**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

RAQUEL MACHADO FERNANDES

Experiência Estética no Jongo do Tamandaré

**São Paulo
2020**

RAQUEL MACHADO FERNANDES

Experiência Estética no Jongo do Tamandaré

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Produção e Circulação da Arte

Orientador: Prof. Dr. Edson Leite

**São Paulo
2020**

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.

Catálogo na Publicação
Serviços de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363e Fernandes, Raquel Machado
 Experiência Estética no Jongo do Tamandaré /
Raquel Machado Fernandes ; orientador Edson Leite. -
São Paulo, 2020.
 124 f.

 Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

 1. Jongo. 2. Estética. 3. Cultura Afro-
brasileira. 4. Festas Populares. 5. Patrimônio
Imaterial. I. Leite, Edson, orient. II. Título.

Nome: FERNANDES, Raquel Machado

Título: Experiência Estética no Jongo do Tamandaré

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Prof. Dr. Edson Leite pela orientação, pelos compartilhamentos, pelos aprendizados, pela atenção, paciência e bom humor ao iluminar meus pensamentos e ideias.

Aos meus pais, Marlene e Roberto, pelo apoio irrestrito em todos os momentos, e aos meus padrinhos, Irineu e Marli (in memorian), que me ajudaram a encontrar este caminho.

Aos professores do Programa Interunidades em Estética e História da Arte por todos os ensinamentos em aula, e a toda a equipe do Programa que sempre se dedicou em solucionar todas as dúvidas e questões. Aos professores e mentores de diversas áreas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que este trabalho ganhasse forma e corpo através de conversas e ensinamentos importantes e inspiradores.

Ao David Galasse pela parceria desde o início da pesquisa, me ouvindo e oferecendo sua companhia sempre que possível. Aos amigos que me acompanharam e ajudaram nos registros fotográficos: Carol Guimarães, Gabriela Borsoi, Marcela Issa e Samuel Cardoso. À Natália Guirado, Érika Almenara e Amanda Laurentin pelo incentivo desde quando tudo ainda era uma sementinha. À Feka, à Juliana Costa e à Erica Smith pelo apoio e por entenderem minha indisponibilidade momentânea, e à Fefa por me ouvir do Canadá. À Jô por ajudar a cuidar da minha saúde mental e espiritual, e ao Lulu pela paciência e generosidade em me ensinar a bater no tambor.

E, principalmente, a todos os jongueiros e jongueiras membros da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré que me acolheram desde o primeiro momento com seus sorrisos e suas histórias hipnotizantes, com muito carinho e com muitos convites para comer, beber e jogar. À Dona Edna que compartilhou suas memórias, ao Totonho que me cantou seus pontos, à Jéssica que me mostrou como decorar o altar, a todos os anciãos e anciãs, e às crianças, jongueiras novas, pro jongo não se acabar.

"Eu tenho na memória ao voltar-me para o africano escravizado que vivia em terras brasileiras nos séculos XVIII ou XIX e ao perguntar-lhe como é que gostaria de ser lembrado por nós, brasileiros de hoje. Creio que gostaria que dele não esquecêssemos o exílio forçado, a humilhação e o sofrimento, mas que também lembrássemos a criatividade com que se deu a uma terra que logo fez sua, ocupou com seu trabalho e encharcou de beleza. Seríamos não só injustos e ingratos, mas também não merecedores de seu exílio, de sua humilhação e de seu sofrimento, se olvidássemos o papel enorme e decisivo do escravo na construção do Brasil. Se alguém merece ser o herói nacional deste país, este alguém é ele." (SILVA, 2003, p. 164)

RESUMO

FERNANDES, Raquel Machado. **Experiência Estética no Jongo do Tamandaré**. 2020. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta dissertação se dispõe a analisar e identificar a maneira como o *jongo*, manifestação cultural afro-brasileira, pode atender a critérios que lhe validem artisticamente e que, portanto, sejam capazes de proporcionar uma experiência estética. Para tal, esta pesquisa se debruçou em encontrar e elencar os elementos estéticos responsáveis por manter a tradição do jongo, em específico, o Jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP. Na execução deste trabalho, o jongo foi tomado como uma obra estética completa, porém, para efeito de análise, foi esmiuçado em partes, buscando-se verificar como essas partes se relacionam, a fim de se alcançar um todo integrado que proporcione uma experiência completa e, portanto, estética. O jongo, de modo geral, pode ser definido como uma expressão artística afro-brasileira de caráter performático, com ocorrência no Sudeste, que reúne música percussiva feita por tambores de tamanhos diferentes, confeccionados em madeira oca e pele animal e afinados ao fogo; dança de roda e de casais; e canto responsorial com entoação de *pontos* que se utilizam de metáforas, de enigmas, de desafios e de improvisos verbais mágico-poéticos. Em Guaratinguetá, cidade do interior paulista que abrigou grandes fazendas de café durante o ciclo colonial cafeeiro, o jongo se desenvolveu na periferia e nas áreas rurais da cidade e, atualmente, é celebrado por meio dos esforços de manutenção da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, cujos membros detentores dos saberes são descendentes de africanos escravizados e se veem responsáveis por manter as tradições no local em que a comunidade vive há mais de 100 anos e onde, atualmente, celebram o jongo nas festas do ciclo junino, festas que constituem o recorte específico da presente investigação. A pesquisa realizada se deu através de abordagem qualitativa contemplando pesquisa bibliográfica e de campo, onde foram utilizadas técnicas de observação e de entrevista, com aplicação de questionários, desenvolvimento de diários de campo e registros fotográficos. Para a apresentação dos resultados obtidos, primeiramente, foram expostas as ideias teóricas que baseiam e fundamentam a análise estética desenvolvida; a seguir, foi apresentado um levantamento histórico buscando identificar que práticas, costumes e hábitos culturais dos diversos povos africanos trazidos forçosamente ao Brasil influenciaram e definiram a produção das expressões culturais por eles elaboradas quando obrigados a conviver neste país. Por fim, foram apresentados os resultados da análise estética do jongo, examinando cada um dos elementos artísticos identificados como essenciais para a manutenção de suas tradições. Concluiu-se que as festas do Jongo do Tamandaré representam a manifestação da vida na comunidade em seu caráter mais belo, sendo o jongo não só um fazer artístico de legitimidade estética, mas também um fazer social responsável por fornecer os alicerces de sustentação das memórias, das histórias e das tradições culturais dos membros da comunidade.

Palavras-chave: Jongo; Estética; Experiência Estética; Cultura Afro-brasileira; Festas Populares; Patrimônio Imaterial.

ABSTRACT

FERNANDES, Raquel Machado. **Aesthetic Experience in Jongo do Tamandaré**. 2020. 124 f. Dissertação (Master Course) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This dissertation aims to analyze and identify the forms that *jongo*, an Afro-Brazilian Cultural Manifestation, can fulfill criteria that validate it artistically and, therefore, are able to provide an aesthetic experience. This research focused on finding and listing the aesthetic elements responsible for maintaining the tradition of jongo, specifically the *Jongo do Tamandaré* in Guaratinguetá-SP. In this work, jongo was taken as a complete aesthetic piece but in order to analyze it, it was broken into parts, seeking to verify how these parts relate to achieve an integrated whole that provides a complete experience. The jongo can be defined as an Afro-Brazilian artistic expression from the Southeast of Brazil that brings together percussive music; circular and couple dance; and singing chants that use metaphors, puzzles, challenges, and poetical improvisations. In Guaratinguetá, a city in the countryside that housed large coffee farms during the colonial coffee-growing cycle, jongo has been developed on the outskirts and rural areas of the city and is currently celebrated through the maintenance efforts of the *Associação Cultural Jongueira do Tamandaré*, whose members descend from enslaved Africans and are responsible for maintaining the traditions for over 100 years, currently celebrating jongo at June Festivals, that constitute the specific cutout of the this investigation. The research was conducted through a qualitative approach including bibliographic and field research, where observation and interview techniques were used, besides the application of questionnaires and the development of field diaries and photographic records. In order to present the results, first the theoretical ideas that underlie and support the aesthetic analysis were exposed; then a historical survey was presented seeking to identify which practices and cultural habits of the various African peoples brought to Brazil influenced and defined the production of the cultural expressions elaborated by them when forced to live in this country. Finally, the results of the aesthetic analysis were presented, examining each of the artistic elements identified as essential for the maintenance of the jongo traditions. The conclusion is that the Festivities of *Jongo do Tamandaré* represent the manifestation of life in the community in its most beautiful presentation, meaning that jongo is not only an artistic expression that holds aesthetic legitimacy, but also a social practice responsible for sustaining the memories, the stories and the cultural traditions of the community members.

Keywords: Jongo; Aesthetics; Aesthetic Experience; Afro-Brazilian Culture; Popular Festivals; Intangible Heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rugendas, <i>Danse Batuca</i> , 1839	41
Figura 2 - Marc Ferrez, <i>Escravos em terreiro de fazenda de café na região do Vale do Paraíba</i> , 1882.....	48
Figura 3 - Marc Ferrez, <i>Trabalhadores escravizados na colheita do café</i> , 1882	52
Figura 4 - Autoria não identificada, <i>Jongo em Piquete</i> , 1932	63
Figura 5 - Mapa da cidade de Guaratinguetá e arredores	67
Figura 6 - Foto de Dona Edna na roda de jongo	73
Figura 7 - Foto do Altar para São Pedro montado na sala da casa da família Martins	81
Figura 8 - Foto da fogueira aquecendo os tambores	82
Figura 9 - Foto da oração que antecede a abertura da roda de jongo	83
Figura 10 - Foto dos tocadores de tambu e Fatinha cantando um ponto	90
Figura 11 - Foto de Totonho cantando um ponto	95
Figura 12 - Foto de casal dançando jongo na roda	99
Figura 13 - Foto de jongueiros batendo palmas e cantando em coro no Tamandaré	103
Figura 14 - Foto do detalhe da saia de chita de uma jongueira do Tamandaré	105
Figura 15 - Foto de jongueira girando a saia no meio da roda	108
Figura 16 - Foto de crianças dançando na roda de jongo	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CULTURA POPULAR	17
1.1 Artes comunitárias e o surgimento das artes	17
1.2 O tempo sagrado, os mitos e os ritos	21
1.3 Memória e Tradição oral	24
1.4 Estetização da vida e estética popular	28
2 DO BATUQUE AO JONGO	36
2.1 Os batuques e as danças de umbigada	36
2.2 O Jongo e Caxambu	47
3 O JONGO DO SUDESTE	60
3.1 O Jongo do Sudeste como Patrimônio Imaterial do Brasil	60
3.2 A região de Guaratinguetá e o Jongo do Tamandaré	65
4 ANÁLISE ESTÉTICA DO JONGO DO TAMANDARÉ	71
4.1 Tradição oral: a história do jongo pelos jongueiros	71
4.2 Os ritos: o sagrado, a religiosidade, a fogueira	80
4.3 Os anciãos: acesso aos antepassados	87
4.4 Os tambores: culto e ritmo	89
4.5 Os pontos: temáticas e transmissão de conhecimento	91
4.6 A dança: os passos, a corte, o <i>corte</i>	98

4.7 Diálogos: o coro e as palmas	103
4.8 As vestimentas: entre o passado e o presente	105
4.9 Elementos circulares: a roda, a saia, os giros, o tempo	107
4.10 As crianças: o futuro	109
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 112
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 119

INTRODUÇÃO

Em defesa da legitimidade estética da arte popular, Shusterman (1998) propõe que as formas mais populares de expressão cultural devem elas próprias produzir e recuperar sua “validação como arte”, já que a autoafirmação do *status* artístico é uma característica essencial da arte. Adepto da estética pragmatista – ligada à ideia de prática –, este autor busca ampliar os limites do estético afirmando que, quando a teoria estética passa a refletir e a se informar sobre a práxis da vida, pode acessar aspectos sociais e políticos, alcançando uma definição mais democrática e expansiva do que é arte. Partindo deste ponto inicial, o objetivo desta pesquisa é identificar a maneira, ou as maneiras, como uma manifestação artística popular pode atender a critérios que lhe validem artisticamente e que sejam capazes de proporcionar uma experiência estética. Para solucionar este problema, ao longo da presente investigação, a análise se debruçará em encontrar a resposta para a seguinte questão principal: quais os elementos estéticos responsáveis por manter a tradição do *jongo*, em específico, o jongo praticado pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP? Visando responder a essa pergunta, será considerado que o jongo, manifestação cultural afro-brasileira, constitui uma obra estética completa, porém para efeito de análise, será analisado em partes, buscando-se verificar como essas partes se relacionam, a fim de se alcançar um todo integrado que proporcione uma experiência completa e, portanto, estética. Para auxiliar a condução desta investigação, foi proposta a seguinte questão derivada da questão principal: como a música, a dança, o canto, os mitos, os ritos, o sagrado, a poesia e as narrativas orais se manifestam na produção das expressões artísticas executadas pelos jongueiros do Tamandaré?

O jongo celebrado pela comunidade do Tamandaré já foi analisado segundo as perspectivas da Antropologia, do Teatro, da Psicologia, e faz parte dos estudos realizados para elaborar o Inventário desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para registro da prática do jongo como patrimônio imaterial brasileiro. Essa diversidade de matérias pesquisados em relação ao jongo garante uma vasta disponibilidade bibliográfica sobre o assunto, porém também aponta a relevância da elaboração de uma análise estética sobre o tema, área que ainda não foi explorada e que pode oferecer um novo ponto de vista aos estudos já realizados, além de contribuir com os esforços em busca da

defesa de uma validação artística para essa forma de arte, seguindo a teoria proposta por Shusterman (1998).

