão que não. O pé no chão sempre.
Os homens dobravam a calça. A calça comum dele trabalhar, dele viver em casa mesmo. Mas ele dobrava. Ia dançar, dobrava a calça.
Tirava o chinelo, o tamanco, sei lá o que ele tivesse usando. Ia dançar o jongo de pé no chão. Isso sempre foi, isso não mudou.
Tanto que eu não sei dançar jongo calçada, me atrapalho toda. (riso e pausa). É, mudou alguma coisa, mudou.*

¹²⁸ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

Agora, os cantos, também. Também. Porque os cantos eram uma coisa só, sabe como é?

Não tinha assim, quase que segunda. Agora o jongo tem quase que uma segunda né? Você canta a primeira “Eu nunca vi tanta barata. Eu nunca vi tanta barata, senhora dona. Pega no chinelo e mata”.

O jongo ficava só isso. Agora não, “Ah, eu vou embora, para cidade da prata. Quem me dera nãñã... eu nunca vi tanta barata. Eu nunca vi tanta barata”.

Quer dizer que já tem uma segunda. Já antigamente não tinha, o jongo era só, como esse que eu fiz pra quando eu morrer, vocês cantar pra mim. (cantando) “Jongueiro canta, jongueiro chora. Fica com Deus e Nossa Senhora. Jongueiro chora. Jongueiro canta. Jongueiro chora”.

Só isso, sem segunda. Só esse pedacinho. “Jongueiro canta”, aí de novo “jongueiro chora”. Mas aí antigamente, e agora não. Agora tem segunda, né? Quase todo jongo agora, tem uma segunda parte.

Mudou muita coisa.

(cantando) “Desaforo de camundongo, me roeu unha de pé”, ficava só nisso, “desaforo de camundongo, me roeu unha de pé”. Agora não bota uma segunda, mas já mistura dois, três pontos juntos ali, né.

Mas cada um tinha... cada jongueiro cantava seu ponto. Aquele já vinha, batia no tambor. Aí o outro já... (cantando) “olha o toco no caminho, oi levanta o pé. Olha o toco no caminho, oi levanta o pé. Olha o toco no caminho, oi levanta o pé”, só isso. Aí aquele cantava quatro, cinco, seis vezes, quantas ele quisesse.

Aí o outro (Tia Maria bate uma vez só com a mão na poltrona, como fosse o tambor), aí na hora de parar, não tinha. Agora tem... “machado”, “cachoeira”, eu não me lembro disso. Batia no tambor. Jongueiro, tal...

E tinha antes os pontos de demanda. Os pontos de demanda também, que agora quase você não vê dentro do jongo. Mas antigamente existia. (pausa). Agora tá tudo diferente (risos)¹²⁹.

Sobre o futuro do Jongo da Serrinha, Tia Maria sempre diz que acredita que vai ser tudo lindo, pois existe um trabalho feito com as crianças da comunidade na Escola de Jongo. Sobre alguém que ela acredite que vai assumir o jongo, ela confia na sua sobrinha-neta Lazir Sinval:

Eu penso muito na Lazir. Eu penso na Lazir, porque a Lazir, desde pequenininha, ela e a minha neta, a Márcia, elas só viviam atrás de mim dançando jongo. Inclusive tem fotos delas aí dentro, o dia que vier aqui, que você pegar, era pequenininha dançando jongo comigo na cozinha, para todo lado, que era onde que eu cantava jongo, elas duas. Mas aí a Márcia casou, foi para a igreja evangélica. Essa igreja não... a Lazir, não. A Lazir continuou, e a Lazir, eu acho que ela gosta mesmo. Sabe? Ela gosta. E graças a Deus o rapaz que ela casou também, ele é bom, ele aceita, tudo bem. Ela segura. Ela, a Luiza.

E deixa um recado para as novas gerações, de cuidado e respeito com o jongo:

O recado é esse, é o respeito ao jongo, não é? Porque o Jongo, ele não é religião, mas é um afro porque ele era respeitado. Os escravos dançavam o

¹²⁹ Entrevista com Tia Maria no dia 25 de setembro de 2012 em sua residência no Morro da Serrinha.

jongo, mas aquilo para eles era um respeito. Que eles tinham aquilo ali como respeito, e... e não tinha esse negócio, de estar fazendo gracinha, fazendo piada, fazendo... não sei. Esse negócio de demanda do jongo, eu acho que até veio depois. No tempo dos escravos, acho que não... nem tinha esse negócio de demanda. Não. A minha mãe falava que eles rezavam a... eles tinham aquele... aquilo, aquela... aquele canto, aquela coisa, com aquele... respeito mesmo, eles respeitavam o Jongo. Agora não... sei lá. Não tem mais, não respeita, qualquer um entra. Você viu? Qualquer um entra. Antigamente, não. Para você entrar numa roda de jongo, tinha que pedir licença, “posso entrar? Sou jongueiro de tal lugar, assim e assim”. Agora não. Agora eles vai chegando, qualquer um dança, qualquer um roda, qualquer um... não sei. (silêncio) Eu pelo menos, não gosto.¹³⁰

As recordações de Tia Maria compõem um acervo de dados sobre a vida de diversos atores sociais que passaram e escreveram a história do Jongo da Serrinha. Elas dão forma e esclarecem muitos discursos sobre essa manifestação, que se esconde atrás de preconceitos e valores institucionalizados. Sobre isso, Ecléa Bosi afirma que:

A memória dos velhos pode ser trabalhada como um mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura (BOSI, 2004, p. 15).

III. 3 - ESTUDOS SOBRE MEMÓRIA: IDENTIDADE, DISPUTA E RESISTÊNCIA

Apoiando-me nos escritos de Soraia Ansara (2008), em sua pesquisa sobre memória política da ditadura no Brasil relaciono a preservação das memórias de Tia Maria do Jongo ao que a autora chama de “políticas de memória”, uma vez que escrever sobre a vida e a história de jongueiras de um morro carioca enquanto indivíduos que reconstroem uma manifestação afro-brasileira resistente – que nasceu nas senzalas das fazendas e se faz presente num centro urbano, frente a tantas imposições da indústria de massa e das anulações do poder público – é dar voz a grupos que não estão nas memórias oficiais do país:

Nossa pesquisa mostrou claramente que não existe uma única memória, mas sim várias “memórias subterrâneas” – como denomina Pollak – construídas pelas classes populares e que contradizem as versões difundidas pela memória oficial, manifestando-se como uma estratégia de resistência e luta política dos grupos minoritários e populares. Na medida em que esta luta for

¹³⁰ Entrevista com Tia Maria no dia 04 de setembro de 2014 em sua residência no Morro da Serrinha.

assumida por outras esferas da sociedade brasileira ela pode contribuir, por meio de políticas de memória, na luta contra o esquecimento (2008, p. 328).

Em novembro 2005, o “Jongo do Sudeste” ganhou o título de patrimônio cultural brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e foi registrado no Livro das Formas de Expressão. Porém, não há desde então políticas eficazes que apoiem o jongo de forma efetiva, como políticas de apoio financeiro e estrutural aos jongueiros e a suas comunidades, de inserção da manifestação e de seus mestres no espaço escolar, para viabilizar o seu diálogo com as memórias institucionalizadas pela escola. Estas questões são discutidas por todas as lideranças jongueiras em encontros realizados após o reconhecimento da manifestação como “patrimônio cultural brasileiro”.¹³¹ As lideranças reivindicam uma política de salvaguarda do jongo que apoie os jongueiros, principalmente os mais antigos, que têm o poder de repassar seus valores e seus saberes aos mais novos a partir de uma tradição cultural africana de respeito e valorização dos mais velhos na comunidade. A esse respeito, Ansara faz uma ressalva importante: “a política de memória não pode confundir-se com as políticas de preservação do patrimônio histórico, nem tampouco com a institucionalização da memória, senão se converteria em história” (2008, p. 330) e complementa ao fim do capítulo:

Portanto, consideramos de fundamental importância a elaboração de políticas da memória que procurem tornar público o que a história oficial ocultou (...), bem como incluir a política de preservação do patrimônio cultural e histórico que deve garantir, *em todos os níveis*, o direito ao passado e à cultura a toda população, reconhecendo, inclusive, os espaços memoriais populares (ANSARA, 2008, p. 353 [grifo nosso]).

Além de reconhecer espaços memoriais populares, é importante garantir os “lugares de memória” do jongo. Em seus escritos de Pierre Nora (1981) esclarece as definições de memória, história e lugares de memória. O Jongo da Serrinha é um lugar da tradição¹³² do jongo, onde coexistem três sentidos em um só lugar: material, simbólico e funcional. Sentidos esses que, de acordo com Nora (1981, p. 21), são necessários para a existência de um lugar de memória. O Jongo da Serrinha possui seus espaços físicos e materiais, que seriam o seu atual

¹³¹ Existe um apoio institucional da Universidade Federal Fluminense, que reúne os pontos de cultura de jongo, num projeto chamado Pontão de Cultura Jongo e Caxambu. Antes, o Pontão administrava os recursos que vinham do Iphan para todas as comunidades, promovendo encontros entre elas, cursos e etc. No entanto, algumas comunidades preferiram, a partir de 2014, criar associações para gerenciar esses recursos. O Pontão continua reunindo e trabalhando com as jovens lideranças jongueiras, fazendo trabalhos com os jovens de cada comunidade.

¹³² Discutirei sobre tradição no capítulo IV.

terreiro da Escola de Jongo, a casa de Vovó Maria Joana,¹³³ ambos localizados na Rua da Balaiada, e a casa de Tia Maria do Jongo, que concentram uma carga simbólica e funcional muito forte. A própria Rua da Balaiada, tem um grande peso na imaginação das pessoas, pois foi o local onde se estabeleceram as famílias Monteiro e Oliveira.¹³⁴ Algumas das ações e escolhas do grupo não só apresentam uma forte carga simbólica, mas também evocam lembranças associadas um recorte temporal e espacial. Isto pode ser observado durante as festas tradicionais realizadas no terreiro da Escola de Jongo em datas como 13 de maio e 27 de setembro, na manutenção ritual de usos tradicionais, como as saias das mulheres, a precedência dos homens na iniciativa de convidar para a roda, o costume de dançar com os pés descalços e o respeito ao tambor, como o “ser” mais antigo da roda.

Além de ser um espaço acolhedor para suas visitas, a residência de Tia Maria (ilustrada na foto a seguir) é também um local de memória, onde ficam guardadas suas recordações, registradas em fotos, cartazes, presentes etc.

Figura 14 – Residência de Tia Maria do Jongo, em 04 de setembro de 2014.

Foto da autora.

¹³³ A casa de Vovó Maria Joana está sob os cuidados de sua neta, residente nessa casa, Dely Monteiro, filha de Eva Emely Monteiro. Na casa ainda se encontra o terreiro de umbanda de Vovó Maria Joana, sem funcionamento aberto ao público. Dely cuida do espaço, mas não atende pessoas nem dá consultas espirituais.

¹³⁴ Já citado anteriormente: Pedro Monteiro e Vovó Maria Joana, pais de Mestre Darcy do Jongo e Tia Eva; e Francisco José de Oliveira – ou Francisco Zacarias - e Etelvina Oliveira, pais de Tia Maria do Jongo, Tia Eulália, Seu Molequinho e tantos outros. Foi na Rua da Balaiada, na casa de Francisco Zacarias, onde Tia Maria do

Assim, o Jongo da Serrinha é um “lugar de memória” onde não se encontra uma história estanque, e sim memórias vivas que são interpeladas pelo tempo, pela história e pelas mudanças. Lugar que estabelece uma ligação entre o passado e o presente, num emaranhado coletivo e individual de identidades e memórias, de formas sagradas e profanas, que é híbrido e, ao mesmo tempo, antigo e atual. Como explica Nora (1981), os lugares de memória

são, eles mesmos, seu próprio referente, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física ou história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo que pelo que, exatamente, eles escapam da história. (...) Nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo: um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações (NORA, 1981, p. 27).

Buscando informações nas memórias das jongueiras da Serrinha, a fala de Lazir Sinval traz informações que legitimam nossos apontamentos sobre o Jongo da Serrinha como lugar de memória. Lugar de bastante respeito quando se fala de jongo na cidade no Rio de Janeiro, na medida em que ali se encontram muitos dos conhecimentos e saberes imprescindíveis àqueles que queiram pesquisar e conhecer melhor essa manifestação cultural. A fala de Lazir evidencia essa transitoriedade do passado para o presente, em que a tradição pode ser identificada como viva, atual e transformadora:

E aí Vovó Maria Joana, muito sábia, começou a colocar a criançada pra dançar. E esse grupo eu já pertencia com a... depois veio a Luiza Marmello. Eu e Deli cantando, a gente ainda não... A gente fazia coro pro mestre, na verdade. Depois de uns anos que a gente começou a cantar mesmo. Começar a cantar os pontos. Então, foi muito bacana. E... E depois a gente começou a ver que tinha uma burocracia danada. A gente precisava de documentos, a gente precisava se organizar mais, e aí nós fundamos a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, que aí a gente começou a ficar mais organizado. A gente... Em 2000 fundamos a ONG, em 2001 abrimos a Escola de Jongo, mas essa escola já acontecia, a gente já dava aula aqui no quintal da Tia Maria pra criançada. Só que com a ONG a gente conseguiu se organizar bastante, e ter um número maior de criança também participando, né? Então a gente tem esse, esse... O jongo é... Segurando essa bandeira mesmo, de preservar as tradições jongueiras, de preservar esse respeito aos mais velhos, de preservar o uso das saias, o pé no chão. E hoje eu me vi, depois de um tempo até compositora. O primeiro jongo eu fiz aqui também, que foi “Papai subiu o morro de São José”¹³⁵, baseado numa história do cotidiano né, que a gente vivia. E hoje eu tô aí compondo, e a

Jongo nasceu, que foi fundado o G.R.E.S. Império Serrano em 1947. Também nessa rua encontrava-se o terreiro de jongo de José Nascimento, marido de Tia Eulália.

¹³⁵ Ponto “Papai Subiu o Morro de São José”, autora Lazir Sinval: “Papai subiu o Morro de São José / Chuva Fina, tava garoando / Ô ire, o Morro de São José / Chuva fina, tava garoando / Papai já tinha que pagar promessa pra São José / Tava garoando / Subia o morro, o sapato apertava seu pé / Chuva fina, tava garoando ô rire...”.

inspiração não para. Eu quero fazer outros ritmos, compor outros ritmos e não consigo. Só consigo compor jongo. (risos). E tô muito feliz jongueira. Tô muito feliz com o relacionamento com as outras comunidades jongueiras também, que são maravilhosas. De ver o jongo aí. Novas comunidades surgindo. A gente conseguindo realizar e conviver com as novas gerações de jongueiros também, é bacana. Vejo gerações antigas de jongueiros trabalhando, atuando, abrindo rodas por aí. Muitos grupos de jongo. Todo mundo querendo dançar jongo. Acho isso muito bom, muito bacana. Importante manter as tradições, isso é a base de tudo! (...)
*Nossa o Jongo da Serrinha ele, ele é respeitado. Ele é tudo! Ele não sou eu sozinha. Ele não é a Tia Maria sozinha. Ele, ele, ele é a memória mesmo. Ele é todos esses ancestrais, todos esses jongueiros juntos. Toda essa história, sabe? Então, há de haver muito respeito, sabe, por tudo isso. E pra mim, esse é o Jongo da Serrinha. Esses anos todos, desde que ele veio pra cá. Sabe? De cuidar dele. Ele deve ser protegido, ele deve ser muito bem cuidado. Muito, muito bem protegido. Muito bem visto. Porque esse é o Jongo da Serrinha, sabe?*¹³⁶

A manifestação do jongo na Serrinha, através do Grupo Jongo da Serrinha, passou por diversas transformações, desde as rodas de jongo nos terreiros até os palcos. Os atuais atores sociais do Jongo da Serrinha possuem diferentes bagagens de vida e experiências com o jongo. Alguns foram nascidos e criados no Morro da Serrinha, outros conheceram a família Monteiro e outras famílias jongueiras da Serrinha. Alguns passaram a morar na Serrinha já adultos, conhecendo o jongo a partir de Mestre Darcy, outros conheceram o jongo por Mestre Darcy em diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro. Alguns foram trabalhar na ONG ou na Escola de Jongo, outros foram ou ainda são alunos da Escola de Jongo. Toda essa diversidade de formas de se relacionar com a manifestação, corrobora com a memória coletiva desse grupo, que se constrói, principalmente, nesse espaço/tempo da família Monteiro na Serrinha.

Contudo, se a memória coletiva deve sua força e sua longevidade ao conjunto de pessoas que a mantém consigo, são os indivíduos que a explicitam, enquanto integrantes do grupo. Nesta massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade para cada um. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o a posição que ocupo e que essa mesma posição muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (cf. HALBAWCHS, 2006, p. 69).

Maurice Halbwachs (2006) afirma que as lembranças são sempre coletivas, pois todas as pessoas sempre estão diante de algo construído socialmente, mesmo que estejam sozinhas

¹³⁶ Entrevista com Lazir Sinval, no dia 21 de abril de 2014, na residência de Tia Maria do Jongo.

frente a algum fato. Todos os seres humanos são sociais, e, ainda que não tenham consciências individuais, suas opiniões e valores são construídos coletivamente. Ele diz que:

Existe uma lógica da percepção que impõe ao grupo e que ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior. (...) Cada vez que percebemos, nós nos conformamos a esta lógica; ou seja, lemos os objetos segundo essas leis que a sociedade nos ensina e nos impõe (HALBAWCHS, 2006, p. 61).

O autor aponta ainda que, ao fazer parte de um grupo, os sujeitos compartilham um pensamento coletivo e, ao reconstruir lembranças, fazem isso sobre uma base comum a todos. Ao evocar recordações há mais facilidade em alguns casos do que em outros. Quando essa facilidade ocorre, é porque é possível apoiar-se nas memórias dos outros, ou seja, as recordações facilmente evocadas “se conservam em grupos nos quais temos liberdade de entrar quando quisermos, nos pensamentos coletivos com os quais estamos sempre em estreito relacionamento” (Idem, p. 67).