Acerca do jongo, manifestação artística escolhida para a presente análise, de modo geral, pode ser definido como uma expressão cultural afro-brasileira de caráter performático, com ocorrência no Sudeste, que reúne música percussiva feita por tambores de tamanhos diferentes, confeccionados em madeira oca e pele animal e afinados ao fogo; dança de roda e de casais; e canto responsorial com entoação de *pontos* que se utilizam de metáforas, de enigmas, de desafios e de improvisos verbais mágico-poéticos. Essa celebração ocorre, geralmente, à noite, sob a luz e o calor de uma fogueira, em um espaço aberto onde os dançarinos (*jongueiros*), homens e mulheres, dispostos em círculo, se revezam na entoação dos *pontos* (cânticos) e nas danças que acontecem no meio da roda, executadas por um solista ou um casal solista. Nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, essa manifestação recebe o nome de *caxambu*.

A prática do jongo, além de ser uma expressão artística, em seu princípio, foi uma estratégia utilizada pelos cativos para conseguirem extravasar as tensões do dia a dia por meio de uma comunicação baseada em versos cifrados, que eram decodificados apenas por aqueles que possuíam os saberes para a realização de tal façanha, de maneira que feitores e senhores de engenho não soubessem sobre o que falavam. Trata-se de uma tradição desenvolvida no Brasil, a partir do século XIX, por africanos trazidos como escravos, pertencentes majoritariamente à etnia bantu – povos que ocupavam a área entre Moçambique, Congo e Angola, na África Central – que foram obrigados a trabalhar nas fazendas de café localizadas na região do Vale do Paraíba, no Sudeste do país.

Em Guaratinguetá, cidade do interior paulista que abrigou grandes fazendas de café durante o ciclo colonial cafeeiro, o jongo se desenvolveu na periferia e nas áreas rurais da cidade e, atualmente, é celebrado por meio dos esforços de manutenção da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, cujos membros detentores dos saberes são descendentes de africanos escravizados e se veem responsáveis por manter as tradições no local em que a comunidade vive há mais de 100 anos e que, portanto, possui uma história e uma memória preservadas através da transmissão de conhecimentos, de costumes e de valores ao longo das gerações. Nos dias atuais, a comunidade celebra o jongo nas festas do ciclo junino em homenagem a Santo Antônio, São Pedro e São João, nessa ordem. Tais festas constituem o recorte específico da presente investigação, objetivando analisar a obra em seu aqui e agora

original (BENJAMIN, 2008), visto que presenciar uma manifestação artística em seu local de origem, onde sempre ocorreu, pode ser uma experiência mais próxima da maneira como a humanidade apreciou as obras de arte no passado, ou seja, em seu lugar original, ao invés de deslocadas para museus, galerias, teatros ou outros espaços que obrigam à ressignificação.

Nesta pesquisa, foi empregada uma abordagem qualitativa, cujos procedimentos contemplaram pesquisa bibliográfica e de campo, onde foram utilizadas técnicas de observação e de entrevista, com aplicação de questionários e desenvolvimento de diários de campo. Em um primeiro momento, a investigação por meio da pesquisa bibliográfica elucidou dúvidas e gerou novos questionamentos sobre o tema proposto, tendo sido primordial para fundamentar as fases subsequentes, aprimorando a maneira como as principais questões foram abordadas. A pesquisa de campo, utilizando técnicas de observação, teve o propósito de abordar o objeto de estudo em seu meio ambiente próprio, verificando os acontecimentos em suas condições naturais, sem intervenção ou manuseio, como definido por Severino (2010). Ao longo das visitas da pesquisa de campo, foram empregadas técnicas de observação, de registro fotográfico e de entrevista, visando identificar as respostas para as questões levantadas, com o objetivo de mapear, na vivência entre os jongueiros, os elementos estéticos que validam a tradição das festas realizadas pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré em Guaratinguetá. As entrevistas, contemplando perguntas abertas e fechadas, foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas de acordo com os interesses elencados neste trabalho, tendo, portanto, caráter parcial e não total, eliminando relatos não pertinentes à pesquisa. As perguntas abertas, mais detalhadas, buscavam alcançar um teor descritivo quanto a sensações, interpretações e percepções dos entrevistados. Já as perguntas fechadas, mais centradas em respostas curtas como “sim” e “não”, se dirigiram a identificar acontecimentos mais específicos, visando ajudar no mapeamento aqui proposto. Terminados os processos da pesquisa bibliográfica e de campo, teve início a análise estética dos elementos artísticos elencados pela pesquisadora segundo sua vivência junto aos jongueiros da comunidade do Tamandaré, e segundo as investigações junto aos autores referenciados bibliograficamente.

Para a apresentação dos resultados obtidos, primeiramente, serão expostas as ideias teóricas que baseiam e fundamentam a análise estética aqui desenvolvida. Assim, serão discutidos os conceitos da estética pragmatista defendidos por Dewey (2010) e Shusterman (1998); e também serão apresentados alguns conceitos sobre mitos, ritos, narrativas orais, e

representações do sagrado e do profano visto que, sendo o jongo uma manifestação artística da cultura popular afro-brasileira que, como tal, conserva características de ritual, operando com a reatualização de mitos repletos de memórias e histórias coletivas, tais ideias se mostram importantes para a compreensão dessa expressão cultural.

A seguir, a fim de compreender o processo que propiciou o surgimento de algumas danças e *performances* afro-brasileiras, nas quais se encaixa o jongo, será apresentado um levantamento histórico buscando identificar que práticas, costumes e hábitos culturais dos diversos povos africanos trazidos forçosamente ao Brasil influenciaram e definiram a produção das expressões artísticas por eles elaboradas quando obrigados a conviver neste país. Neste sentido, esta análise irá se basear na tese das “orientações cognitivas” defendida por Mintz e Price (2003), que busca identificar continuidades entre culturas africanas e suas recriações culturais no Novo Mundo, visto que tais recriações surgiram quando os cativos, em contato com outros indivíduos, outro meio ambiente, outra sociedade e outra cultura, passaram a desenvolver uma cultura e produtos culturais a partir dos valores e pensamentos que traziam consigo, as chamadas “orientações cognitivas”. Essa investigação se dá, portanto, sob a superfície das formas, examinando os sistemas de valores e de pensamentos, o jeito, a maneira, ou seja, as subjetividades que determinaram a elaboração das expressões artísticas criadas pelos africanos no novo Continente. A atenção não está, portanto, tão voltada a elementos concretos e palpáveis, mas aos valores, hábitos e padrões estéticos que cada indivíduo carregou consigo, muitos deles em níveis inconscientes, psicológicos, e que deram origem a uma forma de produção africana, ou seja, o que apareceu daí não se configura como um produto africano, mas a orientação para sua produção, sim. Existe, portanto, uma busca pelo conjunto de valores, atitudes e crenças dos povos escravizados responsáveis por definir a maneira como eles lidaram com a escravidão e seu regime de trabalho imposto, construindo, através das manifestações artísticas, mecanismos próprios de manutenção e resistência, ao conviverem em condições de vida adversas em terras estranhas. Este rastreamento das continuidades irá, então, se debruçar sobre o surgimento do jongo, tanto no Vale do Paraíba quanto na cidade de Guaratinguetá, em São Paulo, onde localiza-se o objeto de estudo desta pesquisa, detendo-se em uma breve explanação sobre o Inventário realizado pelo IPHAN para incluir tal prática na lista dos patrimônios imateriais brasileiros.

Em seguida, serão apresentados os resultados da análise estética do jongo, foco

principal deste trabalho, buscando examinar minuciosamente cada um dos elementos artísticos identificados como essenciais para a manutenção das tradições do jongo da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré.

Em conclusão, as celebrações do Jongo do Tamandaré serão analisadas como um todo, buscando identificar e definir o tipo e a qualidade da experiência estética que as *performances* da comunidade provocam.

Também compõem este trabalho as referências bibliográficas estudadas e consultadas para a elaboração teórica desta pesquisa, para o desenvolvimento e esclarecimento das questões que se revelaram ao longo de toda a investigação e para basear toda a análise aqui desenvolvida. Neste sentido, estão listadas as obras citadas referencialmente e também as não citadas.

1 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA CULTURA POPULAR

1.1 Artes comunitárias e o surgimento das artes

Ao longo da história da humanidade, o conceito de arte popular ou arte comunitária foi se afastando do conceito de “belas-artes” a ponto de, em dado momento, uma ser considerada a antítese da outra. Quando Shusterman (1998, p. 104) diz que a arte popular pode satisfazer os critérios mais importantes da tradição estética, ele o faz amparado por toda uma história de revelação e encanto das artes sobre os humanos. Da mesma forma, Dewey (2010, p. 286) é categórico: “em todas as épocas e lugares, existiram as artes populares do canto e da dança, do contar histórias e criar imagens”. E é sobre esse fazer popular do canto, da dança e do contar histórias que este trabalho se debruça, refletindo sobre como a arte popular pode produzir sua própria validação, como propôs Shusterman ao sustentar que a autoafirmação do *status* artístico é uma característica essencial da arte. Nesta pesquisa a proposta é, então, identificar como uma manifestação artística popular pode atender a critérios estéticos que lhe validem artisticamente e que sejam responsáveis por produzir uma experiência estética. Para tal, serão analisados os elementos artísticos que compõem e orientam a manutenção da tradição do *jongo*, manifestação de caráter performático pertencente à tradição cultural popular afro-brasileira, tendo com objeto específico de estudo as festas do ciclo junino realizadas pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, com ocorrência em Guaratinguetá, cidade do interior paulista. Em complemento, também é objetivo desta análise identificar a relevância desses elementos estéticos na construção da história e da memória coletiva da comunidade detentora de tal tradição.

Acerca da relevância histórico-social de uma manifestação artística, é válido dizer que toda obra é uma necessidade e um produto da história temporal e social de uma comunidade, de tal forma que as experiências, os valores, os costumes e os ensinamentos dessa comunidade são determinantes para o desenvolvimento das artes que lhes representam. Tendo em vista que as práticas artísticas da humanidade se iniciaram nos cultos, nos ritos e nas celebrações comunitárias, é possível afirmar que esse aspecto transcendental da arte nunca mais se descolou dela, atribuindo um “fundamento teológico, por mais remoto que seja” ao

“valor único da obra de arte 'autêntica’” (BENJAMIN, 2008, p.167). Toda obra possui, portanto, uma existência única, o lugar onde se encontra seu “aqui e agora original”, que é o que lhe confere autenticidade por garantir a verificação de uma tradição que se estende pelos anos e pelos séculos e permanece sendo transmitida a partir de sua origem, construindo, assim, sua história.

Insistindo no caráter social intrínseco às artes e na forma como esse aspecto influencia especialmente as artes populares, Hall (2003, p. 223-245) afirma que as mudanças de equilíbrio nas relações entre os grupos sociais ao longo da história repercutem, em especial, na cultura, nas tradições e nas formas de vida das classes populares, porque tais tradições sempre constituíram um local de resistência por serem associadas com formas tradicionais de vida. Tal tradicionalismo pode ser mal interpretado por impulsos conservadores, entretanto, o mais comum é a rápida destruição de alguns estilos de vida expulsando as práticas do centro, causando sua marginalização, embora seu grande instinto seja persistir, apesar de tudo. A cultura popular tende, então, a estar em uma tensão contínua com a cultura dominante, e essa relação entre dominantes e subordinadas vai dando forma à luta cultural, onde algumas coisas são preferidas e outras deixadas de lado, marcando a relação entre cultura e hegemonia, organizando a cultura popular em torno da contradição. A cultura popular se manifesta, então, no conjunto das formas e das atividades cujas raízes estão fixadas nas experiências e nas condições sociais e materiais das comunidades populares, onde residem as expressões de uma vida social que resiste enquanto baixa e periférica.

Direcionando o olhar especificamente para as expressões da cultura popular produzidas por afrodescendentes, é possível identificar o grande repertório de sua origem e de suas raízes no uso das formas expressivas, na musicalidade, na oralidade, na grande atenção à fala, nos usos vernaculares, e no uso metafórico do vocabulário musical que cria um discurso diferente do instituído pelo hegemônico. Essa herança cultural de origem africana foi capaz de criar espaços onde surgiram manifestações performáticas marcadas pela utilização do corpo, da fala, das posturas, dos estilos de cabelo, do companheirismo e do senso de comunidade, marcas sociais características das formas artísticas afrodescendentes.

É importante salientar que música, dança, festas e outras expressões populares públicas envolvendo *performances* são um importante meio para que pessoas articulem identidades coletivas fundamentais para sustentar grupos sociais que, por sua vez, são básicos

para a sobrevivência. As artes performáticas são fonte de identidade e permitem que as pessoas se sintam intimamente parte da comunidade em que estão inseridas ao compartilharem conhecimento cultural, participando juntas em uma *performance*. Música e dança são a chave para a formação das identidades porque materializam, em apresentações públicas, os sentimentos e as qualidades que fazem um grupo único, pois, ao se moverem e soarem em sincronia, os participantes experimentam um sentimento de pertencimento, onde a intimidade é presenciada corpo a corpo e o movimento é sentido como verdadeiro. Este sentimento integrativo de pertencimento que os indivíduos alcançam através de experiências artísticas, e que conecta a vida interior com as razões, a sensibilidade e as sensações, é crucial para se experimentar conexões profundas com outros e com o ambiente, sendo essa interação essencial para a sobrevivência social do indivíduo e do grupo (TURINO, 2008, p. 2-4).

As expressões artísticas populares, que foram criadas a partir da vida social como uma extensão da força dos ritos e das celebrações que marcavam as datas importantes da vida em comunidade, tinham o objetivo de expressar os acontecimentos marcantes da sociedade de forma intensa e significativa, buscando a união com a natureza e a consciência de união dos indivíduos tanto na origem, quanto no destino. Dessa forma, a ligação entre os rituais primitivos e a origem das artes se torna evidente ao se constatar que as artes realizadas por povos primitivos para comemorar e transmitir seus costumes e instituições, ou seja, as artes comunitárias, se tornaram fontes de todas as artes. Cada atividade comunitária unia o prático, o social e o educativo em um todo integrado e de caráter estético que tinha a função de introduzir os valores sociais da comunidade na experiência. A arte estava nessas manifestações porque elas requisitavam uma experiência mais intensa para que seus ensinamentos fossem apreendidos de forma mais rápida e para que fossem conservados na memória por mais tempo. Ritos, cerimônias e lendas sempre uniram vivos e mortos, tendo a função de integrar as pessoas aos costumes e aos valores sociais, seduzindo a imaginação dos indivíduos por serem processados através dos sentidos, imprimindo na memória um caráter estético. Dessa maneira, grande parte das religiões associou seus sacramentos às artes, que tinham a função de impressionar através de espetáculos grandiosos, visando proporcionar um prazer imediato a olhos e ouvidos, evocando emoções de suspense, assombro e reverência que garantiam uma experiência intensa, num acúmulo de tensão que culminava em uma revelação, como é próprio da experiência estética.

A arte é, portanto, a força capaz de consolidar os elementos duradouros de uma civilização, já que os indivíduos desaparecem, mas suas obras permanecem. Tomar parte na arte e interagir com ela é uma maneira de garantir a continuidade da vida. Dessa forma, as artes assumiram o papel de veículos de transmissão e seus produtos a materialização dos valores dos seres em objetos e manifestações que tendem a permanecer no tempo, de forma que a continuidade de uma cultura seja mais condicionada pela arte do que por qualquer outro elemento. Se não fossem os rituais, as cerimônias, a pantomima, a dança, o drama, o canto, as músicas, os utensílios e objetos que materializam a vida em comunidade, “os acontecimentos do passado longínquo estariam agora mergulhados no esquecimento” (DEWEY, 2010, p. 553).

A arte surgiu para acompanhar os ritmos da vida e da natureza pois, ao participar de tais movimentos, o ser humano passou a impor ritmo às suas próprias atividades, criando os momentos do plantio, da guerra, das celebrações, das colheitas e das vitórias. Concomitantemente, nos momentos de celebração, a fala e os movimentos do corpo adquiriram uma forma cadenciada, ritmada, dando origem à dança, ao canto e à música; e as experiências de guerrear, de caçar, de semear, de colher, de morrer, o movimento da lua e das estrelas passou a ser vivenciado e reproduzido através da pantomima, introduzindo o drama. Com o desenvolvimento dessas habilidades, os movimentos dos animais e seus ritmos passaram a ser encenados na dança, esculpidos na pedra, moldados na prata, desenhados nas paredes e, ao se juntarem ao ritmo da voz e aos movimentos do corpo, deram origem às diferentes manifestações artísticas. O ritmo, então, essencial a todas as artes, é parte do esquema universal da vida, mantendo em movimento o padrão básico das relações de cada criatura com seu meio, numa eterna sucessão de lutas e vitórias. Esse entendimento e essa integração com os ritmos da natureza também permitiu que os indivíduos passassem a experimentar o *tempo sagrado*, mítico, em uma oposição ao tempo profano e ordinário do dia a dia, em uma alteração periódica também de qualidade rítmica. Dessa forma, os mitos, os ritos e as festas – que deram origem às artes –, ao se intercalarem com a ação ordinária (RICOEUR, 1997, p. 181 e 182), possibilitaram que o tempo do dia a dia se integrasse com o tempo maior, o tempo mítico que, por sua vez, ao ser acessado periodicamente, apresentava uma qualidade cíclica e rítmica.

1.2 O tempo sagrado, os mitos e os ritos

O *tempo sagrado* se diferencia do tempo profano por meio de aspectos e características que são instaurados a partir do momento em que os indivíduos se dedicam à rememoração dos mitos e dos ritos, bem como a uma diferente ocupação dos espaços que, a partir dessa nova atitude, também se tornam sagrados. Para entender o tempo sagrado, o espaço não pode ser visto como algo homogêneo, ele é permeado por quebras que delimitam o que é sagrado e, portanto, forte, real, e o que pertence a todo o resto, que não é sagrado e é, dessa forma, profano. Essa não homogeneidade, ou seja, a ocorrência da quebra no espaço é sempre marcada pela experiência religiosa que, de uma forma ou outra, visa a reconstituir uma experiência primordial – e mítica – vivida por deuses ou ancestrais míticos em sua aventura na “fundação do mundo”, ou organização do caos em cosmos. Dentro da história desses mitos primordiais, a inserção da primeira rotura no espaço permite que o mundo seja criado a partir da instalação de um ponto fixo, um ponto central para onde se orienta todo o futuro. Assim, onde antes não existia nenhum ponto de referência, é fixado um “centro”, a partir da revelação do sagrado, que se instaura como uma realidade totalmente diferente das anteriores. Quando o sagrado se manifesta, a partir desse princípio, não existe apenas a quebra do espaço, mas também o descortinamento de uma realidade absoluta que se opõe às demais realidades sem essa qualidade sagrada. Neste ponto, o sagrado se apresenta como algo absolutamente diferente do profano, podendo ser acessado através da reconstrução dos mitos ou sacramentos que foram instaurados por esses deuses ou ancestrais que trabalharam na “construção do mundo”.

Um exemplo de quebra da homogeneidade do espaço marcada pela introdução de um elemento sagrado é a porta de uma igreja, que marca o limite entre o sagrado e o profano, materializando a fronteira que distingue esses dois mundos e também o lugar onde esses dois mundos se comunicam e no qual se pode fazer a passagem de um para o outro. Essa possibilidade de transcendência entre mundos também pode ser instaurada através de diferentes dispositivos e construções que permitam que seja aberto um espaço responsável por estabelecer a comunicação entre as pessoas na terra e aqueles que habitam o mundo dos deuses, normalmente localizado no alto, no céu. Assim, muitos templos de muitas religiões

possuem uma “porta” para o alto “por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu” (ELIADE, 2008, p. 30), o que pode ter dado origem à expressão “Porta dos Céus”, consagrando um lugar com uma abertura para o alto como um meio de comunicação com o divino, ligando os dois mundos. A sacralidade de um lugar também pode ser marcada por um sinal, um elemento absoluto vindo de outro mundo e que instaura ordem ao caos, marcando um ponto central, um eixo para onde a história pode começar a se deslocar. Esse sinal pode ser o aparecimento de uma árvore que brota da noite para o dia, o surgimento de um animal que traz consigo algo peculiar, ou qualquer outro elemento que introduza sentido em algo aparentemente desordenado, marcando o início de novos tempos. Quando o indivíduo religioso quer (re)criar o espaço sagrado – que instaura o tempo sagrado –, realiza um ritual para reproduzir a obra dos deuses ou antepassados operada na criação do mundo. O ritual para erguer um altar de fogo, por exemplo, instaura um espaço sagrado para comunicação com o mundo dos deuses, aquele que está em cima e, ao fazer isso, consagra o território, diferenciando-o do homogêneo e, portanto, do profano. Um território desconhecido, desocupado, faz parte, portanto, do caos. Ao se ocupar dele, ao realizar um ritual para marcar sua instalação, o ser humano transforma simbolicamente o caos em cosmos, reatualizando a cosmogonia primordial, criando um novo mundo que tem como referência o modelo exemplar da criação do Universo executada pelos deuses ou seres míticos. O ritual realiza, portanto, a repetição de um ato primordial, a transformação do caos em ordem por meio da encenação do ato divino da criação que, por sua vez, só pode ser acessado pelos possuidores dos conhecimentos do rito.

Bem como o espaço, o tempo também não é homogêneo nem contínuo. Existe o tempo sagrado, o tempo das festas que, normalmente, são periódicas, e o tempo profano onde ocorrem todas as outras atividades. Através dos ritos é possível transitar do tempo ordinário para o tempo sagrado, sendo o tempo sagrado um tempo no qual sempre se pode voltar, pois trata-se de um “tempo mítico primordial” (ELIADE, 2008, p.63) que pode ser invocado através da realização dos atos necessários para tal. A função da festa religiosa é, portanto, reatualizar um evento sagrado que aconteceu em um passado mítico, e para que isso seja possível, é necessário sair do tempo ordinário e recuperar o tempo sagrado, que se mantém sempre igual a si mesmo, não muda, nem se esgota, e que pode ser acessado em cada festa periódica, da maneira como sempre foi, desde sua origem.

Existem, portanto, dois tipos de tempo, o tempo sagrado que é um tempo circular, reversível e recuperável, que pode ser reintegrado periodicamente através dos ritos, e que pode ser comparado com a “eternidade”, e o tempo que pode ser chamado de tempo histórico ou tempo profano. Este tempo profano é passível de ser interrompido periodicamente pela inserção do tempo sagrado feita através dos ritos. Durante a manifestação do sagrado este tempo deixa de ser quantitativo para ser qualitativo. Isso não significa que o tempo, para a magia e a religião, não seja uma quantidade, ele é, só não é uma quantidade pura, homogênea em suas partes e sujeita a comparação ou a mensuração. As unidades do tempo sagrado não são unidades de medida, mas unidades de ritmo marcadas por alternâncias que se repetem periodicamente. Neste sentido, os fatos mágicos ou religiosos, que podem ser ritos ou imagens, não se situam em um tempo específico que veio antes ou depois, eles estão em um “tempo-meio” (HUBERT, 2016, p. 37) de qualidades abstratas e descoladas da noção de duração real, sendo o “tempo-meio” a grande marca da magia e da religião, e que pode ser recriado e reencontrado através da recuperação dos mitos por meio do ritual que, muitas vezes, se dá pela realização de uma festa.

Tendo em vista que a primeira aparição de uma realidade significa a sua criação por seres míticos, reencontrar esse tempo mítico é repetir o ato criador desses seres, e a periódica reatualização de tais atos constitui o calendário que compreende o conjunto das festas sagradas de uma sociedade. Uma festa, então, se desenrola sempre no tempo original que é reintegrado, tendo essa reatualização o objetivo de propiciar aos participantes que se tornem contemporâneos do acontecimento que ocorreu no tempo de origem. Graças ao ritual, à festa, o passado dos mitos interage com o tempo vivenciado, permitindo que, ao longo das gerações, mortos e vivos possam seguir conectados (LE GOFF, 1990, p. 211).

E, dessa maneira, as sociedades vão construindo suas narrativas. Narrativas que, ao atingirem um *status* inalterável e imutável, se transformam em mitos que, por sua vez, se transformam em cultos a serem encenados em rituais onde a realidade do mito é “re-apresentada” para que os participantes possam se reintegrar ao acontecimento mítico. Como os ritos são atos expressivos repetidos regularmente para marcar uma continuidade com o passado, têm a tendência a ser estilizados, estereotipados e repetitivos, estando sujeitos a variações dentro de alguns limites, sendo celebrados para simbolizar e libertar sentimentos. Dentro deste contexto, aqueles que celebram os ritos sentem que suas ações são obrigatórias,

mesmo que não sejam incondicionais, pois os ritos conferem valor e sentido à vida de quem os executa pela sua capacidade de reivindicar uma continuidade com o passado, alcançada com a reencenação de acontecimentos de um tempo primordial (CONNERTON, 1993, p. 16-54). É possível aferir que estes cultos, em suas constantes reatualizações de histórias sobre origens e ancestrais, são um hábito universal entre a maioria das sociedades humanas, que através de mediações simbólicas como o gesto, o canto, a dança, a oração, a evocação e a invocação fazem com que o passado se torne presente. Ou seja, é por meio desses cultos que as comunidades atualizam o sentido de suas existências e suas identidades, repetindo fórmulas que compreendem a marcação regular de ritmos que se configuram na ação de cada participante do ritual na atuação do coro, da dança e da música que compõem o ritual, traduzindo uma vontade coletiva de se comunicar com um outro mundo, seja ele dos mortos, dos deuses ou dos outros, a fim de assegurar o destino do grupo no plano mundano (BOSI, 1992, p. 15, 47-48).

1.3 Memória e Tradição oral

Entre os séculos XII e VII, antes da difusão da escrita, a civilização grega era marcada por uma tradição puramente oral. Neste contexto, no panteão grego, existia uma divindade cujo nome está relacionado a uma função psicológica, à memória. Essa divindade era *Mnemosýne*. A memória requer um conjunto de operações mentais complexas que pressupõem esforço, treinamento e exercício, e o poder da rememoração é uma conquista. *Mnemosýne* representava a personificação dessa habilidade. Possuidora do poder da memória, cabia a ela a função poética que, para os gregos, exigia uma intervenção sobrenatural, pois a execução da poesia era caracterizada por uma força de possessão e delírio divino, que marcavam um estado específico de entusiasmo. A criação só era possível quando o poeta era possuído pelas musas e assim podia tornar-se um intérprete de *Mnemosýne* que lhe conferia a habilidade de profeta ou poeta. Como adivinho, ele se dirigia ao futuro, porém como poeta, ele quase sempre se referia ao passado, só que um passado específico, o chamado “tempo antigo”, cujos conteúdos e qualidades próprias estavam relacionados com a idade primordial e o tempo original dos deuses ou antepassados. O poeta só conseguia acessar esse passado

porque lhe era conferido, através da intervenção de *Mnemosýne*, o poder de estar presente em épocas passadas. Dentro dessa representação, a memória apresenta uma função alegórica, e é primordial para o processo de criação das narrativas. Tendo em vista um mecanismo tão complexo, a tradição poética da época se opunha ao conhecimento do homem simples, cujo saber era oriundo dos aprendizados transmitidos por outros. Nessa tradição, o conhecimento do poeta era adquirido através da inspiração que propiciava uma visão pessoal e direta do mesmo local em que habitavam os deuses, sendo a memória o meio de transporte do poeta “ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo” (VERNANT, 1990, p. 138). A partir da inspiração fornecida pelas musas, o poeta adquiria sua presença no passado mas, em nenhum momento, essa viagem no tempo omitia a realidade presente. Esse afastamento do mundo visível permitia sair do universo humano para descobrir outras regiões, outros níveis normalmente inacessíveis, porém também pertencentes aos cosmos, como o passado mítico. Portanto, a função da memória, por meio de *Mnemosýne*, não era reconstruir o tempo nem anulá-lo. Ao desfazer a separação entre presente e passado, ela construía uma ponte entre o mundo dos vivos e o mundo do além, evocando o passado para que se fizesse presente, sendo a memória um veículo que possibilitava a reunião com a divindade e não apenas a mera consciência de um passado, por maior que essa também fosse uma qualidade sagrada.