Michael Pollak (1992), por sua vez, sustenta que a memória opera de forma seletiva, visto que nem tudo fica registrado, e como um fenômeno construído social e individualmente. Ele diz que, em parte, a memória é herdada, é fruto de um trabalho de organização social. A essa memória herdada e construída social e individualmente, o autor relaciona o sentimento de identidade, que se refere à imagem que a pessoa constrói ao longo da vida e que apresenta tanto aos outros quanto a si mesma. Pollak aponta três elementos essenciais na construção dessa identidade: a unidade física (sentimento de se ter fronteiras físicas, no caso o corpo do indivíduo, ou fronteiras de pertencimento ao grupo); a continuidade dentro do tempo e o sentimento de coerência. Neste sentido, a memória seria:

Um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 05).

Ainda de acordo com o autor, pensar nessas fronteiras físicas como elemento de construção das identidades permite entender que as experiências de troca entre os indivíduos ajudam a formar em cada um uma imagem de si mesmo. Como afirma Carlos Rodrigues Brandão:

Na questão da identidade, o que interessa mais é a tessitura das inúmeras formas de relações entre as pessoas. (...) Importa compreender a estrutura e o

processo das diferentes trocas de bens materiais, de serviços e de símbolos entre diversas categorias de sujeitos. (...) Se a alguns importa explicar como individualmente as pessoas passam pela trajetória biopsicológica de sua *identificação*, a outros interessa compreender os mapas sócio-culturais que traçam para os indivíduos os caminhos de sua trajetória (BRANDÃO, 1986, p. 38).

Outros aspectos importantes da memória são o seu caráter como estratégia de resistência (ANSARA, 2008) e como um valor de disputa (POLLAK, 1992). Há uma interdependência entre esses aspectos, pois é no campo da disputa que a resistência se fortalece, e a identidade pode ser uma forma de resistência. A memória humana faz parte da formação de cada sujeito, de forma que ele só existe enquanto sujeito na medida em que se identifica e resiste a diversos fatores externos. Essa relação de identificação e resistência ajuda o ser humano a formar o sentimento de continuidade e coerência entre o tempo e o espaço no qual ele se coloca. O mundo, os valores, as crenças, os desejos e tudo que envolve a socialização do sujeito fazem parte da sua identidade e, por consequência, são esses os elementos filtradores da sua memória, herdada e seletiva.

Um exemplo é o mais novo CD do Grupo Jongo da Serrinha,¹³⁷ *Vida ao Jongo*, lançado em outubro de 2013. Ele traz diversos pontos de jongo a partir das lembranças de Tia Maria e cantados por ela na gravação. Esses pontos são cantados de forma mais corrida, apenas com o som dos tambores, e dentro de uma sequência de pontos de jongo com estrofes maiores¹³⁸ são chamados de “jongo autêntico”.¹³⁹ Essa estratégia de veicular o jongo pela indústria cultural pode ser considerada uma forma de disputa e resistência. Disputa na medida em que o jongo é introduzido como mais um objeto de consumo no mercado cultural de massa, buscando espaços de poder e sucesso; resistência, pois, mesmo ressignificando o jongo ao colocar seus pontos em um CD com signos impostos pela indústria fonográfica, resiste-se a isso, introduzindo no CD pontos cantados por Tia Maria, dando um grande destaque a ela, que é a mais velha do grupo e carrega consigo a “sabedoria ancestral” – elemento de grande importância nas culturas afro-brasileiras, que confere respeito e credibilidade aos indivíduos mais antigos portadores de uma tradição.

¹³⁷ Esse mais novo CD é o terceiro CD lançado pelo Grupo Jongo da Serrinha. O primeiro foi lançado em 2001.

¹³⁸ Mestre Darcy denominou “jongo do partido alto” os pontos de jongo com estrofes maiores e tocadas com outros instrumentos além do tambor, como violão, cavaquinho etc. São pontos que têm uma introdução, primeira e segunda parte, contando uma história (GANDRA, 1995, p. 21).

¹³⁹ “De acordo com os jogueiros da Serrinha, é a roda de Jongo onde a dança se processa de maneira natural, sem marcação, como acontece no palco. Os instrumentos usados são apenas os tambores e os participantes improvisam frequentemente os pontos, em que as melodias são curtas, compostas de duas ou quatro frases em geral”(Idem).

Com base nas colocações de Coutinho (2011, p. 22), é possível analisar esse território de disputa e resistência construído pelo Grupo Jongo da Serrinha como estratégia de resistência, considerando-se que a linguagem hegemônica tende a esvaziar a fala histórica das manifestações populares, reduzindo-a a uma “linguagem–objeto”. Como sabemos, o mercado cultural é marcado pela transformação de criações artísticas em produtos, pelas renovações instantâneas desses produtos, pelo lucro e a competitividade. Ao se inserir nesse contexto, o Jongo da Serrinha se propõe a conquistar seu espaço, afirmando-se por meio da resistência.

Dyonne Boy fala com bastante propriedade sobre esse processo, pois é a liderança jogueira responsável por fazer esse diálogo entre o Jongo da Serrinha e a indústria cultural:

Eu acho que o jongo assim, tem uma coisa do tempo, uma relação com o tempo, que eu acho que o jongo tem um tempo de curtir as coisas, assim das coisas terem um tempo maior, mais espaçado. Ele não corresponde muito a essa urgência urbana, uma pressa, uma lógica do produto. O jongo não é um produto assim, existe o Jongo da Serrinha que é um grupo musical, a gente tem uma escola, mas não é uma lógica de produto assim, de fazer um processo para criar uma coisa e essa coisa ficar pronta, e aí se esquece, e aí vai se criar uma nova coisa. Ele é uma coisa que permanece no tempo e a gente convive muito com os velhos da comunidade, os velhos jogueiros que são na verdade, as matrizes assim, são os centros de concentração de valores jogueiros. Então, isso é um outro ritmo. Uma relação com a natureza também, que eu acho que também tem a ver com esse tempo das coisas, que prevê o vazio, que prevê o silêncio, que prevê a não produtividade também. Isso tudo, eu acho que faz parte assim de um ciclo mais natural de vida, que é menos atravessado pelo mercado, pela lógica da velocidade, da tecnologia, da rapidez. Na verdade, o jongo, ele é mais lento e mais consistente. Ele demora um tempo a processar, gerar coisas, ele é muito velho, mas ele é uma espécie árvore centenária, uma coisa que é uma grande estrutura assim. Então, eu acho que isso é um conflito assim, porque o mercado tanto exige que a gente crie novas coisas, novos produtos sustentáveis, exige uma sustentabilidade também. Então, tem coisas que a gente fica tentando o tempo todo não ser atropelado por essa lógica que é muito imperativa assim, e manter as tradições, essa maneira de fazer horizontalizada. Existe uma hierarquia, mas é uma hierarquia que, na verdade, coloca o mais velho no lugar de mestre. Então, é essa a hierarquia do jongo. E existe a roda como sistema assim, de horizontalidade, uma roda horizontal, onde as pessoas estão lidando com diferentes, enfim. Então, eu acho que isso é um jeito bem jogueiro assim de ser.¹⁴⁰

Na verdade, existe uma luta entre o GCJS e a indústria cultural, onde há uma imposição e seleção de valores e formas que invadem e ressignificam os sentimentos e as percepções da cultura jogueira. Mas, por não existir uma “cultura popular íntegra autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2009

¹⁴⁰ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

p. 238), não há vitórias definitivas. Sobre esse processo de luta e resistência, Stuart Hall afirma o seguinte:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas. (HALL, 2009, 239)

O Jongo da Serrinha se insere nesse espaço midiático, mas resiste à condição de produto volátil da cultura de massa; algumas das músicas cantadas pelo grupo perpassam gerações, pois foram criadas há quase um século atrás.

CAPÍTULO IV - AS MULHERES DO JONGO DA SERRINHA

De coração aberto, é fácil identificar

Pelo dom do saber

Pelo modo de olhar

Se prestar atenção vai perceber

No seu caminhar

Ou podemos sentir, meu Deus do céu

Na energia do ar

Oi quem são elas?

Jongueiras, jongueiras

Esse axé tão bonito vem dos nossos ancestrais

Esse abraço formoso que embala e nos enche de paz

São meninas, são senhoras

Nos enchendo de luz

São elas que fazem as festa

E na vida nos conduz

No tempero tem amor

Alegria ao nos receber

Carinho e bom humor

De coração aberto, é fácil identificar

Pelo dom do saber

Pelo modo de olhar

Se prestar atenção vai perceber

No seu caminhar

Ou podemos sentir, meu Deus do céu

Na energia do ar

Oi quem são elas?

Jongueiras, jongueiras

Esse axé tão bonito vem dos nossos ancestrais

Esse abraço formoso que embala e nos enche de paz

São meninas, são senhoras

Nos enchendo de luz

São elas que fazem as festa

E na vida nos conduz

No tempero tem amor

Alegria ao nos receber

Carinho e bom humor

“Jongueiras”

Lazir Sinval

Ao escrever as memórias de mulheres brasileiras, majoritariamente negras e pertencentes a uma comunidade jogueira carioca, foi necessário buscar histórias de mulheres negras africanas, como de europeias ocidentais, pois desde a época das imigrações negras para o Brasil, essas histórias vêm constituindo a memória coletiva que permeia as identidades das nossas mulheres entrevistadas.

A proposta desse estudo é dar ênfase às histórias e memórias das mulheres, renegadas e esquecidas por longos períodos na história ocidental e ignoradas na construção do mundo moderno. O que há são nomes masculinos marcando praticamente todos os momentos históricos dos livros escolares brasileiros; homens que estavam no mundo público, onde não se havia espaço para as mulheres. A elas era dado somente o espaço privado, a casa, o lar.

Há na Grécia clássica o mito de Héstia e Hermes, que para a pesquisadora Teresinha Bernardo (2003, p. 28), “desnuda o lugar que deve ser ocupado pelo feminino e pelo masculino no mundo ocidental, mais precisamente, cabendo ao homem o espaço público e, à mulher, o privado”. Em grego clássico o nome de Héstia também designa a lareira, que mantém o fogo doméstico e representa o interior, a família, a intimidade, a permanência; já Hermes é o nome do deus mensageiro, que está sempre em movimento, representando o exterior, a mudança, a transição, o contato com o outro (cf. BERNARDO, 2003, p. 27-28).

Em seu texto *Práticas da memória feminina*, referindo-se às mulheres europeias, Michelle Perrot inicia sua reflexão afirmando que “No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues” (1989, p. 09). Em suas pesquisas com mulheres, muitas não se sentiam à vontade para falar sobre si e suas memórias, já que utilizar o pronome “eu” não seria algo tão tranquilo para elas, que culturalmente esqueciam-se de si mesmas, numa exaltação ao sexo masculino. A autora acredita que a história oral “é de certo modo uma revanche das mulheres” (p. 16), pois pesquisar a voz dos excluídos, dos invisíveis da sociedade, é pesquisar a voz delas mesmas. Perrot (1989) explica que as memórias das mulheres sempre estavam ligadas ao lar, à família, com muitos detalhes, e que podiam estar registradas no grande número de fotografias guardadas, nas miudezas e bibelôs expostos pela casa e ainda nas cartas e diários que escreviam.

No pensamento cristão-ocidental, a mulher é apontada como a culpada pelo grande pecado de Adão e Eva e carrega por toda a sua descendência humana essa culpa, que é transposta para o imaginário coletivo na inferioridade da mulher em relação ao homem, feito à imagem e semelhança de Deus – ser do gênero masculino. Logo, as mulheres ocidentais são

descendentes de Héstia e de Eva, suas vidas e memórias estão profundamente carregadas desses valores.

Teresinha Bernardo diz que:

No entanto, no Brasil, como em outros pontos do planeta, vivem mulheres que não são descendentes de Héstia; suas ascendentes são Iansã, Euá, Nanã, Oxum, Iemanjá. São as mulheres afro-descendentes. A memória do vivido dessas mulheres é nítida, clara. Lembram de detalhes de sua vida, dos grupos a que pertenceram no passado e daqueles que pertencem no presente. As lembranças herdadas também fazem parte de suas memórias e, sobretudo, dizem que gostam de lembrar (BERNARDO, 2003, p. 32).

A poligamia parece ter sido a forma de família predominante em grande parte da África negra. Pierre Verger registrou a existência de famílias polígamas iorubas, nas quais “as mulheres usufruem uma maior liberdade que a que se dá nas uniões monogâmicas” (VERGER apud BERNARDO, 2003, p. 34). Nessas famílias, as mulheres viviam com seus respectivos filhos em casas conjugadas às do seu esposo, e a relação dos filhos com o pai não era tão próxima quanto à que tinham com suas mães. Na vinda dos africanos escravizados para o Brasil, rompe-se a relação da mulher com o homem, permanecendo a mãe com seus filhos, o que faz florescer a matrifocalidade. Bernardo (2003) aponta a matrifocalidade como uma forma alternativa de família, que teve suas origens na diáspora negra e seus desdobramentos na escravidão e no pós-abolição.

Essa forma alternativa de família está diretamente relacionada à autonomia feminina, que veio sendo conquistada desde a África, onde as mulheres foram as principais responsáveis pela rede de mercados que interligavam todo o território ioruba, com experiência de excelentes comerciantes, atribuída também às mulheres bantas. (...) Desse modo, a matrifocalidade, como forma alternativa de família, parece fazer parte dos fluxos, das trocas constituídas na diáspora. Tanto para a mulher africana, quanto para a afro-descendente, a matrifocalidade, aparentemente, não foi só uma imposição da escravidão e do pós-abolição – com a consequente marginalização do homem negro no mercado livre durante as primeiras décadas do século XX, que lhes impossibilitava assumir a chefia familiar (BERNARDO, 2003, p. 44).

Em Minas Gerais, na época do Brasil Colônia, as famílias se formavam entre homens brancos e mulheres negras, sem as bênçãos da Igreja Católica, como “relações familiares de tipo consensual” (FIGUEIREDO, 2011, p. 165), ou seja, para a Igreja e o Estado da época, essas famílias eram consideradas famílias.¹⁴¹ Uma série de medidas repressivas foi imposta tanto pelo Estado quanto pela Igreja para acabar com essa prática, mas não foi capaz de

extingui-la. A proibição fez surgir uma forma de adaptação para manter os relacionamentos e evitar a repressão religiosa: os cônjuges passavam a viver em casas separadas, num modelo de “família fracionada”.

Uma das modalidades dessas famílias fracionadas instaura um processo complexo. Sua evolução atravessa alguns percalços até se definir completamente pela separação da unidade doméstica como solução final. Conhece como ponto de partida a resistência através da coabitação, normalmente acusadora de uma primeira punição, para, somente depois, alcançar o momento da repartição completa das moradias (FIGUEIREDO, 2011, p. 183-184).

Algumas dessas famílias fracionadas podem ser consideradas como exemplos de matrifocalidade, pois as mães viviam a maior parte do tempo sozinhas com seus filhos, o que lhes dava o poder nas decisões familiares.

Referindo-se às mulheres mineiras do Brasil Colônia, o pesquisador Luciano Figueiredo (2011) aponta o papel que as negras africanas escravizadas desempenhavam no comércio como algo de grande domínio entre elas. Essa função feminina de circular pelo interior das povoações e arraiais com seus tabuleiros recheados de apetitosos quitutes incomodou muitas autoridades portuguesas na época, porque essas mulheres congregavam “em torno de si segmentos variados da população pobre mineira, muitas vezes prestando solidariedade a práticas de desvio de ouro, contrabando, prostituição e articulação com os quilombos” (FIGUEIREDO, 2011, p. 146).

No Brasil, onde a monogamia é sacralizada, há mulheres descendentes dos dois mundos, cristão-ocidental e africano (o que, aliás, não depende da cor de suas peles) que vivem tanto a matri quanto a patrifocalidade. Muitas africanas exerciam em seus reinos um poder político importante que passou a ser ressignificado, no plano do imaginário, sobretudo através da religião, desde que elas foram escravizadas e trazidas para o Brasil. Daí encontrarmos tantas mulheres mães-de-santo e donas de terreiros de candomblé (cf. BERNARDO, 2003, p. 50). Portanto, podemos interpretar o fato de só haver mulheres nos cargos de liderança do grupo Jongo da Serrinha como consequência das características que as mulheres africanas e afro-descendentes detêm de chefiar, prover, proteger e exercer poderes políticos importantes.

¹⁴¹ Família legítima era formada por homem e mulher portugueses na época.

IV. 1- DELY MONTEIRO

Deli Monteiro Chagas¹⁴² é filha de Eva Emely Monteiro e Dermeval do Nascimento Chagas. Neta, por parte de mãe, de Vovó Maria Joana Rezadeira e Pedro Francisco Júnior Monteiro e sobrinha de Mestre Darcy do Jongo. Nasceu em 06 de outubro de 1961, e se criou no Morro da Serrinha.

Figura 15 – Dely Monteiro. Foto de Monique Pimentel.

Além de cantar no grupo Jongo da Serrinha, Dely carrega a responsabilidade de cuidar da parte religiosa do grupo, pois herdou a residência e a casa de santo da sua avó. Não faz atendimentos religiosos a outras pessoas, mas cuida do terreiro, limpando, rezando e mantendo as velas sempre acesas. Sempre que está presente nas apresentações ou festas do grupo, Dely é quem puxa a reza como sua avó a ensinou. Lembra-se sempre com muito carinho de Vovó Maria Joana, que foi quem criou o grupo Jongo da Serrinha, além de ter sido uma figura importante e respeitável no Morro da Serrinha.¹⁴³

¹⁴² Dely Monteiro é seu nome artístico.

¹⁴³ Referi-me a Vovó Maria Joana no capítulo 1 ao falar do jongo na Serrinha e do nascimento do grupo Jongo da Serrinha. Nos capítulos 2 e 3, nas memórias de Tia Maria e das outras mulheres do Jongo da Serrinha, há relatos sobre a vida de Vovó Maria Joana.