A capacidade da memória sempre foi vista com admiração pela humanidade e como uma habilidade especial, dotada do poder da criação, do aprendizado e do conhecimento. Para Benjamin (2008, p. 210), a “memória é a mais épica de todas as faculdades”. Segundo o autor, apenas uma ampla memória pode dar origem à poesia épica ao se apropriar do curso dos acontecimentos e à sucessão de desaparecimentos em decorrência da morte, formulando uma narrativa que é guardada quase que exclusivamente por meio do poder sobrenatural da rememoração. Tais narrativas, armazenadas na memória e transmitidas de um indivíduo a outro, tendem a seguir a direção de transmissão dos mais velhos para os mais jovens, pois a autoridade da velhice permite que as experiências sejam passadas em provérbios, em histórias, em poemas direcionados aos mais jovens, assegurando o protagonismo dos mais velhos na construção das tradições orais. Em decorrência disso, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade” (BENJAMIN, 2008, p. 207-208) pois é no momento da morte que o saber e a sabedoria de uma pessoa, e sua experiência vivida, assumem uma forma transmissível e é desse tipo de conteúdo que são

feitas as histórias. Neste sentido, a memória dos anciãos de uma sociedade e o que ficou guardado da memória de seus antepassados é uma via de acesso frequentemente utilizada para reintegrar o passado, já que as histórias e experiências dos mais velhos são capazes de estabelecer, em um presente comum, uma intersecção parcial com a memória dos descendentes, construindo uma ponte que liga o passado histórico, que corresponde ao tempo dos mortos, ao passado que compreende o tempo dos vivos e, conseqüentemente, presente. Essa necessidade de elaborar uma história ligando o passado ao presente, objetivando alcançar um futuro faz parte da busca por uma “humanidade imortal”, onde o indivíduo segue procurando um “outro mais que humano” (RICOEUR, 1997, p. 195), cuja representação é encontrada na figura dos ancestrais, que materializam o imemorial, e na figura dos sucessores, que simbolizam a esperança. É a partir da definição desses ícones de passado e futuro, de origem e de continuidade, que a noção de rastro vai se formando, sendo possível produzir narrativas e histórias baseadas na memória de pessoas ou entidades. Assim, ao entender a função da memória como aquela que estabelece uma relação de proximidade entre mundos, entre o “mundo dos vivos” e o “mundo do além”, é possível também notar sua importância na reatualização dos mitos necessários para a encenação dos rituais em cultos, festividades e celebrações.

Em se falando do papel do narrador na transmissão das memórias e das histórias, tem-se que, devido a sua experiência, ele é aquele que “sabe dar conselhos” e cujas narrativas devem apresentar uma natureza utilitária, seja um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida. Quanto mais universal e menos pessoal é a história contada pelo narrador, mais fácil ela se grava na memória do ouvinte que, por sua vez, a assimila melhor a sua própria experiência cedendo, um dia também, à ideia de recontá-la. Segundo Benjamin, (2008, p. 204) a assimilação completa de uma narrativa só pode ser alcançada pelo tédio, pois é este estado de consciência que oferece a atenção necessária para se absorver profundamente uma história. Tal tédio pode ser atingido, por exemplo, através de um trabalho repetitivo como o bordar, o fiar, o lavar da roça, pois quando o ouvinte se esquece de si mesmo, imerso em outra atividade, grava mais profundamente em si o que é ouvido, já que, “quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” tendo em vista que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2008, p. 205). O que se

percebe, então, na relação entre o ouvinte e o narrador, é que o tom dominante e o interesse em conservar o que foi narrado asseguram ao ouvinte a possibilidade de reproduzir o que foi absorvido. Nessa perspectiva, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação que, por muito tempo, floresceu em meio a artesãos no campo, no mar e na cidade. Entretanto, a narrativa não é um mero passatempo, tampouco está interessada em transmitir algo como mera informação ou relatório. A narrativa possui a marca do narrador, assim como o artesão deixa a marca de suas mãos na argila que molda e, portanto, é uma arte que incorpora elementos peculiares do narrador à história a ser contada, cujo objetivo é sempre produzir alguma transformação naquele que ouve, seja essa transformação de caráter moral, ético ou estético.

O grande narrador tem suas raízes no povo, nas camadas artesanais e é responsável por construir a experiência coletiva da qual a memória coletiva se abastece, já que essa memória extrai suas forças dos indivíduos que se lembram enquanto integrantes de um determinado grupo. Dentro dessa massa de lembranças comuns, cada memória individual é um ponto de vista responsável pela construção da memória coletiva e cada ponto de vista se adequa de acordo com o lugar em que o indivíduo ocupa em seu grupo, sendo este lugar também variável de acordo com as relações estabelecidas na comunidade (HALBWACHS, 2006, p. 69). Dessa maneira, fazendo uso das faculdades da memória, as pessoas tentam transformar suas vidas significativamente e, por consequência, transformar a vida daqueles que ouvem suas narrativas. Em última instância, a memória adquire caráter de identidade para que o indivíduo saiba quem é e quais foram as circunstâncias que o levaram a ser assim, encontrando na memória explicações para justificar seu presente, ou então histórias sobre si que causem certo tipo de impressão e possam também transformar o ouvinte (ANTZE; LAMBECK, 1996, p. Xvi). Em adição, a produção e a transmissão das narrativas orais – individuais ou pertencentes à memória coletiva – e a recepção dessas narrativas são responsáveis por estabelecer um papel crucial na sedimentação das atividades sociais de um grupo (BRIGGS, 1996, p. 4), sendo tão importante para a construção dessas atividades quanto para a reprodução da vida cotidiana, apresentando-se como parte inerente da constituição de qualquer comunidade.

1.4 Estetização da vida e estética popular

A estética, enquanto área de estudo e ciência, existe nas práticas da humanidade desde a Antiguidade. A palavra estética deriva de *aisthesis*, cunhada na Grécia Antiga e que significa percepção, sensação, sensibilidade. Entretanto, naquela época, as discussões sobre o assunto reduziam a estética ao valor de belo, que equivalia ao valor de bom, moralmente falando. Desde então, os conceitos de estética foram se atualizando em relação às épocas, aos pensadores e aos contextos histórico-sociais, até que, no fim do século XVIII, essa linha de pensamento foi enfim reconhecida como uma disciplina filosófica, passando a ser definida, a grosso modo, como a faculdade que permite a produção de conhecimento a partir dos órgãos da sensibilidade. Por muito tempo, a estética esteve associada ao conceito de belas-artes, principalmente a partir do aparecimento das primeiras instituições museológicas e o deslocamento das obras de arte de seus locais de origem para os espaços de apreciação em museus ou galerias de colecionadores. O que hoje se chama “obra de arte”, antes tinha sua produção destinada à adoração, ao despertar de admiração e ao encantamento, ou à simples função utilitária, só passando ao *status* de arte com a ressignificação proporcionada pela ocupação do espaço dos museus. Assim, “um crucifixo românico não foi, a princípio, uma escultura, a 'Madona' de Cimabue não foi um quadro, nem mesmo a 'Palas Atenia' de Fídias foi uma estátua” (MALRAUX, s/d p. 9) evidenciando o antigo caráter utilitário das obras que encabeçam o título de belas-artes.

Acerca desse caráter mundano e cotidiano das artes discorrem alguns dos teóricos da filosofia pragmatista, que buscam posicionar o conceito de arte mais próximo às atividades do dia a dia, e às práticas artísticas populares, dois aspectos que foram afastados do apreciar estético hegemônico das “belas-artes”. Sendo esta a linha filosófica a que esta pesquisa recorre para realizar sua análise, serão agora apresentadas as ideias formuladas por John Dewey e Richard Shusterman sobre a “estetização da vida” e a “estética popular” respectivamente. Dessa forma, partindo da ideia inicial de que a obra de arte é, habitualmente, identificada com livros, quadros, construções, estátuas e outras formas que, à primeira vista, se distinguem da experiência humana ao serem tomadas como algum tipo de objeto exotérico, excluindo uma criação, muitas vezes, utilitária às relações humanas, Dewey (2010, p. 59)

propõe que essa tendência à exteriorização seja abandonada, visto que “a obra de arte real é aquilo que o produto faz com e na experiência”, portanto não é algo distante e destinado apenas a apreciação em espaços fechados construídos para a mera contemplação artística, mas algo que é gerado através de uma experiência humana, de uma ação, e que tem por objetivo promover uma experiência de caráter humano naquele com quem interage.

Uma prova disso são os utensílios domésticos, como móveis, tapetes, jarros e potes utilizados nas atividades cotidianas de povos antigos, cujo feitio se deu com tanto esmero e primor, que hoje ocupam lugares de honra nos museus de arte. Tais objetos, na época em que foram confeccionados, faziam parte das habilidades manuais dos artesãos e das formas de materializar a história e os pensamentos de cada comunidade durante seus cultos a deuses, em seus banquetes, em suas guerras, em suas caças, tendo em vista que as atividades do dia a dia estavam intimamente ligadas às formas artísticas que, por sua vez, tinham o papel de adicionar cor, graça e dignidade às manifestações. Dessa forma, a pintura e a escultura faziam parte da arquitetura, contribuindo para a finalidade social das construções; a música e o canto estavam ligados aos ritos e às cerimônias, onde se sacramentava o significado da vida; e a dramatização era peça essencial para reencenar mitos e lendas que compunham as histórias de cada grupo.

A divisão entre o que é e o que não é arte era algo impensável para o ser humano de outrora, que encontrava diversas manifestações artísticas em suas atividades cotidianas, em suas experiências, em suas relações uns com os outros, com os objetos e com os desafios inerentes à trajetória vivida. Não existe, portanto, nenhuma contradição entre a produção coletiva e a criatividade artística, visto que templos gregos, igrejas góticas e obras de tradição literária oral, que são produções coletivas, foram vistas e consagradas como grandes obras de arte por diversas escolas em diversos períodos. Além disso, todo trabalho individual não se exclui da comunidade onde está inserido e da qual herda tradições e maneiras, estando sujeito às ações desse meio, mesmo que tais ações assumam uma forma involuntária. Por outro lado, não é preciso viajar até lugares inóspitos, ou voltar séculos na história para encontrar comunidades onde tudo o que intensifica o sentimento imediato de vida, de se estar vivo, seja objeto de grande admiração. Escarificação dos corpos, adornos, plumas, mantos, pedras preciosas, ouro e prata sempre foram conteúdo das artes e dos modos de vida humanos e sempre serão. A necessidade de dar sentido à vida através de momentos intensos e de objetos

cheios de significado não é nenhuma novidade e, tampouco, uma raridade.

Frente a essas ponderações, Dewey (2010) propõe chegar à teoria da arte através de um desvio, passando pelas forças e condições atuantes nas experiências humanas que, geralmente, não são consideradas estéticas. Para o autor, a arte na experiência humana está, por exemplo, nas ações simples do dia a dia, como a graça do jogador de futebol que contagia os espectadores, o prazer da pessoa que prepara a refeição para seus familiares, ou o deleite de se observar as chamas em um amontoado de lenha ardendo em brasa. Em comum, todas essas experiências ilustram indivíduos absorvidos pelas atividades mentais e corporais que estão executando, as quais propiciam uma espécie de sensação de deslocamento no tempo a partir de uma imersão completa na experiência vivenciada. Assim, “qualquer atividade prática, desde que seja integrada e se mova por seu próprio impulso para a consumação, tem uma qualidade estética” (DEWEY, 2010, p. 115), qualidade que é responsável por “arredondar” a experiência, gerando uma sensação de completude e uma unidade emocional de valor transformador para aquele que vive a experiência. A emoção, portanto, faz parte da ação que move os acontecimentos em direção a um desfecho inclusivo e gratificante. A experiência completa e transformadora é, então, aquela que realiza, finaliza, alcança o desfecho, o fim, o objetivo a que se propôs através de um trabalho adequado, um conjunto de ações cujas partes estão interligadas e não apenas se sucedendo indefinidamente. Dessa forma, esse movimento que visa a uma consumação final vai sendo composto por um acúmulo progressivo de valores que vão criando suspense, expectativa, e acumulação, servindo de preparação para que se atinja uma resolução, a fim de se obter a sensação de um todo integrado de caráter transformador e com qualidade estética.

A satisfação sensorial alcançada no apreciar estético é decorrência de uma experiência intimamente ligada ao ato de criar. Para perceber o caráter estético, o indivíduo deve criar sua experiência, incluindo percepções similares às vivenciadas pelo produtor original, e também suas próprias experiências anteriores. Sem esse ato de recriação, não é possível perceber o objeto como uma obra de arte. Existem, dessa forma, os produtos da arte: os templos, os quadros, as esculturas, os poemas, ou seja, o que é feito através de uma atividade. E existe a obra artística que é o trabalho em si, o fazer. Dessa maneira, o que realmente pode ser considerado como obra acontece quando um ser humano modifica um produto com uma ação visando provocar uma experiência a ser apreciada por suas qualidades,

ou seja, uma experiência transformadora que confere qualidade artística ao produto. O impacto está, portanto, inerentemente ligado à experiência estética. É necessário que o sujeito sinta-se impactado para notar a experiência transformadora. Esse impacto, essa sensação de extrema intensidade vivenciada na presença de um objeto artístico, pode também explicar o sentimento religioso que acompanha a percepção estética.

Ao considerar tudo o que o ser humano faz ou cria uma extensão de si próprio, a sensibilidade estética assume a função de auxiliar o indivíduo a dar sentido à vida, a ir além e encontrar respostas para suas perguntas, proporcionando uma sensação de clareza, de expansão do ser e de pertencimento, gerando um sentimento de unidade com o todo e consigo mesmo. A experiência é, então, uma questão de interação entre o ser e o meio em que está incluído, que é humano, mas também é físico e compreende o material das tradições e das instituições, bem como da comunidade e das vizinhanças em que está inserido. Em complemento, este ser traz dentro de si, como parte de sua identidade e sua história, agentes que desempenham um importante papel nessa interação, não só agindo, mas também estando submetidos ao que vem de fora. A experiência adquirida depende da forma como o indivíduo vai reagir à obra de arte, segundo suas condições e, a partir disso, vai formular uma resposta. Toda experiência depende, portanto, de uma contribuição do indivíduo, oriunda de sua força e não de sua inércia. Assim, a ligação do ser com o mundo se dá na relação entre o sofrer e o fazer numa acumulação contínua de impressões, experiências e sensações. A experiência estética apresenta a qualidade de deixar tudo mais inteligível ao atribuir significados a objetos, oferecendo uma sensação de esclarecimento de forma coerente e intensificada, permitindo o alcance de uma integralidade. É possível depreender que o material da experiência estética é humano e, por ser humano, é social. A experiência estética é, assim, “uma manifestação, um registro e uma celebração da vida e de uma civilização, um meio para promover seu desenvolvimento, e também o juízo supremo sobre a qualidade dessa civilização” (DEWEY, 2010, p. 551).

Shusterman (1998. p. 31) afirma que “Dewey estava certo ao definir a arte como experiência, mesmo que essa definição seja inadequada e imprecisa para os moldes filosóficos tradicionais”. Partindo da premissa de que a arte está intrinsecamente ligada à história da humanidade e que, para designar o que é ou não arte, ou para analisar o que é ou não arte é necessário entender o contexto histórico e social em que cada manifestação artística está

inserida, o autor afirma que a arte tem e sempre teve que lutar por sua validação. Assim, em cada época, é necessária uma luta para que seja definido o que é arte, qual sua natureza e qual é o seu valor em função das necessidades do “momento”, sejam elas de forma ou de estilo, fazendo-se necessário que a arte sempre apresente uma defesa para sua própria validação. Segundo o filósofo (1998, p.33), a definição da “arte enquanto prática sociocultural historicamente determinada é provavelmente a melhor que podemos ter”. Entretanto, é enfático ao afirmar que a experiência estética não se limita à “prática artisticamente estabelecida”. Ela existe, primeiramente, em atitudes que são inatas a todo ser humano, como a apreciação da natureza, ou da própria natureza do corpo humano, e essa admiração do ser por si e por seu meio acaba, em extensão, por se manifestar nos rituais, nos esportes, nos fogos de artifício, na mídia da cultura popular, nos enfeites das casas, nas tatuagens, nas pinturas rupestres, e nas incontáveis cenas cheias de cores e significados que estão em todas as partes, embelezando a vida cotidiana.

Sendo a arte também uma parte dos hábitos humanos, uma parcela expressiva da realidade de todo ser, e não apenas uma imitação fictícia da vida, é claro que ela passa pelas experiências que cada indivíduo vivencia ao longo de sua existência. Tal afirmação responderia aos problemas criados ao se separar vida e arte, visto que a experiência estética é corporal, rica em satisfações sensoriais e emocionais e não apenas um prazer para mero deleite intelectual. Enxergar a arte como uma experiência a liberta da visão castradora da “prática institucional das belas-artes”, pois, ao extrapolar os limites impostos pelas formas e materiais tradicionalmente privilegiados nas práticas artísticas, a arte como “produção intencional da experiência estética” (SHUSTERMAN, 1998, p.51) está mais aberta à novas interações e experimentações, dadas as infinitas possibilidades e ocasiões em que pode atuar moldando e transformando esteticamente uma experiência ou um indivíduo.

As qualidades que configuram as marcas de uma experiência estética, ou suas condições, estão profundamente enraizadas no mundo, nos ritmos biológicos, nos ritmos da natureza, nos ritmos dos mitos, e nas leis rítmicas da ciência, evidenciando que o papel da arte não é negar o caráter natural ou orgânico do ser humano a fim de proporcionar uma experiência etérea, mas sim integrar corpo e intelecto em uma experiência satisfatória e unificada. Não existe uma função específica para o valor da arte. Sua orientação é satisfazer o indivíduo de maneira global, servindo a diversos fins, desde que intensifique a experiência

imediate, revigorando, revitalizando e incentivando o alcance do objetivo pessoal de cada ser. Uma transformação dessa natureza pode ser observada na atitude do canto de trabalho dos trabalhadores nos campos, atividade que fornece uma experiência estética de ordem satisfatória que, automaticamente, os enche de energia para que exerçam melhor suas funções e também consigam se relacionar melhor entre si, ao atingirem um sentimento de pertencimento e solidariedade que permanece mesmo depois de concluída a atividade. Essa mesma característica pode ser encontrada nas obras qualificadas como arte. Elas não são apenas uma coleção de objetos refinados que geram um tipo específico de experiência. Elas mudam a percepção e a comunicação de quem interage com elas e são fonte de energia e inspiração, visto que a experiência estética sempre se estende para outras atividades não se encerrando em si mesma, ampliando e aprofundando todas as áreas do ser. Neste sentido, a arte torna o mundo mais tolerável por gerar um senso de unidade satisfatório em sua experiência, possuindo a nobre função de justificar a existência, intensificando momentos, gerando novas formas de aprendizado e proporcionando a sensação de vitalidade unificada.

Trazer a arte para o domínio da vida cotidiana é uma forma de estimular a atenção e a sensação de presença nas diversas artes da vida, inclusive as políticas, as sociais e as tecnológicas. Executar uma ação com uma finalidade de qualidade estética proporciona satisfação imediata às atividades cotidianas, trazendo a sensação de completude para o presente, evitando que o prazer esteja sempre na esperança de algo futuro ou projetado em uma ocasião especial. Essa atitude permite “reestruturar a vida ética, social, e política através da noção estética de unidade, a fim de conceber um todo integrado” (SHUSTERMAN, 1998, p. 252). E é este todo integrado o responsável por propiciar a sensação transformadora naquele que vive a experiência. A experiência estética é, então, um episódio marcante, de alto impacto, que se distingue do fluxo monótono da vida, resultando em uma qualidade emocional particular agradável imbuída de satisfação. Essa emoção que se destaca do rotineiro faz com que as experiências desse tipo sejam memorizadas como experiências compartilhadas com outras pessoas. Entretanto, essas experiências também só são memorizadas porque de fato foram compartilhadas. Dessa forma, o que menos se espera desse tipo de experiência é que ela possua um caráter estático, visto que a arte requer sempre uma alternância entre tensões e novidades revolucionárias para que seja mantido seu próprio ritmo interior, bem como o ritmo da natureza, em um eterno conflito entre realização e quebra de

ordem, a fim de se obter uma experiência que se revele transformadora.

Sob esse ponto de vista, é errado supor que, por aparentemente não possuir uma teoria estética, a arte popular não detenha sua própria legitimidade estética, legitimidade esta que pode ser atestada pelas experiências que oferece através da audição, da visão, das práticas críticas que proporciona, e das experiências vivenciadas, que podem ser até mais poderosas do que algumas teorias. A arte popular pode satisfazer os critérios mais importantes da tradição estética e ainda oferecer “o poder de enriquecer e remodelar nosso conceito tradicional de estética, liberando de sua associação alienada a temas como privilégio de classe, inércia político-social e negação ascética da vida” (SHUSTERMAN, 1998, p. 104). O mito romântico da arte pela arte, que induz um tratamento das obras de arte como tendo um fim em si mesmas, só as afasta dos indivíduos, colocando-as em um pedestal, em um local sagrado cuja integridade não pode ser violada e deve ser sempre respeitada. De maneira similar, a ideia de que um objeto só adquire valor estético quando passa no teste do tempo, sobrevivendo a épocas e conquistando seu valor, não passa de um preconceito que, embora muito difundido, é infundado, estando intimamente ligado à tendência de estabilidade. Entretanto, a estabilidade é inimiga da arte que requer revolução, realização e quebra da ordem, pausa e movimento para que produza uma verdadeira experiência de caráter transformador.

Já foi apontado que, “uma das justificativas apresentadas para explicar o motivo pelo qual as artes populares têm seu *status* artístico recusado é o fato de não o reivindicarem” (SHUSTERMAN, 1998, p. 184). A autoafirmação do *status* artístico é considerada como uma característica essencial da arte. Entretanto, é sim possível criar uma justificativa teórica para ampliar os limites da arte, abrindo espaço para que formas antes rejeitadas dentro dessa categoria possam finalmente adentrar esse espaço. As artes populares possuem incontestável poder de impressionar os sentidos e a inteligência, além de também possuírem um reconhecimento sociocultural atestado. Dessa forma, uma estratégia para promover a mudança de *status* das artes populares é mostrar que, apesar de afastadas das convenções estabelecidas, tais manifestações são formas expressivas que atendem a critérios decisivos, os quais são capazes de garantir o reconhecimento de sua legitimidade artística e estética. Tal legitimidade é, muitas vezes, negada à arte popular em alegações que atestam que ela não conseguiria atender a diversos critérios, principalmente aqueles relacionados à complexidade, à profundidade, à criatividade, à forma e, finalmente, à consciência reflexiva de sua própria

dimensão artística. Ciente dessa realidade, se faz necessário que a arte popular clame por sua legitimidade, segundo seus critérios, e que reivindique sua validação enquanto obra estética. No Capítulo 4 deste trabalho, será realizado o exercício da legitimação artística de uma forma popular de arte. Para alcançar este fim, serão analisados os elementos estéticos que compõem e ditam as tradições do jongo praticado pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, com o objetivo de identificar, contextualizar e compreender sua dimensão artística.

2 DO BATUQUE AO JONGO

2.1 Os batuques e as danças de umbigada

Antes de discorrer sobre os sons, as músicas e as expressões artísticas desenvolvidas pelos africanos escravizados – quando postos a trabalhar forçosamente em solo brasileiro – e por seus descendentes, é necessário falar um pouco sobre o tráfico de pessoas comercializadas pelo Império Colonial Português, que resultou no deslocamento de cerca de quatro milhões de pessoas da África para o Brasil entre o início do século XVI e a segunda metade do século XIX. Quando Pedro Álvares Cabral chegou em terras brasileiras, em 1500, já fazia mais de cinquenta anos que os portugueses traficavam habitantes da costa da África Ocidental – desde onde hoje é o Cabo Verde e a Guiné, até o Congo, região de São Tomé e Costa da Mina – com destino ao reino lusitano e a outros reinos europeus. Em Portugal, as pessoas escravizadas trabalhavam nos afazeres domésticos, cultivando o campo, realizando serviços de carga e de descarga nos portos e também serviços de bordo nos navios. Quando os europeus chegaram ao Brasil, não empregaram imediatamente o trabalho escravo de africanos e esse tipo de trabalho era apenas eventual. O uso sistemático dessa mão de obra só foi operacionalizado a partir da década de 1540, resultando em um comércio direto de escravos entre a colônia e a África. O emprego do trabalho dos africanos escravizados começou quando a exploração efetiva do solo brasileiro foi iniciada, num primeiro momento, com a plantação em larga escala de cana-de-açúcar, estimulada pelo comércio do “primeiro produto agroindustrial especialmente criado para o mercado internacional no mundo moderno: o açúcar” (TINHORÃO, 1988, p. 13).

O tráfico de escravos propiciou que o Novo Mundo se transformasse no local onde a África e o Ocidente vieram a se encontrar a partir de muitos deslocamentos. Tendo em vista que, à época, as regiões da África Ocidental e da África Central, que forneceram um grande contingente de cativos para o Brasil, configuravam-se como ambientes muito heterogêneos, abrigando diferentes povos, de diferentes etnias, com bagagens culturais diferentes, as trocas entre esses cativos e suas trocas com os europeus resultaram em diversas novas manifestações culturais no novo território ocupado. Nesse sentido, quando colocados na colônia, os africanos

escravizados oriundos de diversas etnias só passaram a constituir de fato uma comunidade quando começaram a compartilhar uma cultura “na medida e na velocidade que eles mesmos as criaram” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 33). E essa cultura se manifestou, principalmente, como uma forma de resistência às agruras do novo sistema, em um esforço dessas pessoas pela preservação de suas identidades através da reprodução de seus costumes e de suas tradições, buscando dar continuidade a seus valores e suas crenças, apesar dos esforços dos senhores, feitores, e administradores públicos em silenciá-las. Assim, este Capítulo contém uma breve análise sobre o surgimento de algumas práticas culturais desenvolvidas pelos africanos escravizados quando colocados para conviver em um ambiente diferente do seu e hostil aos seus princípios. Para tal, um dos objetivos é identificar quais “orientações cognitivas” trazidas por esses cativos foram definitivas na elaboração das artes que eles passaram a exercer neste novo lugar.