Minha vó era uma pessoa maravilhosa e acolhedora também. Ela acolheu muitas pessoas morando na casa dela, que é a casa aonde eu vivo até hoje, né? E... E que foi embora e deixou muita saudade. Mas que a gente tá sempre com ela no coração. E assim, todas as vezes que a gente vai abrir uma roda de jongo, que eu faço as orações, eu sinto que ela tá ali presente com a gente pra nos dar aquele axé, pra gente abrir aquela roda de jongo bonita, com muita garra, né? E com muita fé também. (...) Então todas as vezes que a gente vai fazer uma roda de jongo, tem que se falar nela, né? Que ela era a figura, né, do Jongo da Serrinha.¹⁴⁴

Interessante que algumas memórias de Dely, complementam as memórias de Tia Maria. São memórias herdadas e filtradas por outras pessoas. Com base no que diz Pollak (1992, p. 04), pode-se considerar que quando Dely fala de seu avô a partir das memórias de sua avó e sua mãe ocorre um fenômeno de projeção em que a linha cronológica flutua, fato muito comum nos relatos das memórias. Ela inicia contando sobre um tempo em que seu avô era vivo e casado com sua avó. Depois, fala da avó enquanto dona de terreiro e mãe-de-santo – fato que ocorreu somente após o falecimento de seu avô.

Meu avô, assim, eu não sei te falar muito do meu avô, porque eu não cheguei a conhecê-lo, né? Gostaria muito, mas assim, não cheguei a conhecer meu avô. Eu sei, assim, de algumas histórias que minha avó contava sobre meu avô. Meu avô trabalhou muitos anos na estiva, no cais, né, do porto. E meu avô tocava cavaquinho, minha avó tocava bandolim. Então assim, lá onde ele trabalhava é... Sobrava, assim, muita comida, né? Então, ele pra não jogar fora. Então a minha casa, minha avó teve quatorze filhos. Trazia aquela comida, e era muita comida. Então, todas as noites é, na minha casa formava-se um... Acabava virando um baile, porque meus tios todos eram músicos, né? E aí, meus tios tinham que ensaiar pra tocar com vários músicos. Então, assim, eles começavam a ensaiar, porque eles ensaiavam juntos, né? Então, acabava a família toda ensaiando, entrando naquela, porque minha avó tocava bandolim, meu avô cavaquinho. Os filhos, um era baterista, outros sax, outro, sabe? Então, cada um tocava um instrumento. Então minha casa, era uma casa de festas. Porque meu avô trazia aquelas comidas, né? Minha avó esquentava, botava a comida na mesa. E as pessoas, os vizinhos iam chegando. Escutavam o barulho deles tocando, e iam lá pra minha casa. E a Tia Maria era uma pessoa também que vinha. Porque ela morava em frente a minha casa, né? Então ela, desde novinha, sempre frequentou a minha casa. Sempre foi muito colada com a minha avó. Com a minha família. Tendeu? Então, é... Todo dia, ela tava no baile na minha casa, né? Formava-se um baile! Então, assim, é. Elas diziam, contavam, né, que era, aquela época, era muito boa. Porque sempre tinha atividade de festa na minha casa. E até porque também minha avó era mãe de santo, então ela tinha muitas filhas de santo, né? Então foi uma casa que sempre foi muito cheia de gente, né? E minha avó gostava de receber as pessoas, né? Gostava muito de criança também, né? (...) Minha casa era

¹⁴⁴ Entrevista com Dely Monteiro, no dia 26 de novembro de 2012 na Escola de Jongo da Serrinha.

*maravilhosa. Era uma casa, assim, que vinham, os repórteres vinham pra fazer entrevista com ela.*¹⁴⁵

A família de Dely (família Monteiro), por conta da sua grande aptidão para a música, sempre esteve em contato com pessoas da indústria cultural. Em meio ao circuito urbano da cidade do Rio de Janeiro, a manifestação do jongo acabaria por se ressignificar em meio a todas essas influências. A proximidade do samba com o jongo – as famílias Monteiro e Oliveira¹⁴⁶ eram integrantes desses dois movimentos culturais – favoreceu a criação de formas híbridas nesses espaços. Dois exemplos disso são: a introdução do instrumento agogô na bateria do G.R.E.S. Império Serrano, feita por Mestre Darcy do Jongo, e copiada por outras escolas de samba até os dias atuais, e o uso de surdo nas rodas de jongo do Grupo Jongo da Serrinha.

Ao falar de Tia Maria, Dely confirma que o cargo de matriarca do grupo Jongo da Serrinha foi dado a Tia Maria após a morte de Vovó Maria Joana. Por conta de Tia Maria ser a mais velha, Mestre Darcy já a reconhecia como a matriarca do grupo:

*Depois que a minha vó morreu, a gente continuou fazendo bastante show e ele: "Não Maria, você tem que ir. Você agora é que é... a matriarca, né?". Então ela pegou aquela responsabilidade de matriarca, do grupo*¹⁴⁷.

Dely conta que Tia Maria sempre foi muito próxima a sua família e que até pegou algumas manias da sua avó por conta dessa proximidade:

A Tia Maria, na verdade, ela é como se fosse assim da família. Da minha família. Porque... a família dela morava em frente a minha casa e ela estava sempre com a gente, no caso, antes de eu nascer, não é? Você vê quantos anos. Muito antes de eu nascer, ela já freqüentava a minha casa desde novinha, desde mocinha. Antes de casar, ela vivia dentro da minha casa. Então, a Tia Maria era uma pessoa bem familiar mesmo. Então, todas as festas que a minha vó fazia de terreiro, do santo, ela estava ali, ajudava minha mãe, fazia as comidas, aquela coisa toda. Então, sempre foi uma pessoa muito assim... presente na nossa vida, na vida da minha família, né? Então assim, Tia Maria é uma pessoa... é a pessoa que ficou, é a matriarca que ficou. Que os outros se foram, então ela é a matriarca que ficou e que a gente tem que reverenciar muito porque é "a figura". Até... brinco com ela às vezes, que ela pegou todas as manias da minha vó. Então ela, ela mesmo se acha às vezes um pouco parecida com a minha vó, sabe? De tanto que ela conviveu dentro da minha casa, ela assim, muita coisa nela faz lembrar a minha vó. Porque uma, porque ela gosta muito de criança também. E outra que ela gosta muito de fazer comidaria na casa dela, de convidar as pessoa

¹⁴⁵ Entrevista com Dely Monteiro, no dia 26 de novembro de 2012 na Escola de Jongo da Serrinha.

¹⁴⁶ A família Oliveira foi uma das fundadoras do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano no ano de 1947.

¹⁴⁷ Entrevista com Dely Monteiro, no dia 26 de novembro de 2012 na Escola de Jongo da Serrinha.

*para irem almoçar na casa dela ou jantar. Ela gosta desse movimento na casa dela, era uma coisa que a minha vó também gostava na minha casa.*¹⁴⁸

Ao ser indagada sobre a separação entre Mestre Darcy e Eunice (sua primeira esposa), Dely prefere não tocar no assunto. Esse momento, muito doloroso para alguém tão próximo como Dely, também é motivo para Tia Maria se esquivar ao ser indagada, na sua entrevista, sobre Dona Su – mulher com quem Mestre Darcy passou a viver após se separar de Eunice. Tia Maria disse que nunca mais havia visto essa pessoa (se referindo a Dona Su) e levantou-se da cadeira, dizendo que ia ver o feijão que ela tinha deixado cozinhando para o almoço. Fez-se um silêncio. Quando voltou da cozinha, ela disse novamente que nunca mais a havia visto e que não sabia nem se ela era viva ou morta. Sabendo que as atuais relações entre algumas lideranças do Jongo da Serrinha com Dona Su são inexistentes, é possível supor que esses silêncios sejam propositais, pois além de ter sido um fato doloroso para as pessoas mais próximas, gerou vários conflitos. Referindo-se a esses momentos de silêncio, Pollak afirma que:

Existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente, não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos (POLLAK, 1989, p. 08).

Outras lideranças jongueiras conseguem tocar no assunto com mais facilidade, pois foi um momento de grandes mudanças tanto na organização interna do grupo – como foi referido anteriormente¹⁴⁹ – quanto nas diversas formas como a cidade do Rio de Janeiro passaria a conhecer o jongo.

Após se separar de sua primeira esposa, Mestre Darcy frequentou por alguns anos o bairro Santa Teresa,¹⁵⁰ onde formou um novo grupo, o “Jongados na Vida”, passando a influenciar outros movimentos culturais da cidade, existentes ainda hoje, que encontraram no jongo uma marca de identidade. Ao ser entrevistada em outra ocasião, Tia Maria falou um pouco mais sobre esse momento, dizendo que ficou junto de Darcy até depois da saída do grupo Jongo da Serrinha:

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Ver Capítulo 1, p. 43.

¹⁵⁰ Bairro do centro do Rio de Janeiro, próximo a Lapa. Conhecido por manter uma arquitetura antiga e um ambiente bucólico.

É. Fiquei com ele até sair, até depois mesmo. (...) Até cheguei a dançar com ele, que ele fez um grupo lá com a mulher, aí ele me chamava. “Vamos, Maria, vamos pra ver”, aí eu ia, muito sem graça, porque eu tinha aquela coisa dela, porque eu gostava era da esposa dele, né? Mas aí eu, eu ia, dançava com ele.¹⁵¹

Dely fala de si própria, enquanto jongueira, sambista, artista e muito apaixonada pelo que faz. Diz, sem dar referência a quem, que “as pessoas” acharam que ela deveria continuar com as rezas de sua família, como fazia sua avó. É interessante perceber que as relações de poder são dadas e legitimadas pela comunidade, constituindo também as identidades dos participantes. Hoje, Dely é a única que carrega o sobrenome Monteiro no grupo. Nenhum outro familiar de Dely, descendente de Vovó Maria Joana, participa do Jongo da Serrinha. Dely também é apontada por todas as lideranças jongueiras entrevistadas, como uma das principais referências jongueiras da Serrinha e como possível substituta de Tia Maria do Jongo.

IV. 2 - LAZIR SINVAL

Lazir Lima Sinval é sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo. Filha de Lia Sinval e Jahyr Sinval.¹⁵² Não gosta de dizer a data do seu nascimento. Sempre frequentou o Morro da Serrinha, mas nunca morou nele. Tem em suas memórias o início da década de 1980 como momento de sua entrada oficial no Grupo Jongo da Serrinha, mas não se recorda de uma data em especial. Compositora desde jovem, Lazir é autora de vários jongs, é cantora e diretora artística do grupo Jongo da Serrinha e professora de jongo da Escola de Jongo da Serrinha.

¹⁵¹ Entrevista com Tia Maria, no dia 04 de setembro de 2014, em sua residência no Morro da Serrinha.

¹⁵² Jahyr Sinval era filho de Maria da Conceição Oliveira, irmã de Tia Maria do Jongo.

Figura 16 – Lazir Sinval. Foto: Alcinoo Giandinoto.

Convidada a falar sobre sua trajetória enquanto jongueira do Grupo Cultural Jongu da Serrinha, ela deixa claro a importância da Tia Maria na construção da sua identidade jongueira:

E eu lembro de jongo aqui nessa casa, que a gente está gravando, na casa da Tia Maria, que eu adoro ficar aqui, eu me sinto protegida, sabe, de tanta coisa que existe no mundo, protegida de tantas demandas, de tantas coisas negativas também. E me sinto perto de muita coisa boa. Então, estar aqui na Tia Maria é relembrar a minha infância e ver que eu sou fruto dessa infância que eu tive aqui na Serrinha. Então, cada folha, cada árvore, cada coisa me emociona muito. Então, eu gosto muito de vir para cá, todo mundo sabe que sempre foi minha tia muito preferida, eu tenho muitas tias, eu amo todas elas da família Oliveira. Mas a Tia Maria é uma tia assim, que gosta de criança, sempre gostou, sabe falar com criança. Porque o adulto costuma separar muito, a Tia Maria não, ela sempre foi muito amiga desde que eu era pequena. E sempre gostou de ensinar, ela sempre gostou de ensinar e foi ela quem me mostrou o jongo, ela que me levava para as rodas. Eu lembro que eu era muito pequena mesmo, eu tenho até umas fotos. Eu botei até no facebook uma foto¹⁵³ aqui na casa dela, na sala, em que eu e as minhas primas, a Selma, a Márcia, a gente vestia saia para entrar na roda para dançar quando era criança. E eu tenho uma foto com a Marcinha, a gente aprendendo e era mágico vestir essa saia, sabe. Hoje eu entendo as crianças da escola de Jongu da Serrinha, quando vestem a saia, tiram o chinelo para manter viva essa tradição e entrar na roda, dançar e cantar. Que era o momento que eu me sentia maravilhosa, linda e a Tia Maria me ensinou a umbigar, um, dois, três, umbigada. E eu lembro que eu ia com ela, para ela

¹⁵³ A foto que ela se refere é essa logo abaixo dessa citação.

dançar Jongo, lembro que era aqui embaixo na rua, hoje Mestre Darcy, era Pescador Josino e tinha um chão de terra. Hoje em dia tem casas construídas, mas tinha um chão de terra e o chão era muito pertinho de mim, que eu lembro que era pequenininha, bem pequena mesmo. E eu ficava perto da minha mãe, vendo aquilo tudo acontecendo, sabe. Aquilo era “Meus Deus, o que que é isso”, sabe? E comecei a dançar, ir na casa de Vovó Maria Joana. E fiquei muito amiga da Dely (...) E aí, o jongo está muito na minha vida hoje, eu me sinto jongueira demais. E por ser bailarina e por ser professora, eu comecei a dar aula na Escola de Jongo para crianças. E sempre buscando isso, buscando o respeito às tradições de Jongo, buscando o respeito aos mais velhos, ensinando todos os ensinamentos que eu aprendi e que estão na minha memória..¹⁵⁴

Figura 17 - –Lazir Sinval e sua prima Márcia dançando jongo na sala da casa de Tia Maria (Foto: Acervo pessoal de Lazir Sinval)

Ao lembrar da vivência com o jongo na Serrinha, antes de sua entrada no grupo, Lazir conta que sempre depois das festas de aniversário ou das giras de umbanda na casa de Vovó Maria Joana, os jongueiros mais velhos da Serrinha faziam uma roda de jongo. Em seu relato, destaca-se a figura de Mestre Fuleiro, filho de Vó Teresa, que bebia cerveja na garrafa, mas ao entrar na roda de jongo deixava a garrafa num canto. Outra característica de Mestre Fuleiro

¹⁵⁴ Entrevista com Lazir Sinval no dia 21 de abril de 2014, na residência de Tia Maria do Jongo. Em um local

que marcou as memórias de Lazir era o fato de que, ao dançar na roda, ele não umbigava o tempo todo. Tio Aniceto é outro jongueiro antigo de quem ela lembra com muito carinho. Lazir diz que esteve diversas vezes com sua mãe em festas na casa dele, em Nova Iguaçu, e que Aniceto a ajudou em suas primeiras composições de jongo:

E convivi muito com Tio Aniceto, que a gente ia muito pra Nova Iguaçu, com a minha mãe, na casa dele, nas festas também. E ele que me ensinou umas palavras de jongo, em dialeto para eu começar a compor. Eu liguei para ele, “ai, eu quero fazer um jongo, me ensina umas palavras” e ele me ensinou. E eu escrevia, anotava tudo direitinho e comecei a compor uns jongos a partir daí. E ele sempre muito atencioso no telefone e era uma ligação assim muito demorada, porque ele falava muito bem o português e muito bem explicado, muito lentamente, sabe. Era muito gostoso.

Lazir demonstra bastante flexibilidade, tanto em suas falas quanto em suas atitudes, no que concerne às transformações culturais em curso e nas que possam acontecer futuramente no Jongo da Serrinha. Como outras lideranças jongueiras atuais, ela viveu no tempo das mudanças introduzidas por Mestre Darcy e Vovó Maria Joana na forma de se realizar o jongo no Morro da Serrinha. Embora, com sua posição de liderança dentro do grupo, permita algumas mudanças, Lazir prefere manter formas já consagradas como “tradicionais”, como o uso de saia pelas mulheres, os pés descalços para cantar e dançar o jongo e a utilização de acessórios (roupas, bijuterias e arranjos para cabeça) que remetam a estilos mais africanos e populares. Ela sempre fala com muito respeito sobre outras pessoas que pesquisam e fazem o jongo na cidade do Rio de Janeiro e das outras comunidades jongueiras da região sudeste, acreditando na possibilidade de hibridização entre os diferentes costumes e formas de se fazer o jongo.