Neste novo lugar, o Brasil, uma das formas que estes indivíduos encontraram para perpetuar suas tradições, crenças e costumes foi a realização de atividades a que os portugueses e viajantes europeus logo conferiram o nome genérico de *batuques*, que configuravam os raros momentos de livre exercício a que eles tinham direito nos terreiros das senzalas, durante os instantes de folga. De modo geral, o termo *batuques* era utilizado pelos europeus para identificar o “conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecadores” (CARNEIRO, 1961, p. 5), tocados pelos africanos quando se reuniam. Essa descrição depreciativa também era aplicada a toda e qualquer dança ao som de atabaques. De acordo com Carneiro (1961), a origem da palavra é misteriosa, há quem atribua uma raiz portuguesa a ela, entretanto, o autor questiona se a palavra “batuque” não seria derivada de alguma “forma verbal angolense, do perfeito, *emmi gui-a-cuque*”, que tem o significado de “dancei” é que pode ter sido sonoramente mal percebida pelos colonizadores.

Para tentar entender o que foram esses *batuques* em território brasileiro, diversos pesquisadores se dedicaram aos estudos das culturas africanas em seu continente de origem, visando identificar o que sobreviveu dessas culturas originais ao serem adaptadas à nova realidade, já que tais práticas não se “transplantaram em sua pureza inicial” (RAMOS, 2005, p. 15), mas sim se misturaram e se transformaram com diversas outras práticas, dando origem a novas manifestações. Tendo isso em vista, ao analisar os registros dos cronistas Macedo

Soares, Alfredo de Sarmiento e Capelo Ivens acerca de suas experiências no Congo e em Angola no século XIX, Carneiro (1961, p. 10-13) repara que a palavra *batuque* é utilizada por tais autores em suas descrições de danças ou bailes africanos realizados ao som de tambores. Sobre a descrição desses batuques, Carneiro prestou atenção especial ao que ele identificou como *danças de umbigada*, observadas em diversas regiões da África Central. Segundo os relatos dos cronistas, em Luanda, essa dança consistia em um círculo formado por dançarinos, onde um deles se descolava ao meio da roda para dançar e, quando desejava ser substituído, realizava o movimento de uma umbigada – movimento também conhecido pelo nome de *semba*, que significa “umbigo” em quimbundo, uma das línguas faladas na região de Angola – em outro dançarino para que este ocupasse seu lugar no meio da roda. Da mesma forma, foram registradas danças de casais realizando o movimento da umbigada em Angola e no Congo. Em tais danças, as descrições dão conta de que, formado o círculo de dançarinos, dois ou três casais se dirigiam ao centro para dançar, requebrando todo o corpo ou, nas palavras de um dos cronistas, num “prodigioso saracotear de quadris”, onde o movimento se intensificava conforme a música acelerava. Quando um par se cansava da dança, voltava para a roda, sendo substituído por outro par. Alguns registros não deixam claro como o casal era substituído, entretanto, ao relatar o mesmo tipo de dança, Ladislau Batalha a descreve com o nome de *quizomba* (a palavra *ki-zomba* pode ser traduzida como “o local em que se dança, ou grupo de dançarinos”) e, na sua descrição, deixa evidente um ar sensual entre os dançarinos, o que talvez pudesse sugerir a efetivação do movimento da umbigada. No relato de Batalha (que esteve na África na segunda metade de 1800), os bailes aconteciam quase todas as noites nas cidades do Congo, e os casais dançavam no meio da roda com “ares provocadores”. Dentre os dançarinos, quem estava na roda também tinha o papel de cantar, ao que os demais respondiam em coro, entoando canções cujo conteúdo focava na vida diária dos presentes e dos ausentes. Em todas as descrições, os cronistas evidenciam o espanto que sentiram diante do erotismo dos movimentos dos dançarinos que observaram. Nas exposições analisadas por Carneiro, o batuque africano era adjetivado como “sensual, erótico, lascivo”, tendo o movimento da umbigada sempre um destaque especial. Para Sarmiento, o batuque seria um tipo de pantomima em que se contava a história de uma virgem a quem eram explicados os assuntos referentes ao *lembamento*, nome da cerimônia de casamento, e isso justificaria o emprego da umbigada. Quanto ao *lembamento*, ou *lemba*, é interessante dizer que essa cerimônia durava mais de uma semana, configurando as formalidades práticas e rituais

anteriores aos casamentos realizados no Congo e em Angola. Durante este tempo, buscava-se o ajustamento do *m'lemba*, o preço da virgindade da noiva que, por um período de oito dias, ficava isolada para que fossem garantidas a felicidade e a fertilidade dela e do futuro marido. Neste contexto, as danças rituais realizadas na duração do *lembamento* eram representações alegóricas da vida de casado, ou seja, faziam referência explícita aos jogos amorosos e aos atos sexuais.

Elencando outros elementos que faziam parte dos batuques africanos, os cronistas estudados por Carneiro (1961) apontaram a presença constante de algum tipo de fogueira, que tinha destaque em todas as festas, já que eram realizadas à noite. Perto das fogueiras, estavam sempre os músicos que utilizavam o calor do fogo para aquecer e afinar a pele dos tambores e que também estavam inseridos no grande círculo de dançarinos. Quanto aos instrumentos utilizados, os autores relataram o uso de tambores feitos de tronco escavado e pele animal, cujo toque era frequentemente acompanhado pelas palmas dos dançarinos. Acerca dos cantos entoados durante os batuques, os registros indicam que eram sempre improvisados, em um contexto onde o dançarino cantava e a assistência respondia. O conteúdo de tais cânticos se concentrava na narrativa de “episódios amorosos, de feitiçaria ou de façanhas guerreiras” e, segundo os relatos, é possível apreender que certos improvisadores se destacavam por suas atuações, sendo ouvidos com mais atenção por todos os presentes e aplaudidos ao fim de suas apresentações.

Ao analisar as danças populares do Brasil com o objetivo de identificar suas similaridades com as danças praticadas no Congo e em Angola, ou seja, ao buscar pelas “orientações cognitivas” que nortearam a elaboração das práticas artísticas afro-brasileiras, Cascudo (1965, p. 138-139) também constatou, nas formações nacionais, o elemento do casal, dos casais, ou do indivíduo que dança no meio de uma roda, ao som do toque de tambores, e que, ao pedir por sua substituição na dança, realizava o ato da umbigada em um parceiro ou parceira. Para o autor, “samba, batuque, zambê, coco, bambelô, batucada” são sinônimos de danças onde seus praticantes se dispõem em círculo, batendo ou não palmas, enquanto um indivíduo ou um casal fica no centro dançando. Em sua análise, outro elemento imprescindível nessas danças era a presença do solista, que tinha a liberdade de improvisar seu canto, o qual seria repetido em coro pelos demais dançarinos, qualificando um canto responsorial.

A partir da identificação da umbigada como um elemento preponderante nas danças africanas, Carneiro (1982, p. 24) desenvolveu sua teoria sobre as danças populares brasileiras derivadas da *dança de umbigada africana*, teoria reconhecida e replicada por diversos outros estudiosos da área, que o consideram o primeiro autor a tentar agrupar as músicas populares brasileiras sob um denominador comum: a herança dos *batuques africanos* – em especial do Congo e de Angola – através do gesto ou menção à umbigada, bastante frequente nas danças realizadas na parte central da África, incluindo a República Centro-Africana, os Congos, Cabinda, o litoral do Atlântico, Angola, Moçambique e as Rodésias. Para o autor, o *samba de umbigada* é a mais importante das danças brasileiras, sendo o baile de mais “ampla distribuição geográfica”, estando suas derivações e variações presentes de norte a sul do país. De acordo com tal tese, o samba de umbigada, em sua forma mais típica, consiste em uma dança onde assistentes e músicos dispõem-se em círculo, enquanto, no centro, um dançarino se movimenta até passar a vez para um outro parceiro, homem ou mulher, fazendo ou fingindo uma umbigada, que é realizada através de um ligeiro choque de ventre contra ventre. Em suas diversas manifestações por todo o país, este baile se diversifica em dança de pares, dança de roda e dança de fileiras, estando presente no Rio de Janeiro com o nome de partido alto, caxambu e jongo; no Maranhão como tambor de crioula; no Piauí, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Alagoas como coco; no Rio Grande do Norte como bambelô; na Bahia como samba de roda; em São Paulo como jongo, samba-rural, samba-lenço e batuque; e em Minas Gerais como jongo e batuque de umbigada. Dessa maneira, estes diversos tipos de danças, dançadas de formas levemente diferentes e batizadas com nomes diferentes, no fundo, possuem a mesma raiz comum, qualificando um mesmo tipo de dança onde o canto e as variações coreográficas – ambas contribuições africanas – se apresentam como características principais, com grande ênfase na liberdade de movimentos, libertando cada dançarino para dançar como quiser. Thompson (2011), ao detectar as características artísticas fundamentais – ou orientações cognitivas – das danças e dos cantos africanos que cruzaram o Oceano Atlântico e determinaram o surgimento de uma nova cultura nos países do Novo Mundo, enumera a presença constante de praticamente os mesmos elementos:

o domínio de um estilo de performance percussiva (investida a vivacidade vital no som e no movimento); *a propensão para registros múltiplos* (registros competitivos que soam ao mesmo tempo); *a superposição de canto e de contracanto* (solo/coro, voz/instrumento – 'sistemas de engate' da performance); *o controle do pulso interno* (um 'senso metronômico' que mantém a marcação do compasso na mente, como um denominador rítmico comum, numa confusão de registros diferentes); a

Quanto aos instrumentos utilizados nos batuques, os tambores são apontados pelos cronistas como impreteríveis. Poderosos instrumentos de guerra, caça e cura na África, quando operados no Brasil, passaram a fazer parte de qualquer reunião dos cativos. Apresentando formas muito variadas, o tambor era basicamente construído por um “cilindro oco, de madeira, tronco de árvore escavado internamente, em cuja extremidade superior se distende fortemente uma pele de animal, sobre a qual se bate” (Rodrigues, 1982, p. 159-160). As *puitas*, outro instrumento utilizado, eram também feitas de tronco escavado coberto por pele animal, porém eram tocadas utilizando um pano molhado com água ou cachaça que, através da ação do tocador, fazia com que fossem emitidos sons roucos. Já os *ganzás* variavam muito em forma ou materiais, mas basicamente se constituíam de chocalhos feitos com o que os africanos escravizados tinham à mão.

Esses batuques realizados através das práticas da música, da dança e do canto eram executados nos terreiros próximos às senzalas nas noites de sábado – e também nos dias santos –, quando os trabalhadores escravizados ganhavam uma “folga” assegurada em lei pela Carta Régia de 31/01/1701 (RIBEIRO, 1980, p. 23), a qual determinava que os proprietários das fazendas deveriam dispensar os cativos aos sábados para que pudessem trabalhar por conta própria em suas roças, onde frequentemente plantavam alimentos diferentes da monocultura local, logrando vender suas plantações para os senhores, adquirindo assim algum dinheiro que lhes dava a possibilidade de comprar bens adicionais nas vendas. Entretanto, as coisas não eram assim tão simples. Para os africanos, os batuques eram uma maneira de preservar suas memórias e manter vivo o legado da Terra Mãe em seus corpos. Para os senhores brancos, tudo variava muito. É documentado que alguns chegavam a estimular os cativos a dançarem para visitantes, e outros gostavam de assistir e ouvir seus sons – a elite branca rural tinha poucas opções de lazer –, mesmo acomodados na Casa Grande, acreditando que a diversão, que parecia tão importante aos trabalhadores, era útil para mantê-los controlados e aceitando melhor o que o destino havia lhes reservado. Muitos outros não pensavam da mesma maneira e permitir ou proibir os batuques foi um assunto muito debatido pelas autoridades municipais da época colonial. Sendo pauta da reivindicação dos africanos escravizados, eram parte das negociações cotidianas com autoridades e com os senhores, pois a autorização dos senhores era um procedimento vital, já que os batuques só ocorriam com essa segurança (MATTOS; ABREU, 2007, p. 74 e 77). Neste embate, muitas

vezes, os batuques eram qualificados pelos representantes do poder político-administrativo e religioso como diversões “desonestas”, traduzindo o medo que as autoridades brancas tinham de que as danças fossem algum tipo de ritual pagão ou então uma reunião para promover revolta social. Concomitantemente, as descrições que os autores coloniais faziam de tais festas eram caricatas e depreciativas, estando sempre associadas à barbárie, ao primitivismo, à desordem, ao consumo de álcool e ao sensualismo, denunciando a visão moralista de uma sociedade que se pretendia europeia e cristã. Este ponto de vista, por sua vez, é uma das marcas do longo processo de marginalização das manifestações afrodescendentes, abastecido pelo preconceito de setores hegemônicos da sociedade branca e de suas instituições, e também pelo resguardo das próprias comunidades em manter seus códigos e segredos internos, visando sua melhor preservação frente às adversidades (DIAS, 2001, p. 859-861).