E estou muito feliz jongueira, estou muito feliz com o relacionamento com as outras comunidades jongueiras também, que são maravilhosas, de ver o jongo aí. Novas comunidades surgindo, a gente conseguindo realizar e conviver com as novas gerações de jongueiros, também é bacana. Vejo gerações antigas de jongueiros trabalhando, atuando, abrindo rodas por aí e muitos grupos de jongo, todo mundo querendo dançar jongo, eu acho isso muito bom, muito bacana. Importante manter as tradições, isso é a base de tudo. (...) Por que não abrir o coração para todo mundo? E por que não abrir o coração pra gente da zona Sul e pro violino e pro violão, e por que não? Não é? Isso que eu acho que é o bacana assim, do coração aberto, de tudo ser permitido que todas as pessoas venham estar conosco, venham jogar, venham para perto. Venham para perto de sua ancestralidade, que é maravilhoso.(...) Porque na cultura oral, o jongo é diferente em várias comunidades. Você vê que todo mundo dança bem diferente. Se você for numa festa que tenha vários jongueiros, cada um tem o seu jeito de dançar,

*o que eu acho muito lindo. Cada um tenta preservar da melhor maneira possível. E eu também penso nisso, eu penso “meu Deus, como era essa dança?”, e buscando na minha memória, a única diferença é que eu não via umbigada o tempo todo. E eu sempre observei. E até passo isso pras crianças, a gente ensina o tempo certo da umbigada. O jongo não é uma dança fácil, o toque dos tambores, não é um toque fácil. Não é fácil aprender o jongo. O jongo não é uma coisa que você aprende com um curso. Você não vai virar: “vou fazer um curso de jongo, vou aprender a dançar jongo, vou me formar” e... (acha graça) Não! Isso não existe no jongo. Não existe e nunca vai existir. Eu vejo os jongueiros de muito tempo, não sentindo realmente o tempo certo da umbigada, o tempo que o tambor está te dizendo para umbigar. Então, é uma dança muito... que acontece no momento exato. É uma troca entre um jongueiro e uma jongueira. Então, não... eu acho que nem existe na verdade, eu acho que o futuro com todos esses encontros é de uma grande unificação. Eu acho que isso vai acontecer, em termos de cultura oral, em termos de evolução natural na dança. Hoje, eu já vejo jongueiro da Serrinha dançando com um jongueiro de Valença, por exemplo, como não via anos atrás. Eu vejo um grande entendimento nesse momento da umbigada, nessa licença ao tambor. Então, cada comunidade tem o seu jeitinho. A Serrinha tem um jeitinho todo especial de dançar, porque o próprio tabiado a gente só vê na Serrinha. Mas, por ser uma cultura oral, há de se haver um respeito muito grande, porque a principal característica da dança do jongo é a umbigada, isso é igual em todas as comunidades, em todo esse momento. Uma comunidade abre braço a umbigar, a outra não. E o olhar é diferente, tudo é diferente, mas na evolução a gente sabe que essa umbigada, ela acontece, essa umbigada é de jongueiro e é uma coisa que é preservada em todas elas, e justamente por ser a principal característica da dança. (...) Mas eu acho que tudo é jongo, que é na verdade, uma dança só e eu acho que a gente tem que manter essa tradição mesmo e permitir essa evolução, mantendo a tradição e mantendo o respeito aos mais velhos, do pé no chão, do uso das saias, desse olhar de jongueiro.*¹⁵⁵

IV. 3 - LUIZA MARMELLO

Maria Luiza Marmello nasceu no dia 07 de fevereiro de 1960. Filha de Jacyra Marmello da Silva e Jorge da Silva.¹⁵⁶ Atualmente, é coordenadora e professora de canto da Escola de Jongo da Serrinha e cantora do Grupo Jongo da Serrinha.

¹⁵⁵ Entrevista com Lazir Sinval, no dia 21 de abril de 2014, na casa de Tia Maria do Jongo.

Figura 18 – Luiza Marmello. Foto: Monique Pimentel

Luiza conta que conheceu o jongo no início da década de 1980, quando frequentava a Escola de Música Villa-Lobos,¹⁵⁷ durante uma apresentação que o grupo Jongo da Serrinha fez dentro da instituição. Ela se encantou com Mestre Darcy e Darcyzinho tocando os tambores, Tia Eva e Tia Maria dançando, Lazir e Dely cantando. Após a apresentação, Mestre Darcy começou a dar aulas de jongo na Escola de Música Villa-Lobos e Luiza rapidamente se inscreveu para participar. No decorrer das aulas, ela demonstrou bastante interesse e facilidade para aprender os pontos e cantos do jongo. Isso impressionou Mestre Darcy, que fez um convite a Luiza para participar dos ensaios do grupo Jongo da Serrinha, realizados em sua própria casa, na Rua da Balaiada, no Morro da Serrinha. Luiza tocava violão e, na época, Mestre Darcy precisava de uma pessoa para a harmonia. Na primeira vez em que foi à casa dele, Luiza foi acompanhada de Jair Jongueiro, um amigo que era compositor de pontos de jongo. Sobre sua entrada no grupo, Luiza conta:

¹⁵⁶ O pai de Luiza era conhecido como Majestade. Ele foi locutor nas rádios Mundial, Roquete Pinto e MEC, e no jornal das 22 horas da TV Globo na década de 1960.

¹⁵⁷ A Escola de Música Villa Lobos localiza-se na Rua Ramalho Ortigão, nº 09, Centro, Rio de Janeiro, RJ. Foi fundada em julho de 1952, idealizada como centro popular de ensino de arte. Atualmente atua tanto no aspecto técnico-pedagógico, quanto no aspecto social. Mais informações: <http://www.villa-lobos.rj.gov.br/a-escola-de-musicas-villa-lobos/>

Só que eu fui chegando devagarinho. Porque o Mestre Darcy, ele tinha mania de fazer isso. De chamar as pessoas pra casa dele, pra ensinar o jongo. Aí ele ensinava o jongo, a pessoa sumia. E, é... Às vezes também, ele botava... Chamava a pessoa da... Ensaiaava pra caramba com as meninas, com a Dely e com a Lazir. Ensaiaava muito. E quando chegava um determinado... Uma determinada apresentação, ele chamava uma pessoa, um músico que tava passando na rua, pra tocar naquela hora. Tendeu? Aí... aí é que dava confusão, porque elas não gostavam, e com razão, né? Porque elas ensaiavam pra caramba, muito tempo. Pra vir uma pessoa da rua e participar da apresentação assim, do nada. Entendeu? Nesse ponto ele tinha essa... Eu acredito, que fosse uma ânsia de passar o jongo que ele tinha. Ele tinha uma, uma... Uma vontade muito acelerada de passar. Ele era muito ansioso nessa coisa e aí, ele às vezes, enfiava os pés pelas mãos. Entendeu? Mas no final dava tudo certo. Não sei, acho que era coisa do ancestral (risos), porque no final dava tudo certo. (...) E aí eu fui chegando de mansinho, lá na casa da Tia Eva. Tia Eva muito desconfiada. Aquele... A Dely com aquela cara (risos), toda desconfiada. Lazir também, a mesma coisa. Não queriam me ensinar a dançar. E eu fiquei só observando elas dançando, e o pessoal... Tia Maria, o pessoal que dançava. Que eles ensaiavam todo sábado lá na Serrinha. Eu observava eles dançando, e ia pra casa e ficava de frente pro espelho: “- Eu vou aprender a dançar isso! Elas não querem me ensinar, mas eu vou aprender!” E aí, eu comecei a observar e comecei a dançar o tabiado, né? E aí, dali, quando eu comecei a ensaiar, porque elas quase não falavam comigo, não. Quando eu comecei a ensaiar, a dançar o jongo, e elas viram eu dançar, aí elas passaram a me ensinar. Tendeu? Por que viram a minha força de vontade, de tá ali, de querer. Entendeu? Que eu... elas perceberam que eu não era mais uma pessoa que foi lá aprendeu, e foi embora e não voltou mais. Todo sábado, religiosamente eu tava lá. À tarde, a partir das duas da tarde e ficava até quase dez horas da noite, ensaiando. Porque ele era fanático por ensaio. Fanático. Ele num... E quanto... Ele era perfeccionista ao extremo. (...) E aí, foi assim que eu entrei pro grupo Jongo da Serrinha. E aí a Tia Eva começou a me tratar melhor e tudo. Porque eu entrei pedindo licença, né? A gente não entra na casa dos outros metendo o pé na porta. Então, eu pedi licença, fui tomando a benção. E eu me identifiquei com o jongo, porque o jongo tem tudo a ver com o que meus pais me ensinaram desde criança. O respeito aos mais velhos. Você escutar um avô, uma vó sua contando histórias. Eu fazia isso, desde criança. Eu pedia minha vó pra contar histórias da minha família. Gente que eu não conheci. Entendeu? Pra eu saber da onde eu vim. Então, isso é muito importante. No jongo tinha isso. Tinha a questão do respeito, a questão do carinho. Do aconchego, da união. Tinha essa força, assim. E foi isso que me, que me levou pro jongo. E eu tô no jongo até hoje. E são, vão fazer quase vinte anos já. (risos). É quase, é uma vida, né? Mas, é isso! Eu vou, enquanto eles deixarem (eleva sua mão ao céu). Porque eu já tentei sair do jongo, e não consegui não. Eu chorava: “- Quero sair, eu vou sair, que não sei o quê!”. Mas não! Eles lá (eleva novamente as mãos pro céu e olha para cima também) que vão decidir, seu vou sair, ou se eu não vou sair. E eles dão a força, os ancestrais dão a força e é isso!¹⁵⁸

¹⁵⁸ Entrevista com Luiza Marmelo, no dia 21 de julho de 2013, em minha residência.

Interessante ressaltar na fala de Luiza alguns aspectos do jongo que já foram discutidos anteriormente, como o respeito ao mais velho, o aspecto familiar, a transmissão de valores e sabedorias ancestrais, etc. Suas memórias são exatamente reconstruções de si mesma e do coletivo onde atua, o que a legitima enquanto pertencente àquele espaço e tempo do grupo Jongo da Serrinha. Outro ponto a ser destacado é quando Luiza fala que tentou sair do jongo. Levando em consideração a identidade jongueira que já é sua, essa “saída” seria algo físico, na medida em que os valores simbólicos já estariam registrados em seu corpo. “Sair do jongo” seria, para ela, deixar o grupo Jongo da Serrinha, pois a sua figura já é associada ao jongo por diferentes pessoas que pesquisam e realizam o jongo em outros locais.

Sobre a participação das mulheres no jongo, Luiza expõe sua opinião acerca do fato de as mulheres não tocarem tambor antigamente e fala, com orgulho, de ter sido a primeira mulher a tocar tambor no jongo:

porque naquela época dos jongueiros mais antigos, a mulher não tocava tambor, ela era proibida de tocar o tambor por causa dos ciclos dela, tem aquelas coisas do mistério, não é? Que se a mulher, se a mulher, eu acho que se a mulher tocasse o tambor, naquela época, ela ia ser a dona da parada geral, porque a mulher, ela gera. Do seio da mulher sai o leite, o alimento. Entendeu? Então são coisas que a mulher é muito forte, muito. E aí na época do mestre Darcy não tinha isso. Eu, aí, eu fui a primeira mulher que botei a mão no tambor com a permissão dele. Eu fui a primeira mulher a quebrar com esse paradigma. Todo mundo olhava assim, ficava assim “ué, mulher tocando tambor? Pô! Vai perder a tradição” não sei o quê, mas eu tocava mas não era eu tocando. Porque tem isso também, você pega, quando você pega o tambor, o tambor é um ancestral, é uma entidade. Quando você pega o tambor, eu pelo menos, eu, eu me transformo, eu vou para outro plano. Eu fecho os meus olhos, eu começo a transpirar e eu começo e eu vou tocando, tocando, tocando, tocando, e é uma coisa muito forte que me toma. Entendeu? Eu não sei explicar. Não me pergunte, porque eu não sei explicar. Agora, eu quebrei com esse paradigma, e a Suelen Tavares, que foi uma das nossas alunas da escola de jongo, ela abraçou essa causa também, ela toca muito, ela toca mais do que eu. Entendeu? Ela, ela toca mais do que eu. Além do jongo, ela toca outros instrumentos de percussão, ela toca outros ritmos, entendeu? Então ela é uma das mulheres que toca tambor. E a partir daí as outras comunidades também começaram a colocar as mulheres para tocar.

Ao falar da Tia Maria, Luiza diz que no início da sua participação no grupo Jongo da Serrinha elas não eram tão próximas como agora. Quando frequentava os ensaios na casa de Tia Eva e Mestre Darcy e participava das apresentações fora da Serrinha, Luiza conversava muito com Tia Eva. Sua aproximação com Tia Maria se deu após uma viagem que o grupo fez para a Itália. Ela conta que, desde então, passou a considerar Tia Maria como sua segunda mãe.

E a Tia Maria sempre foi esse doce de pessoa que ela é até hoje. Verdadeira. Quando ela tem que falar, ela fala mesmo, a verdade na cara. E eu gosto disso. Gosto disso nela, porque eu também sou uma pessoa muito verdadeira. (...) E aí foi isso. A gente começou a frequentar a casa da Tia Maria, quando a Tia Eva faleceu e o Mestre Darcy também. (...) E nós passamos a frequentar a casa da Tia Maria, por causa dos sobrinhos dela. Sobrinhos-netos. Porque eles começavam, eles começaram... O falecido Fábio, que Deus o tenha (Luiza coloca a mão direita pra cima). Que é um anjo de pessoa, maravilhoso. Um garoto assim, de ouro mesmo. É, e o irmão dele que é o Vinícius, né? Que é percussionista do Jongo da Serrinha, também até hoje. Ele, ele começou a organizar as crianças da onde ele morava pra poderem fazer o jongo, de brincadeira. Eles brincavam de dançar jongo, né? No quintal da Tia Maria. Porque na época, a Vovó Maria Joana já tinha falecido, aí ela botou esse legado pro Mestre Darcy. E o Mestre Darcy botou o legado de tomar conta do jongo, do grupo, pra Tia Maria. Que eles eram muito unidos, que nem irmãos mesmo, né? Eles eram amigos assim, ferrenhos assim. E aí, é, a gente pensou, porque a gente já fazia parte do grupo, né? Nós já fazíamos parte do grupo, aí nós pensamos em criar uma escola. Primeiro criar uma ONG, né? Depois criar uma escola, onde as crianças e os jovens pudessem aprender não só o jongo, outras manifestações voltadas pra cultura afro-brasileira. E daí foi. A gente começou a fazer. Primeiro a gente começou no quintal, aí levava as crianças pra se apresentarem com a gente. A gente levou eles pra se apresentarem na primeira temporada no João Caetano, no Carlos Gomes. (...) É no quintal da Tia Maria, a gente ensaiava lá. A casa dela vivia cheia de criança, cheia. Que ela ama criança, né? Apaixonada. (...) Por volta de 98. Por aí, essa época assim. Aproximadamente. 97, 98, por aí. Porque a ONG foi fundada em 2000. A gente já tava, as crianças já estavam lá no quintal da Tia Maria. Tendeu? Já fazendo esse movimento. E aí, em 2000 a gente criou a ONG. E a partir de 2000 que a gente começou a pensar na Escola de Jongo. A gente começou a fazer reuniões e tudo, na casa de Tia Maria mesmo. Tia Maria participou de todas as reuniões. Né? É... Ela é presidente da ONG, né, também. Ajudou a fundar. E aí, a gente, em 2001 a gente criou a Escola de Jongo. Junto com, em parceria com amigos que tavam a fim de fazer uma escola de cultura lá na Serrinha¹⁵⁹.

Essas memórias contam brevemente a sucessão da liderança do grupo Jongo da Serrinha desde Vovó Maria Joana Rezadeira até Tia Maria do Jongo. Além disso, ressaltam a importância do quintal de Tia Maria como espaço de aprendizagem e de interação entre a comunidade e o grupo Jongo da Serrinha. Sua fala é reforçada com as memórias de Suellen Tavares, abordadas mais adiante.

Luiza se considera “no caminho do jongo”, o que significa que ela ainda está se tornando jogueira, pois tem muito a aprender:

Ser jogueiro é tudo. É você caminhar, é você preservar as amizades. É você ter união. É você pensar no outro. É uma filosofia de vida. É a minha filosofia de vida. É respeitar os outros, pra você ser respeitado. É se dar ao respeito, pra você ser respeitado. É tudo. Tudo isso e muito mais. (risos) É o

¹⁵⁹ Entrevista com Luiza Marmelo, no dia 21 de julho de 2013, em minha residência.

sagrado, gente. Jongo é o sagrado. É o que tá lá em cima. É o sagrado, que não pode ser de jeito nenhum corrompido, nem maculado, nem... Tendeu? Não pode ser!

IV. 4 - DYONNE BOY

Dyonne Chaves Boy, nascida dia 15 de abril de 1973, filha de Dulce Chaves de Oliveira e Johannes Andreas Valentin, é atualmente a coordenadora executiva da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha e também dança com o grupo artístico em alguns espetáculos.

Figura 19 – Dyonne Boy. Foto: Monique Pimentel

Conta que conheceu o Jongo da Serrinha quando estudava jornalismo, em meados da década de 1990, na Pontífica Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, onde Mestre Darcy se reunia a alguns alunos que estavam montando um bloco de carnaval.

Eu conheci o jongo na PUC, onde eu estudava, que o mestre Darcy era... tinha um pessoal lá que era o início do Boitatá, esse bloco de carnaval Boitatá. E eles estavam bem começando assim, pesquisando música da cidade e aí encontraram o Darcy. E aí o Darcy também grudou neles, e ficou... e aí eu passei a conhecer o jongo, ver as rodas e tal, e ele era uma

figura muito forte, muito carismática. E aí comecei a vir para Madureira e tal, e aí esse foi meio o início assim, da... foi assim o impacto de conhecer, virou... a gente ia para Santa Teresa, lugares assim que o Darcy estava fazendo Jongo. E aí ficou uma coisa que eu passei a gostar também, e ter aquilo assim como referência, era uma coisa que ninguém conhecia na cidade e tal. E abria que meio para um outro lugar da cidade, uma outra cidade, cultura popular, a favela, era uma espécie de portal, assim. E aí, sempre continuei próxima e aí... aí conheci o Jongo da Serrinha (...)E aí eu me aproximei, assim, como espectadora mesmo do Jongo da Serrinha, e me formei em jornalismo, já fazia teatro, fiz Escola Nacional de Circo, já tinha um trabalho assim com arte e estava me formando em comunicação. E me formei em comunicação, e comecei a trabalhar como jornalista. E aí comecei a ser voluntária assim do jongo, tipo “o que é que eu posso fazer para ajudar e tal?”. E aí tinha um amigo (Marcos André) que estava mais aqui próximo assim, fazendo esse trabalho de tentar viabilizar novas possibilidades para o Jongo da Serrinha. Ele era de um grupo de músicos, essa época o Darcy estava vivo e fazia jongo com a dona Su, que era a mulher dele e se enfiava nos grupos de rock, de coisa. O Darcy era super inventivo com o jongo, criativo e tinha o Jongo da Serrinha, que era a tia Maria, para quem ele passou o bastão assim, as sobrinhas e tal. E esse meu amigo ficava mais ligado a esse... ao Jongo da Serrinha, que estava aqui instalado na Serrinha e tal. E aí eu comecei a fazer trabalhos voluntários ligados a textos, pensar possibilidades de divulgação, já que eu estava trabalhando como jornalista e tal. E fui me envolvendo assim, gostando cada vez mais de estar aqui na Serrinha, de estar no jongo, estar conhecendo as pessoas, estar convivendo. E aí em 2000, surgiu uma possibilidade de fazer o edital do BID, que o Favela Bairro¹⁶⁰ tinha feito uma reforma aqui na Serrinha, grande, imensa assim, botou bondinho que não funciona e tal, mas fizeram uma grande reforma. E a segunda parte do Favela Bairro era ocupação social e aí precisaria ter um CNPJ e aí, eu entrei muito nesse momento assim, “como criar uma ONG? Como que faz para se ter uma ONG? Tem que ter um estatuto?”. E aí, foi meio que esse momento assim que eu resolvi entrar para o Jongo da Serrinha, sair desse trabalho de jornalista que eu fazia, peguei meu fundo de garantia, que eu tinha. E fiquei nesses dois anos iniciais investindo nesse trabalho e a gente ganhou esse edital do BID, do Favela Bairro, chamava PROAP-2, que era um dinheiro que o BID repassava pra prefeitura, e a prefeitura distribuía através de editais em comunidades para fazer trabalhos socioeducativos e tal.¹⁶¹

Quando Dyonne começou a participar do Jongo da Serrinha, Mestre Darcy já estava afastado e o grupo se reorganizava, tendo a figura de Marcos André como articulador e produtor cultural. Embora não tenha falado durante sua entrevista sobre o momento de crise¹⁶²

¹⁶⁰ O Projeto Favela-Bairro foi um projeto criado em 1993, com início dos trabalhos em 1994 na gestão do prefeito César Maia, com financiamento de US\$ 300.000.000 do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) cuja diretriz principal era, num primeiro momento, urbanizar aos poucos as favelas cariocas conservando seus espaços construídos e criando aéreas de lazer, saneamento básico, escolas, creches, etc. Num segundo momento, os investimentos seriam destinados a projetos sociais de desenvolvimento humano voltados para o atendimento de crianças e adolescentes, através do Programa de Urbanização de Assentamentos Populares (PROAP II). (BOY, 2006, p. 06)

¹⁶¹ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

¹⁶² Sobre esse momento de crise, ver capítulo 1, página 40.

entre o grupo e Marcos André, ela reconhece que foi a partir de sua amizade com ele que começou a participar do grupo.