Por outro lado, mesmo que repreendidos, para os trabalhadores rurais escravizados, os batuques representavam um momento de união e reafirmação de seus valores, promovendo a sensação de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana. Se em um primeiro momento alguns dos cativos encararam situações de enfrentamento, dado que muitas etnias trazidas à força para o Brasil eram inimigas, como os congos e os moçambiques, em um contexto onde estar junto era necessário e não era possível a realização de celebrações específicas para cada etnia, as festas dos terreiros se tornaram ambientes propícios para trocas multiculturais. Dessa forma, é possível supor que tais encontros congregassem atividades sagradas e profanas já que, para os africanos, os planos físico e espiritual são continuidade um do outro, marcando um universo que é sacralizado e onde “qualquer ação do homem ganha caráter ritual, direcionando-se para equilibrar a sua força vital com as demais energias do cosmo” (DIAS, 2001, p. 866). Em complemento, considerando que os cativos não podiam realizar nenhum tipo de reunião fora das horas de folga, é possível imaginar que esses eventos reunissem toda a vivência que lhes era negada durante o dia a dia, dando origem a uma festa que condensava diferentes atividades sociais – religiosas e profanas – mediadas, bem como na África, pelas vias artísticas do canto, da dança e do bater do tambor.

Entre negações e permissões, os batuques foram sobrevivendo e evoluindo, sendo constituídos por uma diversidade de práticas religiosas, danças, rituais e formas de lazer que, a partir do século XVIII, passaram a ser percebidas pelas autoridades como tipos diferentes de manifestações, umas voltadas aos cultos religiosos e outras apenas como ritos sociais ou mera

diversão, porém ambas à base de danças, cantos e músicas de percussão.

Com o tempo, as cerimônias religiosas passaram a ser repreendidas e por isso se deslocaram para locais escondidos na mata – o que justifica o aparecimento dos terreiros de candomblé na *roça* –, e as demais festas começaram a ser reconhecidas como ocasiões de diversão, principalmente quando brancos e mestiços das camadas mais baixas das cidades e vilas principiaram a ingressar no acontecimento de tais festividades. O ingresso desses participantes adicionou novos elementos à estrutura africana de música percussiva, dança coreográfica e canto responsorial, introduzindo estilos diferentes de dança, notas melódicas distintas e instrumentos musicais como a viola, contribuição dos herdeiros da cultura europeia. Neste novo contexto, surgiram as danças derivadas dos batuques, como o *lundu* ou *lundum* que, no Nordeste, recebeu o nome de *baiano*, ainda que os batuques continuassem a acontecer ao mesmo tempo (TINHORÃO, 1988, p. 37-46).

A grande mudança dos batuques para o *lundu* foi a introdução das violas, que eram empregadas na música no lugar dos instrumentos percussivos. Entretanto, o movimento da umbigada, que tanto chocava os brancos, em especial os viajantes europeus, foi mantido. Os cantos de improviso e a resposta do coro em estribilho, marcas da cultura africana, também permaneceram. Do lado europeu, além da viola, a contribuição vinha também no jeito de dançar, com os dançarinos estalando (castanholando) os dedos, como no fandango espanhol, com os braços levantados. Em 1803, o viajante Thomas Lindley registrou na Bahia uma dança animada por violão onde os dançarinos bailavam em pares, mexendo bastante os corpos e fazendo gestos que aludiam à umbigada, enquanto os espectadores acompanhavam batendo palmas e cantando em coro improvisado (TINHORÃO, 1988, p. 54). O *lundu* foi a primeira dança afro-brasileira a ascender às camadas ricas da sociedade colonial, estando em voga em quase todo o Brasil entre a metade do século XVIII e o fim do século XIX, sendo inclusive realizada nos *entremezes* das apresentações de teatro em tom jocoso para diversão dos espectadores. Sendo caracterizada como uma dança de roda onde no centro se alternavam casais de dançarinos que bailavam realizando movimentos acentuados do quadril, incluindo a umbigada, em sua versão executada nas camadas mais altas (dançada nos salões de baile), onde se sagrou como dança urbana, assumiu o nome de *lundu-canção*, sofrendo um “certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do batuque em uma volúpia langorosa e requebrada” (CARNEIRO, 1961, p.17).

No começo do século XIX, o grande grupo dos batuques performados em território nacional, tendo sido incorporado por diversas classes sociais e sofrido um processo de europeização, já se dividia em três diferentes tipos de acordo com a estrutura socioeconômica de seus praticantes: os africanos e seus descendentes, ainda na condição de escravos, dançavam nos terreiros das senzalas entoando seus cantos marcados pela música de percussão; os “negros livres” formavam suas rodas em frente às suas choupanas, adicionando uma viola às batidas da percussão; e os brancos da classe média imitavam os dois em seus salões, unindo a umbigada africana à coreografia ibérica do fandango, no chamado lundu. Dessa forma, o lundu espalhou novos ritmos e movimentos de origem africana em determinadas classes sociais, contribuindo para o que Almeida (1926, p. 31-32 e 46) chamou de “maiores influências dos africanos na música brasileira” pois, para ele, os batuques dançados com desenvoltura ofereceram notas vibrantes aos cantos populares, adicionando um delicioso colorido à música do Brasil, em especial no que é devido aos instrumentos de percussão de diferentes timbres e sonoridades que deram riqueza aos ritmos, e forneceram a síncopa, característica inconfundível das artes musicais brasileiras e que se apresenta em uma infinidade de maneiras, porém sempre mantendo sua origem comum africana. Foi neste contexto que a popularidade dessas danças se expandiu por todo o território brasileiro, propiciando o nascimento de diversas manifestações populares – danças e cerimônias religiosas –, e de instrumentos utilizados em tais expressões artísticas, cujos nomes diversos pesquisadores apontam como sendo difíceis de denominar pois, muitas vezes, a mesma dança e os mesmos instrumentos adquirem nomes diferentes em diferentes locais.

Dessa forma, multiplicaram-se as danças derivadas do batuque que, de similar, guardavam entre si o gesto da umbigada – simulado ou efetivo –, a música percussiva à base de tambores, a dança de roda entre casais ou indivíduos solistas, e o canto improvisado responsorial, acompanhado ou não por palmas. Uma dessas danças derivadas segue atendendo pelo nome de *Batuque* até os dias atuais e é realizada em algumas cidades do estado de São Paulo e de Minas Gerais, local onde pode adquirir o nome de *Batuque de Umbigada*. Este Batuque consiste em uma dança de terreiro animada por música produzida por instrumentos de percussão e chocalhos. Entretanto, não se trata de uma dança de roda, mas sim de duas colunas de dançadores, uma de mulheres e outra de homens, que se defrontam para então realizarem a umbigada. Nessa prática, o ato da umbigada é chamado de “granché”,

“grancheno” ou “canereno” e, quando o batuqueiro encontra sua dama, entre uma umbigada e outra, realiza alguns meneios com o corpo, movimento que recebe o nome de “jongar”. Os instrumentos que fazem parte dessa dança são o *tambu*, enorme tambor feito de madeira escavada coberta por pele animal, sobre o qual se senta o tocador; o *quinjengue*, um tambor mais agudo em forma de cálice; a *matraca*, que consiste em dois pedaços de pau que o tocador usa para tirar um som ao bater na madeira do *tambu*; e os *guiás*, chocalhos de metal. Os cantos que compõem essa prática são chamados de “pontos” – quadrinhas cantadas contemplando temas associados à comunidade, à resistência, a protestos sociais, ou a temas amorosos – e são improvisados pelo “modista” que, antes de começar a sua toada, submete o ponto à consulta coletiva para que seja aceito. Em caso afirmativo, o ponto é repetido pelo coro e a dança se inicia, indo uma fila de batuqueiros ao encontro da outra para realizar a derradeira umbigada, assim procedendo sucessivamente (ARAÚJO, 1964, p. 232, 235).

Levemente similar ao Batuque paulista e mineiro, o *Samba Rural*, ainda encontrado no estado de São Paulo, é outra dança que deriva dos batuques africanos. Antes de prosseguir neste assunto, vale a pena ressaltar que a denominação “samba” é vista por Carneiro (1965) e Tinhorão (1988) como uma corruptela de *semba*, palavra africana que designa a umbigada, e seria por essa razão que, ao longo dos anos, todas as danças que antes atendiam pelo nome genérico de *batuque* passaram a atender pelo nome igualmente genérico de *samba*. Quanto ao *Samba Rural Paulista*, este foi minuciosamente estudado por Mário de Andrade (1965, p. 148-168). De acordo com a apuração realizada pelo autor, o Samba Rural também é dançado em fileiras. Em uma delas ficam os homens, que são os únicos que tocam instrumentos, revezando-os entre si e mantendo o tocador de bumbo (instrumento principal desta manifestação) sempre ao centro. À frente da fileira masculina, formam-se algumas fileiras de mulheres, umas atrás das outras. Antes do samba começar propriamente, o cantador chega bem próximo ao bumbo e propõe um “samba”. Os sambistas nomeiam este ato de “atirar a deixa”. Depois que o solista propõe seu canto, que normalmente é uma quadra ou dístico e é sempre improvisado, é feita a “consulta”, onde o canto pode ser aceito ou não. A consulta consiste em o solista entoar o canto e o coro responder, até que o diálogo se firme. Quando o canto parece aceito, o bumbo começa a tocar, acompanhado pelos demais instrumentos e aí a dança se inicia. Se o canto, também chamado de “deixa” ou “ponto” – palavra bem generalizada na terminologia musical afro-brasileira que significa melodia, toada –, não é

aceito, ou o solista desiste dele, a coisa se esvai aos poucos. Caso contrário, a dança tem início com a fila dos instrumentistas avançando para frente, no que as filas de mulheres recuam e depois avançam em resposta, assim seguindo sucessivamente num avançar e recuar contínuo. Segundo Andrade, a coreografia não é muito certa, obstante uma marcha pesada para frente e para trás e um “incerto rebolar de ancas”, mas sem a umbigada tradicional. Em seu relato, o autor chama a atenção para a improvisação e a alternância entre solista e coral, marca das culturas africanas, e como esse esquema se perpetuou em diversos outros estilos de sambas.

Nessas idas e vindas, a dança que outrora se chamava batuque foi, pouco a pouco, assumindo o nome de samba e, através de combinações e recombinações, deu origem a uma grande variedade de herdeiras que hoje se espalham pelas diversas regiões do país mas que, de modo geral, podem ser divididas em três zonas de incidência como apontado por Carneiro (1961, p.65, 66): a zona do coco, a zona do samba (samba de roda, samba rural, samba-lenço e batuque), e a zona do jongo, que se divide em duas espécies, jongo e caxambu, que são danças que conservam aspectos mágicos e serão detalhadas a seguir.

2.2 O Jongo e Caxambu

O Brasil Colônia, que durante muito tempo teve a monocultura de açúcar voltada à exportação como base de sua economia, ao atingir a metade do século XIX, transferiu seus esforços para a monocultura do café, que passou a ser produzido, principalmente, no Sudeste do país, fazendo com que, entre 1850 e 1900, o Vale do Paraíba se transformasse na zona de maior produção cafeeira do mundo. No começo daquele século, o café era apenas um arbusto plantado em hortas nas encostas dos morros próximos à cidade do Rio de Janeiro, e seu consumo era quase que exclusivamente local. Quando teve início o cultivo do café em escala comercial para consumo mundial, esse arbusto se alastrou para os arredores da Capital, adaptando-se à topografia, ao solo e ao clima, se estendendo para a beira das estradas por onde passavam os tropeiros que iam de Minas Gerais à Capital e, mais tarde, ao longo de todo o Vale do Paraíba. A partir desse momento, a floresta virgem foi devastada, cedendo espaço para as grandes fazendas de café que, obviamente, se estendiam e expandiam com o auxílio do braço escravo, garantindo que a produção cafeeira do país se estabelecesse como “a raiz, o

tronco e os galhos da economia nacional” (STEIN, 1961, p. IX, 4) daquele período.

Figura 2 - Fotografia de Marc Ferrez “Escravos em terreiro de fazenda de café na região do Vale do Paraíba”, 1882

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) - Coleção Gilberto Ferrez

A nova lavoura cafeeira importou uma quantidade sem precedentes de seres humanos. O recenseamento de 1872 apontava que, dentre os dez milhões de habitantes do Brasil, dois milhões eram de negros africanos e quatro milhões de mulatos, restando quatro milhões de brancos europeus e seus descendentes entre os demais habitantes (SILVA, 2003, p. 159). Os africanos, ao chegarem ao país para trabalhar como escravos, eram registrados nas fazendas quanto a sua proveniência, de acordo com o porto de origem na África, e não à etnia pertencente. Nestes registros, constam que, dentre aqueles destinados a trabalhar na monocultura cafeeira do Vale do Paraíba, mais da metade vinha de Angola, Bengala, Congo e Cabinda, seguidos pelos oriundos de Moçambique. Cerca de trinta por cento haviam chegado de Cabundá, Cassange, Ganguella, Inhambase, Mocena e Rebolo, e muito poucos eram de Mina ou Calabar (STEIN, 1961, p. 92). Tais localidades africanas compreendem o que

atualmente se reconhece como a região da África Central – genericamente determinada como a área entre Moçambique, Congo e Angola –, considerada uma área cultural que compartilha uma herança linguística e uma visão de universo similar, e uma ideologia política semelhante, onde seus habitantes são conhecidos como pertencentes à etnia *bantu*. A denominação *bantu* foi criada por Bleck, em 1860, para designar um grupo de duas mil línguas africanas que, em comum, apresentavam o uso da palavra *muntu* para se referir a “gente, indivíduo, pessoa”, como averiguou a análise deste pesquisador. A principal característica dessas línguas é a diferenciação das classes através de prefixos, de forma que *bantu* é o plural de *muntu*, onde o prefixo marca a diferenciação entre uma classe e outra. Assim, a designação *bantu* passou a ser utilizada para se referir a um grande conjunto de povos africanos que falam idiomas com uma origem comum, e que compartilham culturas e visões de mundo semelhantes (LOPES, 2011, p. 96). Acerca desse assunto, Thompson (2011) afirma que, enquanto durou o comércio atlântico de escravos efetuado pelos europeus nas grandes regiões do Congo e de Angola, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, milhares de pessoas trazidas à força para as Américas compartilhavam muito em comum:

em oposição à visão predominante de que todos os africanos, amontoados nos galeões dos navios negreiros e desesperadamente alienados uns dos outros, eram pertencentes a diferentes 'tribos' e falavam 'dialetos', os do Kongo¹ e os de Angola partilhavam crenças e línguas fundamentais. Quando se encontraram nas plantações, fazendas e nas cidades do hemisfério ocidental, estes fomentaram sua herança comum. A civilização e a arte do Kongo não foram obliteradas no Novo Mundo: elas reviveram na união, aqui e ali, com numerosos escravos do Kongo e de Angola (THOMPSON, 2011, p.108).