Dyonne faz o diálogo entre o Jongo da Serrinha e a indústria cultural. É ela quem escreve projetos, organiza eventos, busca financiamentos, ou seja, coordena e executa as funções burocráticas da ONG. No entanto, ela relata que fazer essa mediação entre uma manifestação popular com o caráter do jongo e as demandas do mercado requer muita resistência. Ao ser indagada sobre sua função no grupo, ela diz:

Eu sou coordenadora executiva dessa instituição, enfim, que a gente criou e que na verdade, ela opera numa lógica bem diferente do que é o jongo. Então, é sempre um ajuste assim, porque aí é uma questão, lidar com questões de mercado, de competitividade, que mesmo a gente estando no terceiro setor e sendo uma instituição sem fins lucrativos, existe um dialogo com financiadores, com mercado, enfim com o governo. Então, tem até um vídeo do Darcy que é um curta do Guilherme Fernandes que ele fala assim “ah, eu sou jongueiro. Eu sempre fiz o jongo no peito e na raça e a gente nunca teve apoio governamental e tal”. Uma certa mágoa, reclamação dele assim dessa herança, dessa forma de fazer cultura popular que são as próprias pessoas, as famílias. E isso foi uma mudança assim, hoje em dia o Jongo da Serrinha, ele tem... a gente é ponto de cultura, a gente já teve vários patrocínios via lei Rouanet(...) na verdade, a minha entrada no Jongo da Serrinha, quer dizer, eles já eram um grupo que já existia há 50 anos e tal, já tinha todo esse conjunto de valores, essa forma de fazer. Essa estrutura, né. Essa estrutura jongueira, ela é uma tradição, então ela já estava dada. E eu vim dessa leva do Darcy assim, eu sou dessa geração assim que se aproximou via Darcy, que era uma pessoa criativa em relação ao jongo, ele criava coisas com aquela tradição. Ele criou música em formato de espetáculo, tudo. Mas, sobretudo, ele via o jongo como um grande conteúdo e que isso poderia ter multiformas. Então, meio que nessa... ele estava aqui quando a gente inaugurou a Escola de Jongo lá em cima. Então, para mim, isso deu sentido ao meu trabalho aqui na Serrinha. Assim, porque na verdade, eu não sou música, não sou antropóloga, não sou pesquisadora de cultura popular, não tenho esse perfil assim. Eu sou, na verdade, uma pessoa interessada nesse conteúdo do jongo, porque isso é uma forma de trabalho, de vida que me interessa, assim essa coisa da horizontalidade e desse tempo mais lento de curtir as coisas, das coisas serem processadas e desse dialogo assim com a... irradiar isso assim para o mundo, é uma coisa que me interessa. Então, eu na verdade, a minha contribuição foi muito nesse lugar assim, então eu entrei, aí criei esse CNPJ, e aí depois a gente começou a criar uma logo para o Jongo da Serrinha, pensou o nome da escola. E aí, eu sempre tive ligada com o buscar financiamentos, recursos e parceiros e fazer aproximações de jongo com outras instituições, com universidades, com o governo. A gente criou um espetáculo para apresentar num teatro no centro do Rio, que foi um super sucesso lá no Carlos Gomes. Então, eu sempre tive nesse lugar de viver o jongo na Serrinha, de dançar no grupo, de estar aqui convivendo com a tia Maria, com a Dely, com as pessoas que estão aí fazendo o ritmo, a dança. E mantendo esse sistema jongueiro que é maior, pra além da dança e da música. Mas, eu sempre tive também um trabalho bem específico, que é esse de formação de rede, de sustentabilidade da instituição. Isso foi ficando

meio que um lugar isolado mesmo, porque é um trabalho muito específico, burocrático, é um lugar assim que não existia na Serrinha, no Jongo da Serrinha isso. Essa criação da instituição, quando eu cheguei o grupo estava nesse ponto assim, de querer ser uma outra coisa também. Então, a partir do momento que nasce uma instituição, ela demanda novos tipos de trabalho. E aí eu ocupei um lugar que tinha a ver com o meu lugar mesmo no mundo, essa coisa de escrever, de traduzir uma vivência pro papel, transformar isso em projeto. Foram coisas que eu fui aprendendo a fazer que eu também não sabia fazer. E outras coisas, como negociar, como captar recursos, como entender o mercado do terceiro setor, assim, coisas que nem estariam assim no meu pensamento quando eu me aproximei do jongo, que para mim foi um reecantamento da própria arte assim.¹⁶³

Quando se refere a Tia Maria, diferente de outras lideranças jongueiras, Dyonne enfatiza o lado artístico da atuação de Tia Maria. Talvez por ser atriz e estudar artes há muito tempo Dyonne tenha esse olhar. Além disso, ela destaca na atuação de Tia Maria a atenção às necessidades do Jongo da Serrinha como um todo, da Escola de Jongo e do grupo artístico.

A Tia Maria para mim, ela é uma pessoa muito contemporânea assim, ela é muito de vanguarda assim. (...) Ela é muito política. Então, ela é uma referencia mesmo assim, desse ser jongueiro, uma pessoa que também cresceu no meio da cultura assim. A família dela é super ligada à cultura, músicos, eles fundaram o Império Serrano, essa coisa. Então, eu acho que ela tem assim, realmente a cultura está muito presente nela, estampada nela, assim, a cultura como um lugar assim estruturante do ser, ela faz muitas festas e está sempre enfiada com gente mais nova do que ela, e é muito dinâmica, tem uma agenda, está sempre fazendo mil coisas, está aprendendo cavaquinho. Então, ela realmente é uma referência. E eu acho ela também cenicamente assim, incrível, porque ela domina totalmente a cena e adora estar ali. Uma artista muito incrível. Então, ela é importante assim, é uma outra ideia de velhice, de estar num lugar dos mais velhos numa plenitude assim. E eu tenho uma relação com ela... é bem incrível assim, porque ela sabe claro, ela me vê muito como essa pessoa que realiza projetos. Então, ela está sempre falando coisas para mim nesse sentido, opinando, dando ideias. Ela é bem focada assim nas coisas (...) Ela como artista para mim é uma referência fortíssima, uma presença cênica, uma verdade cênica, uma construção que passa por outro lugar assim, que não é pelas escolas de arte, de dança, de música, ela se coloca ali muito presente. E tem uma paciência para a juventude, que eu acho muito incrível assim. Figura muito especial assim, a tia Maria, não só porque ela se tornou uma pessoa de quase 100 anos, isso torna qualquer pessoa especial, mas porque ela particularmente, ela é bem fundamental assim, nos rumos, no tom, na estrutura. A presença dela faz toda a diferença. A própria Casa do Jongo¹⁶⁴ que é esse projeto, foi uma ideia dela, era um imóvel que estava abandonado aqui, já tinha sido um projeto social que não durou, o negócio ficou meio fechado. Ela falou “gente, porque que vocês não pegam aquela casa ali, pede aquela casa e vamos se mudar para lá”. E aí, isso legítima, já que é uma ideia da tia Maria, então dá pra gente fazer porque tem ela, ela é uma espécie de

¹⁶³ Entrevista com Dyonne Boy, dia 20 de maio de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

*proteção política, proteção espiritual, de horizonte. Ela representa muita coisa, a tia Maria. É uma figura bem importante, bem importante mesmo.*¹⁶⁵

Dyonne refere-se ao jongo como algo que reconecta as pessoas, pois para ele acontecer é necessário que estas estejam presentes. Ela contrapõe esta observação aos atuais hábitos de interação, pelos quais as pessoas se relacionam, mas estão fisicamente mais distantes, por conta das tecnologias de comunicação.

*Então, eu acho que o jongo, ele é uma fonte de reconexão assim, com a essência mesmo, com a essência humana assim, mais humana, menos mercadológica, menos produtiva, menos funcional, menos ligada a... menos capitalista, sei lá.*¹⁶⁶

IV. 5 - VALÉRIA MARCHON

Valéria Marchon da Silva nasceu em 25 de julho de 1965, na cidade do Rio de Janeiro. Filha de Maria Nazareth Marchon da Silva e Clésio Antônio Mattos Lopes da Silva, ingressou na faculdade de Administração, mas não chegou a se formar. Valéria trabalha na parte administrativa da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha desde 2003. Conta que assim que começou a trabalhar no grupo a sede administrativa funcionava no bairro da Lapa, área central da cidade do Rio de Janeiro, mas que depois tudo passou a ser organizado e administrado na sede do grupo, no Morro da Serrinha. Por uma questão de concentração para executar os serviços burocráticos, ela prefere trabalhar no seu escritório, no bairro do Recreio.¹⁶⁷ Como o local está passando por uma reforma, ela tem trabalhado mais dias na atual sede do grupo, no mesmo local onde funciona a Escola de Jongo da Serrinha. Nos dias de aula, há uma grande circulação de crianças e a sala de reuniões fica justamente na entrada da casa.

A entrevista com Valéria foi a única que não foi gravada com câmera de vídeo, apenas com gravador de voz. Ela confessou que não se sentia muito à vontade dando entrevistas e muito menos com uma filmadora de vídeo. Também não autorizou a colocar uma foto sua neste trabalho, pois não gosta de exposições. Houve certa dificuldade em agendar um dia para a sua entrevista.¹⁶⁸ Na ocasião, pouco antes de começar, Valéria disse que estava conversando

¹⁶⁵ Idem

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Bairro da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁶⁸ As vezes que ela ia a Escola de Jongo, normalmente era para reuniões e quase sempre saía para um outro compromisso.

com as meninas¹⁶⁹ sobre o motivo da entrevista, pois se o tema fosse a história do jongo elas saberiam contar melhor. Esse fato é interessante, pois Valéria é, realmente, a única liderança jongueira que não dança nem canta no grupo artístico. Muitos fãs do Jongo da Serrinha e até mesmo algumas crianças da Escola de Jongo não sabem que ela faz parte do grupo.

Sobre o funcionamento da ONG, Valéria conta:

Bom, na realidade, a ONG, nós somos cinco, com a Dely e a tia Maria. E aí tem a Adriana, Lazir, Luiza, a Dyonne e eu. Cada um numa área, mas “estamos juntos e misturados”, (acha graça) sabe aquela coisa assim. Então, hoje a instituição está funcionando dessa forma, por não ter um espaço ainda adequado para que as cinco estejam juntas o tempo todo, não tem uma estrutura para isso ainda. A gente trabalha assim, muito por e-mail, telefone, reuniões semanalmente, entendeu. Sempre tem encontros e etc. Mas, hoje funciona dessa forma, em termos de coordenação da instituição, é assim que funciona. Tem também a parte da... cada um faz uma parte, entendeu. Adriana, Lazir, a Luiza. A Luiza fica mais aqui, a Lazir também vem mais, eu vinha muito pouco. Vinha assim, uma vez por semana, mas isso é muito pouco e sempre no foco de reunião. E aí você não vive o lugar. Mas é isso, e a gente vai levando aos trancos e barrancos. (risos) A gente costuma dizer que a gente é muito guerreira, porque são várias situações que a instituição passa. (...) É doido. Porque olha, são cinco mulheres pensando, cinco mulheres falando, basta uma estar de virada, que a coisa... e agora, a gente está até fazendo um trabalho em relação a isso. Do ouvir, do tentar entender a outra como está. Porque imagina, são cinco mulheres, são cinco fases mensais. (risos) E aí a gente fica nessa, mas é legal, é um aprendizado. É um aprendizado... é muito bom. De vez em quando surge um homem, como hoje na reunião, a gente fica até meio sim “olha, é um homem”.¹⁷⁰

Valéria deixa claro que Tia Maria e Dely não participam de todas as reuniões da ONG, que comparecem mais àquelas reuniões dedicadas a pontos mais específicos, relacionados a decisões maiores. E complementa:

Tia Maria é carta branca para tudo, em qualquer momento, a qualquer hora, ela manda, a gente obedece.

Sobre ser jongueira, Valéria diz:

Mesmo sem dançar, (risos) eu sou jongueira. Eu não sou dançarina nessa (vida), mas nas outras eu fui. (risos) Eu não danço nessa, nessa eu danço de outras formas, nas outras eu dancei jongo mesmo. Sou, com certeza sou. (...)

¹⁶⁹ As meninas a que ela se refere são as outras lideranças jongueiras da Serrinha.

¹⁷⁰ Entrevista com Valéria Marchon, dia 18 de agosto de 2014, na Escola de Jongo da Serrinha.

Eu sou jongueira porque eu me sinto jongueira, eu me identifico com a filosofia e por isso eu me sinto muito jongueira e muito guerreira. (risos)

Ao ser indagada sobre a sua visão a respeito do Jongo da Serrinha atualmente, ela faz referência ao grupo enquanto instituição que existe há aproximadamente 14 anos. Diz que a missão de preservar o jongo enquanto patrimônio imaterial só é possível graças às pessoas que estão dentro da instituição, fazendo com que “as coisas” aconteçam a qualquer custo. E avalia que essa missão está no meio de uma tensão entre o Jongo da Serrinha e o “mercado”.

Ele (o Jongo da Serrinha) é uma instituição como eu te falei meio conflitante, o mercado em que ele se encontra, porque queira ou não você, a gente está dentro de um contexto, muito maior do que o Jongo da Serrinha. Então, nesse âmbito aí eu fico pensando que é meio contraditório com a nossa missão, com o que a gente batalha e com o que a gente encontra fora, querendo, como é que eu vou te dizer? Mudar, não digo mudar, mas querendo entrar na instituição. O jongo, ele tem muito disso, as pessoas querem entrar nele, mas a qualquer custo. E a instituição não é isso, ela é uma instituição que ela tem uma essência por si só, que não é tão aberta ao mercado atual. E isso dificulta, por um lado, a estabilidade da instituição, mas, em contrapartida, mantém-se realmente o que é a essência da coisa. Isso é um conflito. A gente precisa estar lá, mas ao mesmo tempo a gente tem que estar aqui, porque essa é que é a nossa história. E isso dificulta muitas vezes os patrocínios, os projetos. Porque o patrocínio, o projeto, 99.9%, eles estão muito mais do lado do mercado, da visibilidade, do não sei o quê, tá-tá-tá... do que a gente como instituição jongueira. (...) São pessoas que vem do mercado e a gente tem que ter muito cuidado com isso, para não perder a essência. E isso é motivo de algumas reuniões. (risos) (...) Porque eu me sinto muito jongueira, sou jongueira e etc., mas ao mesmo tempo que isso acontece, eu faço parte de uma administração financeira da instituição. Então, eu fico lá e cá, você tem que ter... Eu, como todo mundo. Então, tem que ter o meio termo, você não pode ser nem tão num lado, nem tão no outro. Se você for só o lado da raiz, da essência, não abro mão, isso e aquilo você... ou vai fazer no quintal de casa. Entendeu o que eu estou dizendo? Se você está só lá, você perde a essência daqui, não é objetivo, não é a missão, não é a vontade. Então, você tem que estar sempre... E isso é uma constante, Aline. É uma constante. Isso sempre a gente está num conflito. No conflito que eu digo, num bom sentido, sempre sendo... nos questionando, até aonde é interessante ir.¹⁷¹

Ao expor os dilemas enfrentados pelo Jongo da Serrinha desde que assumiu o formato de grupo de apresentações para o público externo, Valéria retrata bem algumas dinâmicas de disputa e resistência da identidade jongueira da Serrinha – o conflito entre fazer para e a partir

¹⁷¹ Idem.

das demandas da indústria cultural e fazer para e junto com a comunidade do Jongo da Serrinha.

“Fazer no quintal de casa” refere-se ao hábito de fazer o jongo nos terreiros das casas dos antigos jongueiros, que era uma forma espontânea de fazer o jongo para e com a comunidade. Atualmente, apenas a Festa de São Cosme e São Damião – oferecida às crianças todos os anos no dia 27 de setembro, dentro da Escola de Jongo – parece manter um caráter mais intimista. Na ocasião, Dely Monteiro sempre faz questão de estar presente, para dar doces, rezar e fazer um jongo com as crianças da escola. Nem sempre há pessoas de fora do grupo durante essa celebração, que acontece independente de financiamentos externos. Cada um contribui com o que pode.

IV. 6 - ADRIANA PENHA

Filha de Julieta Paulo da Penha e Manoel da Penha, Adriana da Penha nasceu no bairro da Glória,¹⁷² no dia 22 de novembro de 1950. Formou-se em Comunicação Social e é a atual coordenadora de produção da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, além de dançar com o grupo artístico. Adriana conta que se aproximou do grupo Jongo da Serrinha no ano de 2005, após a pesquisa que fez para seu trabalho de conclusão da pós-graduação em História do Brasil na Universidade Cândido Mendes (UCAM). Frequentando os shows do grupo, Adriana fez amizade com Lazir Sinval, que coincidentemente morava no mesmo bairro que ela, a Vila da Penha. Subiu o Morro da Serrinha pela primeira vez na companhia de Lazir. Passou a acompanhar os trabalhos da Escola de Jongo e da ONG, que na ocasião preparava a segunda temporada de shows no Teatro Carlos Gomes. Começou a colaborar nas atividades do grupo, auxiliando a produção. Recolhia matérias sobre o Jongo da Serrinha que saíam na imprensa e assessorava o grupo nas tarefas que envolviam o uso de computador, pois tinha mais facilidade em utilizar a informática.

¹⁷² O bairro da Glória fica na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 20 – Adriana Penha. Foto: Monique Pimentel

Uma das suas identidades no grupo nasceu quando Tia Maria teve que viajar e não havia ninguém para acompanhá-la. Adriana se dispôs a acompanhá-la e começou assim sua grande amizade com Tia Maria. Muitas pessoas que precisavam falar com a Tia Maria, mas ainda não a conheciam bem, dirigiam-se primeiro a Adriana:

Aí, ela mesma (a Tia Maria), qualquer coisa dizia: “liga para a Adriana sabe. Liga para a Adriana que a Adriana sabe”, “vê com a... a data que a Adriana tem”. Eu comecei a ficar feito uma assessora da Tia Maria. (...) Assessora da tia Maria. A maioria das pessoas liga para mim se precisa de qualquer coisa da tia Maria, ligam para mim. (...) Acho que foi a melhor coisa que podia ter me acontecido, essa vivência com a Tia Maria. (silêncio) E continua, não é? O pessoal “você é filha da tia Maria?”, “você é sobrinha da tia Maria?”, eu digo “sou filha emprestada. Ela me adotou, eu adotei ela no final”. A minha mãe tem ciúmes inclusive. “Tudo é a tia Maria. Tudo é a tia Maria”. (acha graça)

Adriana procurou deixar claro, o carinho e a atenção que ela e Tia Maria tinham uma pela outra. O que tornava a relação das duas, muito especial.

Incrível que a gente pensa que a Tia Maria tá lá e não tá percebendo, mas ela está percebendo tudo o que está acontecendo. E na hora certa ela chega pra gente e “ah, vocês têm que fazer isso, tem que fazer aquilo, tem que fazer isso certinho”. Eu acho uma coisa muito incrível que como eu disse no início, parece que eu conheço a Tia Maria desde sempre, parece que ela foi da minha família, parece que eu sou da família dela. Aquela coisa. Eu não

*vejo como a Tia Maria “do Jongo”, eu vejo uma pessoa da minha família. É incrível a ligação que a gente tem, a gente sai assim, e todo mundo “ela é a sua mãe?” eu digo “é emprestada, mas é”. Mas acho que lá no fundo, lá no fundo, a gente lá atrás, a gente conviveu muito.*¹⁷³

Junto com Luiza Marmello, Adriana sempre participou das reuniões que havia do Pontão de Cultura Jongo Caxambu – UFF. Ambas frequentavam também as reuniões e encontros entre os “pontos de cultura”¹⁷⁴ do Brasil. Ao falar em sua entrevista sobre o que considera “ser jogueira”, Adriana expõe seu ponto de vista de acordo com aquilo que a faz sentir-se “jogueira”.

e aí eu comecei a ver que a minha própria família que é de Campos, então tinha jongo, mas só que a gente não participou disso tudo. Aí eu comecei a procurar também dentro da minha família, comecei a comentar com as minhas tias, “ué, mas nós também dançávamos jongo”. Digo “gente, quer dizer, eu já era de uma família jogueira”. Eu era de uma família jogueira e, quer dizer, a tradição foi morrendo, o pessoal esqueceu também, e aí pronto. A Tia Maria me contava, com aquelas histórias eu me reportava, me via tudo ali. Comecei a lembrar de quando meu pai me levava para Campos, aquelas fazendas, aquelas casas, tudo o que Tia Maria contava batia muito com a história dela com a história das minhas tias, meu pai... Eu falei, “bom, realmente eu sou jogueira, sim”. (...) eu acho que a gente sente, não precisa ser, ter nascido ali dentro do jongo, mas eu comecei a me sentir jogueira pela história que vinha da minha família, que eu encontrei o mesmo núcleo na Serrinha. (...) E eu me senti participante, pertencendo mesmo, a essa toda estrutura. Acho que vem da história do negro, não é? E toda essa coisa. Então acho que todo mundo, não só por você ter a pele, mas acho que todo mundo que tem um sentimento negro, eu acho que é jogueiro. Que vem, aquela coisa vem, você... quando a roda começa, por exemplo, eu... digo eu não sei dançar jongo direito. Mas acho que o que vem de dentro, você joga tanto, tantas coisas aí, que você é jogueira. Acho que eu sinto isso, que é ser jogueira. Para mim, ser jogueira vem de dentro.

Interessante notar que sua identificação parte de algo ocorrido em seu passado e daquilo que suas tias contavam, mas quando Adriana encontra o Jongo da Serrinha a memória coletiva

¹⁷³ Entrevista com Adriana Penha, dia 18 de julho de 2014, no Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

¹⁷⁴ “Os Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade. Esta base social também se amplia para outros segmentos sociais, alcançando os setores médios, em especial a juventude urbana, periférica, universitária, jovens artistas, novos arranjos econômicos e produtivos, toda uma nova economia que vem sendo inventada e experimentada daqueles que encontram no fazer cultural uma alternativa de trabalho, vida e inserção social.” Pontão de Cultura “é a entidade certificada como tal pelo Ministério da Cultura, de natureza ou finalidade cultural ou educativa que desenvolva, acompanhe e articule atividades culturais em parceria com as redes regionais, identitárias e temáticas de Pontos de Cultura e outras redes temáticas que se destinam à mobilização, à troca de experiências, ao desenvolvimento de ações conjuntas com governos locais e à articulação entre os diferentes Pontos de Cultura que poderão se agrupar em nível estadual, regional ou por áreas temáticas de interesse comum, visando à capacitação, ao mapeamento e a ações conjuntas.” In <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultural>

do grupo a faz sentir-se pertencente e identificada com a comunidade. Neste caso, como sustenta Ecléa Bosi:

Do vínculo com o passado se extrai a força para a formação de identidade. (...) Há, portanto, uma memória coletiva (no caso, a produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão), a qual se alimenta de imagens, sentimentos, ideias e valores que dão identidade e permanência àquela classe (BOSI, 2004, p. 16 e 22).

Adriana conta como começou a dançar jongo com o grupo artístico Jongo da Serrinha, apesar da sua timidez. Isso fortaleceu ainda mais sua identidade jongueira:

*Eu entrei no palco mais por necessidade mesmo, que a gente com essa história de que o grupo viajava, o grupo tinha uma apresentação e não tinha dinheiro, a maioria das pessoas não podiam ir, então iam duas, três, ficavam cansadas sozinhas dançando sozinha e eu sempre participando, sempre eu entrava lá, e a Lazir disse “você está sempre aqui. Por que você não... vai entrar na roda também!” Tia Maria falava “você tem que entrar na roda. Você tem que entrar na roda”. E Lazir falava “agora ela vai entrar”. Aí eu comecei a participar assim. E participando assim, eu acho que ativamente, porque a minha vida praticamente virou o Jongo da Serrinha, porque com os filhos criados, eu não tinha aquela coisa mais em casa, comecei a ficar mais na Serrinha do que com a família, ou em casa, acho que mais assim. E hoje eu me sinto fazendo parte mesmo.*¹⁷⁵

Adriana esteve por dez anos no grupo Jongo da Serrinha e envolveu-se de forma tão intensa que sentia pertencer àquela comunidade há mais tempo. Estava sempre disposta a ajudar e tratava todos da mesma forma. Sempre muito gentil e alegre, sua simpatia era algo marcante para quem conversava com ela ou a via dançando com o grupo. Não estava no grupo apenas para desenvolver sua função burocrática, mas conhecia a história daquela comunidade e participava ativamente dos eventos desenvolvidos pela ONG e pelo grupo artístico.

IV. 7 - SUELLEN TAVARES

Nascida em 06 de outubro de 1988, Suellen Cristina Tavares da Silva é filha de Iolanda Tavares da Silva¹⁷⁶ e Francisco José da Silva. Integra o grupo artístico Jongo da Serrinha e faz parte do grupo de jovens lideranças jongueiras do sudeste.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Iolanda é conhecida no Morro da Serrinha pelo apelido de “Nandi”.

¹⁷⁷ O grupo de jovens lideranças jongueiras do sudeste é coordenado por um projeto de extensão da Universidade Federal Fluminense (UFF). Surgiu como uma demanda dos trabalhos desenvolvidos pelo Pontão de Jongo e Caxambu da UFF que coordenava os pontos de cultura de jongo da região sudeste brasileira. Hoje as lideranças

Figura 21 – Suellen Tavares. Foto: Luz Mariana Blet.

Suellen nasceu e cresceu no Morro da Serrinha e, embora sua mãe tenha frequentado muitas rodas de jongo e dançado com um grupo do sambista Candeia, Suellen conheceu o jongo com cerca de seis anos, quando participou do projeto Recriare.¹⁷⁸ Sua irmã, Suzana Valéria Tavares da Silva, também integra o grupo artístico, mas não exerce nenhuma função de liderança.

Suellen conta o quanto significou para ela o nascimento da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, no período em que ocorriam, simultaneamente, as aulas de jongo do projeto Recriare. Interessante ressaltar que naquele momento, final da década de 1990, Vovó Maria Joana já havia falecido e pessoas de fora do Morro da Serrinha já integravam o grupo Jongo da Serrinha junto com Mestre Darcy:

jovens estão muito articuladas. Fazem reuniões em diferentes comunidades jongueiras, estão com vários projetos em execução, como neste segundo semestre de 2014 a oferta de uma disciplina na UFF ministrada pelos jovens jongueiros, e projetos em andamento, como o lançamento de um CD e DVD feito por eles.

¹⁷⁸ Em conversa informal com Priminho, na casa de Tia Maria do Jongo, dia 04 de setembro de 2014, ele me contou que o Projeto Recriare foi criado no dia 05 de agosto de 1983, sendo ele um dos fundadores, no Morro da Serrinha. Por esse projeto passaram diversas crianças, que hoje já estão adultos e integram o novo cenário da música popular carioca como: Pretinho da Serrinha, Thiaguinho da Serrinha e Hamilton Fofão. Priminho me disse ser filho da Tia Ira.

Eu conheci o Grupo Cultural Jongu da Serrinha, na verdade eu conheci o Centro Cultural Jongu da Serrinha que foi onde tudo começou. A ONG e o grupo são coisas, é a mesma coisa, mas ao mesmo tempo coisas diferentes. Porque uma é um Grupo Cultural¹⁷⁹ e a outra é um Centro Cultural que é a ONG e um grupo. Eu conheci a ONG primeiro. Eu tinha uns 10, 11 anos quando eu conheci a ONG, mas eu já dançava jongo antes. O jongo apareceu na minha vida eu acho que com uns 7 anos de idade, 6 anos mais ou menos. Antes eu nunca tinha ouvido falar do jongo. Eu conheci o jongo através do Recriare que era um projeto do Priminho, eu acho que ele é neto da tia Ira, a tia Ira que mora ali perto do Jongu. Aquele rezadeira, né. Aí, eu conheci o jongo ali com o Priminho. Quem me levou foi meu primo, o Dário, que hoje ele é meu pai de santo. E aí me levou pro Recriare e me apresentou o jongo e tal, e eu achando tudo muito diferente porque eu nunca tinha ouvido falar. Eu tinha 7 anos e até então eu nunca tinha ouvido falar, nem sabia o que era. Aí eu conheci o jongo e foi aquela descoberta boa, né, que o jongo trás. Você vai pra casa dançando. (...) E aí eu fiquei sabendo da Escola de Jongu: – “Ah vai abrir a Escola de Jongu da Serrinha, não sei o quê e tal”. Aí eu ficava meio assim, porque, por ser essa coisa de família. Existia o jongo Recriare que era da família da Tia Ira e existia o Jongu da Serrinha que era da família do Darcy. Minha mãe fazia parte de um outro jongo, antes de eu nascer, que era do Candeia. E essa coisa meio de família que é do jongo, cada um faz parte de um jongo da sua família. E aí: “- Ah, vai ter um jongo, o Jongu da Serrinha, que é o jongo do Darcy, não sei o quê!” E aí eu fiquei meio assim e tal, falei: “- Ah, vou lá!”. Aí fui, comecei a frequentar, gostei pra caramba. Na época quem dava aula, logo no início, era o Darcyzinho que era o filho do Mestre Darcy e era super engraçado, porque ele não tinha a menor paciência com a gente (risos). Ele dava as aulas e eu ficava meio assim e tal, e ficava mais por conta das outras crianças, por conta da amizade. Aí eu ia, e comecei a frequentar o Centro Cultural Jongu da Serrinha e fui ficando até os dias de hoje. Eu comecei como aluna, depois quando estava com uns 14, 15 anos eu virei monitora, comecei a auxiliar nas aulas. Primeiro eu era monitora da Lazir, que era de jongo, a educadora de jongo, porque o Darcyzinho nem ficou muito tempo, acho que ele não ficou nem um ano, ele não dava conta porque a gente aloprava! Aí a Lazir veio dar aula para a gente, aí com uns 14 anos eu virei monitora dela e depois virei monitora geral, de todos os professores. Assessorando os professores. Aí a gente precisou sair de lá da Escola do Jongu, problemas com o tráfico na época, aí a gente deixou o prédio da Escola do Jongu e fomos para a biblioteca que era mais embaixo na rua da tia Maria, na Doutor Joviniano. Lá na biblioteca, eu completei 18 anos e fui contratada como professora, né, como educadora da escola. Aí comecei a trabalhar, na verdade era mais uma coisa de monitora mesmo né, só que agora sendo remunerada, com um bolsinha simbólica e aí... Sendo que eu esqueci também que antes, quando eu comecei a ser monitora, o jongo, ele era muito dividido mesmo, essa coisa de Grupo Cultural e essa coisa de ONG. Porque quem era do Grupo Cultural não frequentava a ONG e quem era da ONG não fazia parte do Grupo Cultural. Ou seja, eu era só aluna da ONG, eu não fazia parte do Grupo Cultural de apresentação e tal. Os primeiros jovens da Escola do Jongu a ingressar no Grupo Cultural foram, fomos uns quatro jovens. Que foi eu, o Gabriel, a Fernandinha e a Sinara. E aí a gente começou a fazer apresentação e aí ficou muito bacana porque a escola começou a encher, porque as crianças viam que tinha possibilidade

¹⁷⁹ O Grupo Cultural também é chamado pelos os jongueiros da Serrinha de “grupo artístico”.

de fazer parte daquele outro grupo. Porque a gente falava sempre, falava muito sobre isso, que a gente achava isso errado, porque a gente que tava ali todo o dia, no dia-a-dia num participava das apresentações e as crianças que nem iam pra escola de jongo é que faziam as apresentações e tal. E a gente ficava assim, chateado, apesar da gente na Escola de Jongo, a gente ter vários passeios, assim, pra conhecer teatro, a gente fazia apresentação em outros lugares, mas assim, quando se tratava de viajar, de conhecer outros estados, de ter alguma coisa que rolasse alguma grana, se fosse remunerado, aí era o Grupo Cultural, aí a gente se achava inferior a eles. (...) E o Grupo Cultural acabou se reformulando também. Porque antes o Grupo Cultural Jongo da Serrinha era a maioria criança, eram poucos adultos. Ai o Grupo Cultural se reformulou e agora a maioria é adulto, na verdade só adulto, e as crianças que vão é de vez em quando fazer uma participação pros adultos.¹⁸⁰

Suellen continua, explicando quem eram as crianças que faziam parte do Grupo Cultural antes de sua entrada na Escola de Jongo:

Então, o que surgiu primeiro foi o Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Então essas crianças já faziam parte do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Aí depois que fundou a ONG, essas crianças do Grupo Cultural começaram a frequentar a ONG, só que depois elas sumiram e vieram outras crianças a frequentar essa ONG. Porque a ONG sempre foi na Serrinha, mas no alto da Serrinha e essas crianças moravam embaixo. Essas crianças que faziam parte do Grupo Cultural. Então tinham preguiça de subir e tal. Acabou que quem começou a frequentar a ONG eram as crianças que moravam no alto, que moravam mais perto. E aí foi por isso que teve essa divisão¹⁸¹.

Ao ser indagada sobre a frequência com que essas crianças iam à casa de Mestre Darcy, ela diz que, na verdade, frequentavam a casa de Tia Maria. A presença das crianças no quintal de Tia Maria, onde aprendiam o jongo, também foi lembrada por Luiza Marmello. Ao responder a essa pergunta, Suellen reconhece a importância da figura da Tia Maria:

A casa da Tia Maria. Porque o mestre Darcy, ele deixou de morar lá na Serrinha durante um tempo. Então, a referência que a gente tinha da Serrinha era a tia Maria. Assim, o mestre Darcy, também, óbvio! Mas assim a casa que a gente frequentava para fazer uma feijoada era a casa da Tia Maria que era na Serrinha. Então as crianças que faziam parte eram as crianças que moravam perto da casa da Tia Maria, que era no baixo, e o Centro Cultural no alto.

Importante notar que devido à sua idade, memórias de Suellen remetem a uma temporalidade mais próxima e que, por isso, tendem a focar fatos não aludidos nas memórias de outras lideranças jongueiras. Seu cotidiano, moradora do Morro da Serrinha, era voltado

¹⁸⁰ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

¹⁸¹ Idem

para a vida daquela comunidade e para as atividades relacionadas ao Jongo da Serrinha. Atualmente, Suellen reside em Niterói,¹⁸² e participa ativamente das atividades do Pontão de Jongo e Caxambu que são voltadas para as jovens lideranças jongueiras. Trata-se de atividades com caráter crítico e construtivo, em que os jovens jongoeiros debatem questões atuais de interesse das suas comunidades, além de temas que atravessam suas vidas cotidianas, como o racismo, a educação, o meio ambiente, a comunicação etc.

Com uma boa fala e uma boa memória, Suellen demonstra conhecimento sobre o jongo em seu conjunto, e não apenas sobre o que aprendeu na Serrinha. Em 2014, houve um episódio em que um integrante de um dos grupos de jongo¹⁸³ existentes da cidade do Rio de Janeiro divulgou pela internet uma carta com diversas críticas e provocações ao Jongo da Serrinha motivado por uma colocação feita por Suellen Tavares durante um encontro de articulação de jovens lideranças jongueiras. Isso gerou grande repercussão entre vários jongoeiros da região sudeste e pessoas que acompanham o Jongo da Serrinha. Sobre este fato, ela diz o seguinte:

E o que aconteceu daquela carta que teve no Facebook, que foi direcionada para mim, o que aconteceu foi o seguinte: a gente estava em uma reunião em Pinheiral, uma reunião de jovens, e aí me foi perguntado o que eu achava dos grupos parafolclóricos. Aí eu fui e comecei a minha fala dizendo o seguinte “que fique claro que esse não é um posicionamento só meu, esse é um posicionamento meu sim, mas não é só meu. Esse é um posicionamento da rede, isso é um coletivo que pensa dessa forma. Daí eu falando aqui, no meio desse coletivo, eu acho que se eu tiver alguma coisa que não seja... que o coletivo acha, que eu seja interrompida” e aí eu comecei a falar, que assim, o meu problema não é com os grupos parafolclóricos. (...) Mas eu acho que é mais aceitável o cara falar de cultura popular no geral, do que o cara pegar uma camisa, mandar estampar um desenho de três tambores e jogar por cima “jongo de não sei da onde”. (...) E aí é essa a minha questão maior, a minha preocupação não é que o cara não pode fazer jongo, o cara pode fazer jongo sim, mas desde que dialogue junto à comunidade. É aí que é o ponto de partida, porque senão daqui a pouco o meu mestre vai morrer as minguas, que foi que aconteceu com o meu mestre, que é o mestre Darcy, ele morreu às minguas porque ele não tinha nada, ele não tinha nem o que comer. Porque quando a gente vai discutir sobre políticas públicas, essas políticas estão voltadas todas para dentro da universidade, para aquele cara que sabe falar, para aquele cara que sabe escrever, entendeu? Então, “ah, porque eu faço jongo porque eu quero o melhor...” “não, se você quisesse o melhor para o seu jongo, você ia pegar o seu jongo e ia levar lá para dentro dessa tal comunidade”. (...) E o meu problema maior é que amanhã eu vou

¹⁸² O município de Niterói é vizinho ao Rio de Janeiro, e faz parte da “Região Metropolitana do Rio de Janeiro”, conhecida como “Grande Rio”.

¹⁸³ Em vários lugares da região sudeste, principalmente nas capitais dos estados, algumas pessoas por gostarem muito do jongo iniciam movimentos de “rodas de jongo” em determinados espaços públicos, normalmente. Essas pessoas, posteriormente criam um grupo de jongo e dão nome a esse grupo. Fazem apresentações e dão oficinas de jongo.

sentar numa roda de discussão para discutir patrimônio público e esse cara vai estar sentado do meu lado, me dizendo como é que é e como é que não é, o que é que é bom e o que é que não é para o meu jongo, pro que eu aprendi. E aí me perguntaram também “você acha ruim essas pessoas que iam nessas rodas de jongo, mas o que você acha dessas pessoas de fora que vem para dentro do grupo?”, cara, aí a gente não pode reclamar porque o que eu brigo é justamente isso, por que é que você não está lá dentro fazendo junto com a comunidade? As pessoas que vem de fora, pelo menos está tentando mostrar algum interesse por aquela comunidade, por aquele lugar, por aquele quilombo, sei lá por onde quer que seja. E é mais ou menos isso, as coisas chegam distorcidas, chegam torcidas, chegam de formas diferentes. (...) porque eu acho que é uma coisa tão simples de se fazer... o cara gosta de jongo, a galera gosta de jongo, eu vou proibir? Vou dizer “é proibido fazer roda de jongo”. Não é proibido, mas desde que a gente consiga dialogar juntos, entendeu?”¹⁸⁴

Sobre o que considera “ser jongueira”, Suellen diz:

Ser jongueiro para mim é tanta coisa. (silêncio) Para mim, ser jongueiro transcende você colocar uma saia, transcende você rodar, transcende uma roda. Acho que ser jongueiro passa a ser estilo de vida, quase, não chega a ser um estilo de vida, mas eu acho que ser jongueiro, você passa a usar isso em tudo, eu acho que a partir do momento que você se... o tornar-se jongueiro, ser jongueiro, os seus valores vão sendo agregados, você começa a ter um respeito maior por determinadas coisas, você... pela ancestralidade, não é essa coisa de que todo mundo perguntar se o jongo é macumba ou não. Ainda não foi descoberto que é macumba, mas se for também eu não vou parar de fazer porque é macumba. Ser jongueiro vai além de muita coisa, vai além da sua cor de pele, vai além do seu cabelo, é quase um... ser jongueiro é resistência cultural. É você lutar por várias coisas impostas pela sociedade que você acredita que dá para ser de uma outra forma. E não é só ser negro e também não é só ser jongueiro. É ser jongueiro, é ser negro, é ser da periferia, é ser de favela, é ser de comunidade, é cuidar do que é seu e cuidar do que é dos outros também, é respeito, é tradição, é várias coisas.¹⁸⁵

Suellen demonstra bastante interesse em compartilhar seus conhecimentos com a ONG, mas sente-se distante do espaço e das discussões entre as demais lideranças. Recentemente, escreveu um projeto e está buscando formas de viabilizá-lo dentro da ONG e do Morro da Serrinha, concorrendo a editais. O projeto consiste em buscar meninas que fizeram parte da Escola de Jongo, mas que já não participam de atividades do Jongo da Serrinha, para torná-las parceiras da ONG e articuladoras culturais no Morro da Serrinha. Embora já tenha inscrito seu projeto em editais de financiamento, Suellen ainda não obteve nenhuma resposta das lideranças jongueiras do grupo quanto à possibilidade de colocá-lo em prática. Sua maior

¹⁸⁴ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

¹⁸⁵ Idem

preocupação está na manutenção do diálogo entre a ONG e a comunidade do Morro da Serrinha. Ela sente necessidade de uma aproximação maior com as famílias dos alunos e acredita que fica um grande vazio sempre as crianças tornam-se adolescentes e deixam a Escola de Jongos. Segundo ela, pouquíssimas foram as crianças que continuaram com algum trabalho naquele mesmo espaço ou que se mantinham nas atividades desenvolvidas pela ONG. Atualmente, os ex-alunos que estão no grupo artístico Jongos da Serrinha são: Suellen Tavares, Suzana Valéria, Brayon Matos, Luiz Paulo, Gerson Maurício, Vinícius Bastos e Thiaguinho da Serrinha. Ela também identifica certo distanciamento entre a ONG e as pessoas que residem no Morro da Serrinha, com escassas oportunidades para a comunidade possa mostrar esteja seus conhecimentos, não apenas sobre o jongo, dentro da ONG.

Na sua avaliação, não há um diálogo eficaz entre a ONG Grupo Cultural Jongos da Serrinha e os moradores da comunidade. Há alguns anos as aulas da Escola de Jongos tem tido problemas com a falta de alunos e as ações para reverter esse quadro não se concretizam quando não há financiamento.

O projeto é mais ou menos isso, o resgate dessas meninas. Quando falei isso para as meninas da Serrinha, elas falaram “ah e se elas falarem que saíram porque o jongo é ruim?”. Ah, beleza. Muito bom para a gente saber onde que errou, porque que errou. A minha necessidade maior é... Isso aconteceu na minha geração, na geração seguinte, e eu tenho medo de que isso vai se repetir para sempre, porque o jongo é só para criança. A gente diz que atende a todos, mas você chega lá só tem criança. Elas atingem uma certa idade e depois saem. E, a gente diz que é uma Escola de Jongos, o que eles fazem com este aprendizado? Para o que serviu? Para onde elas levaram? É importante conseguir dar continuidade no trabalho. É importante conseguir dar continuidade no trabalho. E agora a gente tem essa casa¹⁸⁶ que a gente conseguiu e está em obra. É um espaço gigantesco que cabem as crianças, os jovens, cabem os idosos, os pais, as mães. E essa é a necessidade que eu tenho, um trabalho mais estruturado. Da família, não só a criança, mas a família dentro do espaço Jongos da Serrinha. Espaço de exclusão a gente tem um monte, a gente precisa de inserção. A gente precisa inserir, trabalhar junto com a comunidade. (...) O que eu sempre brigava... Assim, por exemplo, a gente tinha oficina de teatro, mas a gente não tinha uma oficina de trança com a Karin. Entendeu? A Karin que sempre foi do Jongos da Serrinha, que sempre dançou, a Karin não tava dentro desse espaço. Eu acho que a gente precisa pensar muito no que essas crianças são carentes. A gente vê todo mundo alisando o cabelo o tempo todo, e a gente diz, “ah, não é assim”. Mas como é que a gente diz que “não é assim”, mas a gente não mostra como é que é? A minha irmã, Suzana, é podóloga, hoje formada. Por que ela não está lá dentro dando uma oficina de educação e saúde? Cuidado com o corpo, estética, beleza? Entendeu? Eu acho que falta muito isso. E isso eu acho que é por conta desse medo de abrir. E aí, o mais engraçado, é

¹⁸⁶ A casa que ela se refere é a Casa do Jongos, um espaço na Rua Compositor Silas de Oliveira, ao lado da creche municipal Vovó Maria Joana, que foi doada pela prefeitura do Rio de Janeiro para ser usada pelo Jongos da Serrinha, por um período de tempo, como sede própria do grupo.

*que a gente não abre para quem é aqui de dentro, mas para quem é de fora as portas são escancaradas. Eu não sei se de repente é grana. Se a galera chega com grana e aí, a gente abre. Ou se é uma coisa da gente precisar do branco para legitimar o que é nosso. Porque geralmente a galera que chega é uma galera branca, né.*¹⁸⁷

O nome de Suellen aparece nos depoimentos de muitas lideranças jongueiras da Serrinha, sempre associado ao futuro do jongo. Na fala da Suellen o desejo de dar continuidade aos trabalhos do Jongo da Serrinha é bastante claro, no entanto, ela pontua que é necessário haver mais espaço dentro da ONG para que se possa construir, no presente, o que se espera do futuro para a Serrinha. Ao falar, em sua entrevista, sobre o futuro do Jongo da Serrinha Lazir diz:

*Mas a gente sabe que são poucos jongueiros que vão ficar para... para jogar, para politicamente estarem atuando e estar... e estar abrindo novas rodas de jongo aqui. A gente sabe que são poucos que vão ficar com essa missão de passar o jongo adiante. E eu tenho uma grande esperança que em cada criança que eu vejo aprendendo o jongo na escola, e jogar todo o meu empenho para todos eles, e eu sei que alguns vão ficar. Porque eu vou morrer, eu não sou eterna, ninguém é eterno. E eu quero ver o Jongo da Serrinha vivo e mantendo essas tradições e esse respeito, e tendo esse conhecimento. Então, é um trabalho muito difícil, é um trabalho eu diria, embora tantas crianças, mas um trabalho de formiguinha, de cutucar e buscar nas novas gerações de jongueiros personalidades que serão jongueiras mesmo, atuantes e multiplicadoras daqui. (...) Nossa, de todos os alunos que eu dei, para mim é a minha filha, eu digo que é minha filha que nasceu de dentro de mim, eu brigo muito com a mãe dela, a Nandi (acha graça). É a Suelen, a minha filhona, nossa. Mestre Darcy uma vez, quando eu viajei com ele, e com o Jongo da Serrinha, nessa época do “Suor no Rosto” pra São Paulo. Aí, depois eu fui para escolinha-mirim Império do Futuro de samba. E aí, ele ficou todo enciumado que eu ia para lá cantar também e tal, e aí ele “mas como? Não... você não pode sair daqui, eu adubei”. (risos) Ele dizia pra minha mãe que me “adubou”. (risos) Sabe, eu digo o mesmo pra Suellen, sabe, eu acho que ela tem esse perfil, assim como outros alunos também da escola, eu vejo aceso assim uma tendência e a gente está lá mandando jongo para eles, que é para virem novas cantoras, novos músicos e uma geração toda nova... aí, acho bacana.*¹⁸⁸

Adriana Penha também fala de Suellen e pontua a necessidade de haver mais espaço para ela no grupo:

A Suellen, acho que é a guardiã. Sabe? A Suellen, eu acho muito importante para as novas gerações, para ela passar isso. Porque ela tem isso bem dentro dela e vendo a Suelen, eu tenho mais certeza que o jongo não vai

¹⁸⁷ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

¹⁸⁸ Entrevista com Lazir Sinval, no dia 21 de abril de 2014, na casa de Tia Maria do Jongo.

morrer. Porque ela está aí, sabe? Ela... Nossa! Suelen, sozinha, eu acho que a Suellen faz um jongo sozinha. Eu tenho orgulho danado daquela menina. Ela... e acho que ela tem muita coisa. Acho que a gente tem que explorar mais em cima dela, sabe? Acho que a gente tem que até dar mais oportunidades a ela. Que ela tem muita coisa, aquela menina tem história danada. Ela representa o Jongo da Serrinha sozinha em qualquer lugar. Ela toca, ela dança, ela canta, ela relembra história, ela vem desde pequena. Eu quando tenho que indicar alguém para ir em algum lugar, eu indico a Suellen, eu digo “Gente, a Suellen vai? Não precisa ir mais ninguém”. Ela dá conta do recado.”¹⁸⁹

Ao falar sobre o futuro do Jongo da Serrinha, Suellen expõe sua preocupação com o fato de outros grupos, que não mantêm nenhum diálogo construtivo com a comunidade da Serrinha, se intitularem “grupos de jongo” com a intenção de difundir o jongo – algo que, segundo ela, já vem ocorrendo desde que Mestre Darcy era vivo e que continua a ocorrer. Quando usa o termo “comunidade”, Suellen se refere aos moradores do Morro da Serrinha, e não somente aos jongueiros:

Eu acho que o Jongo da Serrinha, ali na Serrinha tem um grande potencial, na verdade, a Serrinha tem um grande potencial, porque parece que a Serrinha tem um chamariz para a cultura, para a formação de artistas, seja de todas as modalidades. Quando você fala de Serrinha nos lugares “ah, a Serrinha do Império Serrano, que tem o Pretinho da Serrinha, o Arlindo Cruz, não sei mais quem” e tá-tá-tá. E aí você vai vendo essa diversidade de coisas, de pessoas. E a Serrinha do jongo, e que tem o Jongo da Serrinha e eu acho que a gente precisa é afinar um diálogo com essa comunidade. E aí eu acho que quando a gente conseguir dialogar diretamente com a comunidade, afinar esse discurso, esse diálogo, essa parceria, com a comunidade eu acho que tudo vai para frente. E aí assim, eu vejo que é um futuro lindo, vai ser tudo muito lindo, tudo muito bonito, a gente vai conseguir atender a todos e de uma forma clara, mostrando o que é o jongo, difundindo essa cultura, que eu acho que é uma das coisas que esses grupos usam muito, que está fazendo isso para difundir. E quase isso não é preciso, porque se o jongo hoje ele está onde está é porque o mestre Darcy fez isso e ele é um jongueiro. Eu acho que a gente não precisa de ninguém para legitimar o que é nosso. E aí o que eu vejo para o futuro é isso, é ver a Serrinha crescendo, esse diálogo com a comunidade mais amplo, a gente conseguir atender a todas, essa é a expectativa, mas a gente sabe que nunca consegue tudo, mas atender às demandas e... e é isso, é uma caminhada que a gente vai continuar. Hoje eu faço parte da comissão de coordenação da rede de jovens jongueiros do Sudeste, e uma coisa que eu sempre falo para eles é que hoje eu faço parte desse coletivo de jovens, mas eu sei que tudo que eu brigo dentro desse coletivo, que tudo que eu venho reivindicando não é para mim, é para quem vem depois. E quem vem depois vai reivindicar para quem vem depois e quem vem... é tudo para um futuro melhor. E o que eu penso do futuro do jongo da Serrinha é isso, é melhorias, é cada vez

¹⁸⁹ Entrevista com Adriana Penha, dia 18 de julho de 2014, no Teatro Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

*melhor, são pessoas trabalhando juntas e crianças que saíam de lá fazendo para próximas, para as crianças futuras e assim sucessivamente.*¹⁹⁰

Pouco antes do término desta pesquisa, o Jongo da Serrinha começou a se mobilizar para a criação de um novo espaço que irá abrigar as atividades do grupo. Batizado de “Casa do Jongo”, o espaço fica no Morro da Serrinha, numa área concedida ao grupo pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Com o advento da Casa do Jongo, as lideranças do grupo iniciaram uma série de reuniões, buscando parcerias para viabilizar a iniciativa, e chamaram Suellen Tavares para participar do desenvolvimento do projeto. O grupo já obteve um financiamento da Petrobrás para custear parte das despesas com o novo espaço, o que permitirá que Suellen seja remunerada pelo seu trabalho junto a outras lideranças jongueiras. Além disso, três jovens moradores do Morro da Serrinha passaram a integrar o grupo artístico como dançarinos: Karin Rodrigues, Mônica Conceição e Berg Fogli.

¹⁹⁰ Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Vou caminhar que o mundo gira
Vou caminhar que o mundo gira*

Minha pesquisa deveria ter algum diferencial, pois o jongo já era um tema bastante discutido em diversas áreas de ciências humanas. Foi por isso que me arrisquei a escrever sobre as memórias e a identidade das mulheres que lideram o grupo Jongo da Serrinha. Por ser o jongo uma manifestação que transcende gerações, produz fortes sensações nos corpos de quem participa de seus rituais e, ao mesmo tempo, dialoga com o mercado cultural, compreendi que não seria fácil analisar as memórias dessas mulheres, que tinham diferentes pontos de vista e diferentes motivações sobre o mesmo grupo.

O jongo tem a capacidade de conectar o presente com o passado. Seus signos carregam uma enorme historicidade e riquezas artísticas, sociais e culturais com as quais cada jongueiro se identifica e que se relacionam à sua ancestralidade.

Como ocorreu em outros morros do Rio de Janeiro, a Serrinha recebeu negros oriundos do interior do estado do Rio de Janeiro e de outros locais da região sudeste que traziam consigo o jongo como uma das suas bagagens culturais. A família Oliveira, de Tia Maria, foi uma das primeiras famílias a povoar o Morro da Serrinha. A família Monteiro, de Vovó Maria Joana e Seu Pedro, chegaram depois. Através de seus descendentes, essas duas “famílias do samba” conseguiram atravessar o tempo e ressignificaram as tradições que constitutivas da cultura do jongo no Morro da Serrinha. Outros descendentes de outras famílias também acompanharam o grupo Jongo da Serrinha, mas foram essas duas famílias que se mantiveram à frente de todo o processo.

As relações de disputa e resistência do grupo fazem parte da construção identitária de cada liderança jongueira da Serrinha. As memórias de Tia Maria do Jongo são significantes nessas construções. Todas as lideranças mantêm uma relação amistosa, de respeito e cumplicidade com Tia Maria. Elas trocam experiências, pedem conselhos e estão sempre dispostas a escutar suas histórias. O show criado para lançar o CD *Vida ao Jongo* teve as memórias de Tia Maria como fio condutor. Foi um espetáculo onde as pessoas assistiram Tia Maria contando muitas histórias, valorizando mais sua fala e sua trajetória no jongo.

Trabalhar com a memória oral de Tia Maria é trazer suas memórias individuais, como numa construção da memória coletiva daquele lugar. É perceber as identidades do grupo Jongo da Serrinha que se constituem também a partir dessas memórias. É compreender as

lacunas existentes em discursos prontos sobre o Jongo da Serrinha. É colocar a voz de uma mulher negra, viúva e moradora de uma favela carioca, dentro de uma academia como detentora de um saber legítimo e notório de uma manifestação popular, que faz parte da história cultural da cidade do Rio de Janeiro. E, como diz Lowhental:

saber lo que eramos confirma lo que somos. La continuidad de uno mismo depende por completo del recuerdo; recordar las experiencias pasadas nos une a nuestros yoes anteriores, al margen de que hayamos cambiado mucho desde entonces (LOWHENTAL, 1998, p. 289).

Como expliquei na Introdução, o argumento principal deste trabalho – sobre a importância das memórias de Tia Maria para as relações de disputa e resistência vivenciadas pelo grupo – se desdobra em duas proposições. Quanto à primeira delas, ficou claro que os laços consanguíneos com as “famílias do samba” não são fatores determinantes para a continuidade e a ressignificação da tradição no Jongo da Serrinha, pois as lideranças jongueiras não são apenas mulheres descendentes dessas famílias e todas encontram-se legitimadas em suas respectivas posições.

Quanto à segunda proposição, não foi possível perceber a partir das informações coletadas nas entrevistas, nas observações em campo e na pesquisa bibliográfica se a exclusividade feminina nos cargos de liderança do grupo foi uma estratégia deliberada de afirmação identitária. Pude notar, no entanto, que embora evitassem falar sobre a crise interna que culminou na saída do coordenador do grupo, Marcos André, as lideranças femininas se fortaleceram após esse episódio, apoiadas pelos integrantes que permaneceram no grupo, e que as dificuldades enfrentadas acabaram ampliando a capacidade de produção e autogestão do grupo. Além disso, todas elas se referem com muito orgulho ao fato de haver somente mulheres na liderança do Jongo da Serrinha. Deixo, então, como possibilidade futura a investigação mais aprofundada do significado das questões de gênero na manutenção da identidade do grupo.

Os depoimentos de diferentes gerações de jongueiras da Serrinha deixam claro que o processo de ressignificação dessa cultura gera alguns conflitos. Um desses encontra-se na forma como cada uma percebe as ações da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Quando as lideranças jongueiras expõem sua percepção sobre o Jongo da Serrinha hoje e sobre suas previsões para o futuro do grupo, algumas citam apenas o nome de Suellen Tavares como alguém que pode dar continuidade aos trabalhos do grupo. No entanto, a própria Suellen encara como um problema o fato de não haver outros nomes para a continuação de um futuro coletivo de jongueiros e nem haver ações da ONG para fortalecer a identidade jongueira dos

jovens no Morro da Serrinha. Apesar de alguns projetos estarem sendo estudados para serem implantados com o novo espaço da Casa do Jongo que será inaugurada, com patrocínio da Petrobrás.

Diferente das demais lideranças jongueiras, Tia Maria do Jongo diz confiar em sua sobrinha-neta, Lazir Sinval. Essa diferença de olhares para o futuro é interessante, pois Tia Maria é a atual matriarca do grupo, com noventa e quatro anos, e da sua perspectiva “assumir o jongo” significa ficar como matriarca, no seu lugar.

Outro conflito sempre presente é o antagonismo entre os trabalhos desenvolvidos de forma profissional e a dedicação motivada pelo afeto, pois sem os patrocínios ou investimentos financeiros externos as ações coletivas do grupo junto à comunidade da Serrinha se tornam praticamente inexistentes. E isso se reproduz na fala de Suellen Tavares, quando ela relata que gostaria de ser incluída mais nas ações da ONG, independente de haver dinheiro para pagá-la ou não:

eu acho que tenho um trabalho ali dentro daquela escola que, que indifere de ter uma grana ou não. Entendeu? E a gente sabe que, que para a muita gente, eu acho que para a maioria do grupo, ter grana é primordial. Entendeu? Aí elas começam a me chamar pra trabalhar, para fazer alguma coisa quando tem grana, e eu não tô pedindo dinheiro nenhum. Entendeu, eu só quero fazer parte, eu só quero mostrar como eu acho que pode dar certo. Eu acho que também foi por isso uma das minhas vontades de escrever o projeto¹⁹¹, né. Porque eu quero fazer, entendeu? É independente de ter grana ou de não ter.¹⁹²

Interessante ressaltar que alguns desses fatores também foram identificados por Simonard, há dez anos:

Na hipótese da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha sofrer um sério revés e não conseguir angariar fundos para o projeto e se o grupo *Jongo da Serrinha* não conseguir manter uma agenda de espetáculos ativa, isso poderia colocar em risco a existência do jongo na Serrinha. A profissionalização e as aulas de jongo ainda não conseguiram (re) enraizar solidamente o jongo nesse território. Falta criar condições para re-inserção da cultura do jongo no morro, ainda fortemente identificado com o samba e o *funk*. As rodas de jongo espontâneas são ainda poucas; mais comuns são aquelas realizadas como parte de eventos abertos ao público externo (SIMONARD 2005, p. 146-147).

¹⁹¹ relatei sobre esse projeto que Suellen escreveu, no capítulo 3, página 101

¹⁹² Entrevista com Suellen Tavares, no dia 17 de julho de 2014, em sua atual residência, no município de Niterói, RJ.

Penso que “fazer no quintal de casa”¹⁹³ constitui a base para qualquer ação externa, pois é o conhecimento sobre de onde se vem que dá a segurança de saber para onde se vai. Mesmo que não haja muitos planos para o futuro, há entre todas essas jongueiras a certeza de que a “árvore” do Jongo da Serrinha só dará muitos frutos se a sua raiz estiver firme e nutrida. Assim, acredito que o Grupo Cultural Jongo da Serrinha consiga, dentro das suas diferentes formas de se representar, afirmar a historicidade do jongo e preservá-lo como uma linguagem da população marginalizada do Rio de Janeiro.

“Machado!”

¹⁹³ Expressão utilizada por Valéria Marchon, em sua entrevista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCANTARA, R. **A tradição da narrativa do jongo**. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

ANSARA, S. **Memória Política da Ditadura Militar e Repressão no Brasil**. Curitiba: Juruá, 2008.

BEATRIZ, P. **O Jongo na Serrinha: Um tributo à Mestre Darcy**. [Filme/Vídeo] Rio de Janeiro, RJ, 2005. DVD, 35 min. Color. Som.

BERNARDO, T. **Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BOSI, E. **O tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BOY, D. C. **A Construção do Centro de Memória da Serrinha**. Dissertação de Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais em História, Política e Bens Culturais – PPHPBC / Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

BRASIL, Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. **Jongo no sudeste**. Brasília, DF: IPHAN, 2007. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 04 de setembro de 2011.

CAMPOS, A. **Do Quilombo à Favela**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CANCLINI, N.G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CASTRO, João Paulo M. **“Não tem doutores na favela, mas na favela tem doutores”:** padrões de interação em uma favela carioca nos anos 90. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. PPGAS / Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

CHAUÍ, M. S. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CD LIVRO. **JONGO DA SERRINHA**. Gravado ao vivo, em março de 2001, no quintal da Tia Maria do Jongo, no Morro da Serrinha, bairro de Madureira, Rio de Janeiro – RJ.

COUTINHO, E.G. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DORNELAS, S. M. “Redes Sociais na Migração: Questionamentos a partir da Pastoral”. **Revista Travessia – revista do migrante**, São Paulo, Ano XIV, n. 40, p. 05-10, maio/agosto 2001.

FIGUEIREDO, L. “Mulheres nas Minas Gerais”. In **História das Mulheres no Brasil**. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FREITAS, S. M. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2ª ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GANDRA, E. **Jongo da Serrinha: Do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE-Giorgio Gráfica e Editora / UNI-RIO, 1995.

GUEDES, V. M. “A contribuição de Stuart Hall e Néstor García Canclini para os estudos da identidade cultural contemporânea”. **Revista Temática**, João Pessoa, Ano IX, n. 02, fevereiro de 2013.

GONÇALVES, C. A.; MELO, V. A. “Lazer e Urbanização no Brasil: Notas de uma História Recente (décadas de 1950/1970)”. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 15, n. 03, p. 249-271, julho- setembro de 2009.

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

HALL, S. **A identidade cultural na pós modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBBSAWN, E. “Introdução: A Invenção das Tradições”. In Hobsbawn, E. & Ranger, T. **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LOPES, N. **O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOWENTHAL, D. “Como Conocemos el Pasado?”: In **El Pasado es um Pais Estraño**. Ediciones Akal, 1998.

MATOS, R. E. S. “Alguns aspectos sobre a importância das migrações internas no sudeste: uma questão histórica não resolvida”. In: VIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais, 1992, Campinas, SP. **Anais do VIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais**. Campinas, SP: 1992. Volume 1. P. 319 -340.

MATTOS, H.; ABREU, M. **Jongo, Calangos e Folias – Música Negra, Memória e Poesia**. [Filme-vídeo]. Coordenação de produção de Marta Nóbrega. Niterói, RJ, Universidade Federal Fluminense, 2005. DVD, 45 min. Color. Som.

_____. “Jongo, Registro de uma História”. In: **Memória do Jongo: as Gravações Históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949**. Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco (org.). Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

McCLEARY, L. “História Oral: Questões de Língua e tecnologia”. In **Memória e Diálogo: Escutas da Zona Leste, Visões Sobre a História Oral**. Ricardo Santhiago e Valéria Barbosa de Magalhães (org.) São Paulo: Letra e Voz: Fapesp, 2011.

MELO, V. A. “Lazer e camadas populares: reflexões a partir da obra de Edward Palmer Thompson”. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, p. 9-19, 2001.

_____. “Lazer, Modernidade, Capitalismo: Um Olhar a partir da Obra de Edward Palmer Thompson”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 05-26, janeiro- junho de 2010.

MOURA, C. “O negro escravo como imigrante forçado”. **Revista Travessia – Revista do Migrante**, São Paulo, ano I, n. 02, setembro /dezembro 1988.

NORA, P. “Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares”. In **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC/SP**. São Paulo, 1981.

PERROT, Michelle. “Práticas da memória feminina”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, V. 09, nº 18, agosto /setembro 1989.

POLLAK, M. “Memória e Identidade Social”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRANDI, R. “De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião”. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 52-65, julho/ agosto 2000.

RIBEIRO, M. L. B. **O Jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1984.

SAYAD, A. **A imigração**. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. “O retorno: elemento constitutivo da condição do migrante”. **Revista Travessia**. São Paulo, n. 13 (número especial), p. 7-32, jan. 2000.

SILVA, L. H. O. “Diásporas internas depois da emancipação”. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. P. 01 – 16.

SILVA PEREIRA, M. **Ah, eu sou jongueiro cumba! - negociação e resistência do jongo hoje**. Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Comunicação Social / Jornalismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

SIMONARD, P. **A Construção da Tradição no Jongo da Serrinha: Uma Etnografia Visual do seu Processo de Espetacularização**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

SOARES, W. “Análise de redes sociais e os fundamentos teóricos da migração internacional”. **Revista Brasileira de Estudos Populacionais**, Campinas, SP, vol. 21, n. 01, p. 101-116, janeiro/julho 2004.

SPIRITO SANTO, A. J. **Do Samba ao Funk do Jorjão**. Rio de Janeiro: KBR Digital, 2011.

VALENÇA, R. T.; VALENÇA, S. S. **Serra, Serrinha, Serrano: O Império do Samba**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1981.

WILLIAMS, R. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

APÊNDICE I

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Entrevistas de vida com Tia Maria:

14/04/2012 – Sua família e sua vida pessoal.

- Vinda de sua família de Minas Gerais para o Rio de Janeiro.
- Sobre sua família.
- Sua infância.
- Seus estudos.
- Seus trabalhos.
- O jongo na sua infância
- Sua entrada no Grupo Jongo da Serrinha.

25/09/2012 – Sua vida com o jongo.

- Infância e juventude.
- Quando ela casou, ela continuou indo nas festas de jongo?
- Jongueiros da Serrinha.
- Vovó Maria Joana.
- Mestre Darcy.
- Jongueiros mais velhos que ainda estão vivos.
- Sua opinião sobre as mudanças no Jongo da Serrinha.
- Lembrança de histórias do jongo.

04/09/2014 – O Jongo da Serrinha

- A sua função na ONG
- As crianças no seu quintal e Mestre Darcy
- O que é ser jongueiro?
- O que é tradição no Jongo da Serrinha

Entrevistas temáticas com demais lideranças jongueiras da Serrinha:

- História de cada entrevistado com o Grupo Jongo da Serrinha.
- Sobre Vovó Maria Joana.
- Sobre Mestre Darcy.
- Sobre Tia Maria do Jongo. Histórias com ela.
- O que é ser jongueiro?
- O que é tradição no Jongo da Serrinha.
- Quem são as referências no Jongo da Serrinha hoje.
- Como vê o Jongo da Serrinha hoje e quais são as previsões futuras?

APÊNDICE 2

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Marcia de Lourdes Mendes,
portador da Cédula de Identidade RG nº 63481471-9, inscrito no CPF
635803247/91, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
14/04/2012, na cidade Rio de Janeiro, RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 14/04/2012

Marcia de Lourdes Mendes

APÊNDICE 3

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Marcia de Lourdes Mendes,
portador da Cédula de Identidade RG nº 01481471-9, inscrito no CPF
631803247/91, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
04/09/2014, na cidade Rio de Janeiro, RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 04 / 09 / 2014

Marcia de Lourdes Mendes

APÊNDICE 4

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Marcos de Lourdes Mendes,
portador da Cédula de Identidade RG nº 03681471-9, inscrito no CPF
631803247/91, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
25/09/2012, na cidade Rio de Janeiro, RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 25/09/2012

Marcos de Lourdes Mendes

APÊNDICE 5

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu Deli Monteiro Gages,
portador da Cédula de Identidade RG nº 06.42.546.77 (IFP) inscrito no CPF
736.830.787-15, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
26/11/2012, na cidade Rio de Janeiro - RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 26 / 11 / 2012

Deli Monteiro Gages

APÊNDICE 6

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Aline Oliveira de Sousa,
portador da Cédula de Identidade RG nº 4582461-0, inscrito no CPF
05968205-70, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
21/04/2014, na cidade Rio de Janeiro RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 05/04/2014

APÊNDICE 7

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Francisco Luiz Hermelindo da Silva,
portador da Cédula de Identidade RG nº 04637762-8, inscrito no CPF
609633394 68, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
21/04/2013, na cidade Rio de Janeiro RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 21/04/2013

Francisco Luiz Hermelindo da Silva

APÊNDICE 8

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, JOYCE CHAVES BOY,
portador da Cédula de Identidade RG nº 07567814-8, inscrito no CPF
028.200.317/13, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
20/05/2014, na cidade Rio de Janeiro - RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 20/05/2014

APÊNDICE 9

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, VALÉRIA MARCHON DA SILVA,
portador da Cédula de Identidade RG nº 0784.1536-11P, inscrito no CPF
995.143.487-15, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
18/08/2014, na cidade Rio de Janeiro, RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 18/08/2014

Valéria Marchon da Silva

APÊNDICE 10

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu, Adriana da Rocha,
portador da Cédula de Identidade RG nº 05910890-2, inscrito no CPF
32945060-7-44, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
18/07/2014, na cidade Rio de Janeiro RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 18/07/2014

Adriana da Rocha

APÊNDICE 11

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Eu Suellen Bastos Pereira de Sousa,
portador da Cédula de Identidade RG nº 21.212.436, inscrito no CPF
119.299.367-09, cedo e transfiro neste ato, gratuitamente, em caráter
universal e definitivo à Aline Oliveira de Sousa, CPF 052.256.927-70, a totalidade dos
meus direitos patrimoniais de autor sobre o depoimento oral prestado no dia
17/07/2014, na cidade Niterói, RJ. Autorizo que minha
entrevista seja utilizada para fins de publicação, por Aline Oliveira de Sousa. Esta
autorização exime meus descendentes dos direitos sobre a entrevista.

Rio de Janeiro, 17/07/2014

Suellen Bastos Pereira de Sousa