Quando passaram a conviver em um continente diferente, frente a uma nova realidade, esses povos escravizados, que partilhavam culturas e referências em comum, passaram a reinventar seus valores, costumes e crenças, como uma maneira de manter sua identidade e conexão com suas origens, tendo em vista a importância que a origem e a ancestralidade têm dentro da cosmogonia dessas etnias. Neste sentido, entre eles, a resistência se dava através das armas mais poderosas que tinham ao seu dispor, a arte, a espiritualidade e a religião que traziam consigo. Em resposta às condições de vida que precisavam enfrentar,

¹ Segundo Thompson, “ao descrever Kongo com K, em vez de C, os africanistas distinguem a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada de Congo Belga (atualmente Zaire) e da atual República popular do Congo-Brazzaville, que incluem numerosos povos não Kongo. Tradicionalmente a civilização Kongo abrange o moderno Baixo-Zaire e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo-Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola” (THOMPSON, 2011, p. 108).

esses indivíduos começaram a recorrer a um conjunto de crenças, práticas e valores compartilhados (orientações cognitivas) que, dentro da cosmologia de muitos dos povos provenientes da região da África Central, se baseava em uma divisão entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, onde os ancestrais ocupavam um lugar de grande destaque. Nesse pensamento, todas as estruturas seculares como política, economia, sociedade e cultura estavam ligadas às ideias religiosas, construindo uma visão de mundo que “ditava regras de comportamento e práticas rituais, explicava a origem das doenças, da infertilidade e de outras situações desagradáveis, delineava as relações entre os seres humanos e as várias divindades” (SWEET, 2007, p. 128). Dessa forma, ao serem arrastados para um novo território, os africanos que passaram a habitar o Novo Mundo preservaram muitas de suas maneiras de lidar com o cotidiano, onde suas práticas espirituais lhes ajudavam a dar conta de uma vasta gama de problemas sociais, dentre eles os maus tratos da escravidão.

Uma das formas de lidar com a nova realidade e preservar seus conhecimentos se dava através da realização de celebrações incluindo dança, música percussiva e canto, como apresentado anteriormente. É de se imaginar, portanto, que em seus dias de folga, quando podiam se reunir para se distrair e reafirmar seus valores e crenças, os cativos vivendo em solo brasileiro representassem suas tradições através de manifestações que deram origem a diversas práticas culturais, dentre elas aquela que hoje é conhecida como *jongo*, tradição popular que se desenvolveu ao longo do Vale do Paraíba e que, em certas regiões, também é conhecida como *caxambu*. Provavelmente, os viajantes estrangeiros que passaram pelo Brasil no século XIX viram *jongos* e *caxambus*, mas certamente os chamaram de *batuques*, o nome genérico da época, e os desprezaram com a estranheza e o preconceito habituais, apesar de sempre fazerem questão de assistir.

De modo geral, o *jongo* pode ser definido como uma expressão cultural afro-brasileira, com ocorrência no Sudeste, que reúne toque de tambores, canto acompanhado de coro responsório, dança e improviso poético, ocorrendo geralmente à noite, ao lado de uma fogueira e onde os dançarinos (*jongueiros*), dispostos em círculo, se revezam na entoação de *pontos* (cânticos) e nas danças que acontecem no meio da roda e são executadas por um solista ou um casal solista. Nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, essa manifestação recebe o nome de *caxambu*. Sobre as características específicas dos *pontos*, é possível dizer que existem quatro tipos de cânticos destinados a diferentes funções. Existem

os pontos de *visaria* ou *bizarria*, que são aqueles para falar dos assuntos cotidianos ou da comunidade, reunindo a crônica social; existem os pontos de *louvação*, destinados a saudar os ancestrais, antepassados e entidades espirituais; existem os pontos de *demanda*, *gurumenta* – corruptela de *argumento* – ou *porfia*, que são os desafios e adivinhas cifradas que precisam ser decifrados; e os pontos de despedida para encerrar a *roda de jongo*.

Durante sua estadia no Brasil, entre os anos 1948 e 1949, o historiador Stanley Stein (1961) ambicionava, num primeiro momento, estudar a economia e a sociedade cafeeira do país no período compreendido pelo século XIX. Sua proposta inicial era analisar toda a região afetada por essa monocultura no Vale do Paraíba. Entretanto, compreendendo que isso levaria mais tempo e esforço do que tinha disponível, resolveu se concentrar apenas no município de Vassouras, no estado do Rio de Janeiro, por lhe parecer o mais representativo da região. Ao longo de sua pesquisa, além de consultar todo tipo de acervo de documentos locais sobre as atividades da região, o pesquisador também teve a oportunidade de conversar com pessoas que tinham trabalhado como escravas nas lavouras de café e, portanto, podiam relatar como eram suas vidas à época da escravidão, e que aproveitaram a oportunidade para mostrar ao pesquisador os cânticos que entoavam naquele tempo como demonstração de resistência e da permanência de suas heranças culturais. Ao descrever esses cânticos, Stein os nomeia como *jongos* e, segundo suas pesquisas, estes *jongos* tanto serviam para que os africanos escravizados se comunicassem através de construções metafóricas permeadas de palavras africanas para despistar senhores e feitores, como serviam para manter o ritmo do trabalho, além de também serem utilizados para animar as danças do *caxambu* praticadas nas noites de folga. Acerca das canções entoadas durante o trabalho na lavoura, o autor relata que, segundo apreendeu, as turmas de cativos trabalhavam à pequena distância umas das outras e, para imprimir ritmo às enxadas e também aproveitar o momento para “conversar” sobre os acontecimentos do dia a dia, ou falar de angústias e sensações, o *mestre cantor* iniciava o primeiro verso de um *jongo*, que usualmente era um enigma ou uma adivinha, e então era seguido por sua turma que repetia em coro o segundo verso. A seguir, cabia ao *mestre cantor* da turma ao lado responder ao desafio improvisando um canto, que também seria repetido em coro por sua turma. Segundo os interlocutores do pesquisador, os *jongos* cantados em língua africana eram chamados de *quizumba* – aqui vale lembrar que Ladislau Batalha nomeou uma das danças de umbigada africanas que assistiu de *quizomba* – e os cantados em português

eram chamados de *visaria*. Nas noites de sábado, quando habitualmente tinham folga e o trabalho era interrompido, os africanos escravizados se reuniam ao redor de uma fogueira acesa no terreiro da senzala e, ao ritmo de dois ou três tambores, homens e mulheres dirigidos pelos *mestres-cantores* entoavam seus *jongos* e dançavam o *caxambu* (que também era o nome do tambor maior utilizado na celebração) até o amanhecer.

Figura 3 - Fotografia de Marc Ferrez, “Trabalhadores escravizados na colheita do café”, 1882

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS) - Coleção Gilberto Ferrez

Neste momento, é interessante salientar que a prática dos cânticos de trabalho é muito comum entre os povos da África Central pois, segundo suas crenças, os atos do dia a dia são regidos por vontades sobrenaturais, não existindo separação exata entre o mundo sagrado e o profano, fazendo com que a maioria das atividades seja direcionada a alguma divindade, característica que pode ser corroborada por Bosi (1992, p. 19) ao afirmar que “trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõem nos estilos de vida tradicionais, complementam-se mutuamente”. Assim, para os africanos dessa região, existe um complexo ritual cotidiano em que para praticamente cada ação desempenhada há uma invocação especial a ser executada através de cantos e danças, além de, é claro, os cantos e danças

específicos de cada cerimônia religiosa, dos ritos de passagem como nascimento, casamento, puberdade, e de outros ritos que se dirigem à comunidade em geral, como guerras, caçadas, colheitas. Era, portanto, muito natural que já existisse previamente um repertório de cânticos de trabalho entre os cativos trazidos para o Brasil. Entretanto, uma coisa é trabalhar na própria terra, outra coisa era o trabalho forçado em uma terra estrangeira, de forma que essa tradição teve que se adaptar às condições impostas pelos colonizadores. Ao invés de se dirigirem aos poderes ocultos da natureza, os versos de trabalho passaram a servir para que os africanos pudessem conversar entre si enquanto trabalhavam, o que era facilitado pela adição de palavras em línguas africanas no meio das palavras em português, e de uma inteligente ocultação de sentido através do uso de metáforas. Estes cantos, também entoados nas danças dos *jongos* ou *caxambus*, só eram inteligíveis para aqueles que participavam da cultura e, por esse motivo, podiam mergulhar em seu significado. Ademais, essa prática perpetuava um costume africano antigo que consiste no hábito de se elaborar e se resolver adivinhas. (TINHORÃO, 1988, p. 112-114).

Sobre a prática das adivinhas, empregada na formulação de *pontos*, *jongos* e *cantos de trabalho*, é importante atentar para o grande destaque que os hábitos de conversação e de contação de histórias possuem no cotidiano dos povos africanos, em especial dos bantu. Diversos exploradores em expedição àquele continente relataram que, mesmo após dias exaustivos de trabalho, era imperativo que, ao anoitecer, as pessoas se encontrassem para conversar, cantar e contar histórias até altas horas da madrugada. Tais cronistas também são enfáticos quanto à eloquência de seus cantores e o prestígio de seus contadores de histórias, anedotas e adivinhações. O convívio social é relatado como um aspecto de extrema importância para esses povos, onde a transmissão de conhecimentos, lições e tradições se dava a partir desses encontros e através das práticas orais. O hábito de compartilhar histórias ocupava um espaço tão importante na vida social dos bantus que eles possuíam palavras específicas para classificar cada tipo de história e narrativa. Um desses tipos era o *ji-nongonongo* – palavra a qual alguns pesquisadores atribuem a origem do nome *jongo* – que denominava os contos de adivinhação, consistindo no exercício de apresentar enigmas, podendo-se passar horas de convívio social a decifrá-los. Tais adivinhações, além de terem a função de divertimento e passatempo, também serviam de treino para a memória e para a rapidez de raciocínio (CASCUDO, 1984, p. 150-155).

É de igual importância apontar que, para as culturas centro-africanas, a palavra é possuidora de um enorme poder, tendo a sua invocação a capacidade da criação. Igualmente poderoso e honrado é o tambor que, dentro das línguas bantu, atende pelo nome de *ngoma* – muitas comunidades jongueiras nomeiam o tambor maior como *angoma* ou *ingoma*, ou chamam o próprio jongo de *angoma* ou *ingoma*, provavelmente uma adaptação de *ngoma*. O tambor é um elemento que une os indivíduos entre si e cada um deles com as divindades, sendo ele próprio uma essência divina, ou um representante dos ancestrais, ou antepassados – que são os primeiros povos a chegar, ou os primeiros habitantes – igualmente importantes dentro dessa cultura. O tambor reúne a “força vital dos três reinos da natureza”, o animal que dá o couro, o vegetal que fornece a madeira, e os minerais “que fixam tudo no lugar” gerando “um ser de energia plena” (DIAS, 2001, p. 869). Além disso, na África Central, os tambores também estão ligados aos “cultos de aflição”, reuniões de pessoas em busca de curas para males físicos, emocionais e espirituais, cujos pedidos são mediados e possivelmente atendidos através do intermédio da música, do bater do tambor e das danças.

Todos esses elementos pertencentes às culturas bantu e centro-africanas, com especial ênfase à importância da palavra e à força inerente dos tambores e dos ancestrais, foram identificados e registrados por diferentes historiadores interessados em documentar as práticas do *jongo* e do *caxambu* no Sudeste brasileiro, delimitando assim as orientações cognitivas que definiram tais manifestações. Em seu trabalho de pesquisa, o folclorista Araújo (1964), que estudou o jongo em diversas comunidades rurais de municípios fluminenses e paulistas em meados do século XX, definiu essa prática como uma dança de origem africana, na qual participam homens e mulheres e onde o canto, chamado de “ponto”, tem papel importante no desafio versificado, e cujos instrumentos são essencialmente de percussão – membranofônicos – podendo haver a ocorrência de alguns idiofônicos também. Segundo o autor, o jongo se desenvolveu ao longo de todo o Vale do Paraíba, sendo que, perto das montanhas ficou conhecido por *caxambu*, nome dado ao atabaque grande nesta prática, mas que, nos locais onde se pratica o jongo, é conhecido como *tambu* ou *angoma*. Ao analisar em específico o jongo praticado pela comunidade de Taubaté, no estado de São Paulo, o autor o descreve como uma dança de roda, onde participam jovens, idosos e crianças, todos em trajes comuns, com botinas ou descalços, e os “homens nem tiram o chapéu”. Em seu registro, as crianças, apesar de não cantarem pontos, participam como forma de aprender a tradição que é

transmitida de geração em geração. Quanto aos tocadores dos instrumentos, no relato do autor, eles permanecem parados, e é na frente deles que se desenrola o jongo:

são três os instrumentos usados: um *tambu*, um *candongueiro* e uma *angoia*. O *tambu* é um pau roliço oco, medindo mais ou menos um metro de comprimento e cerca de 45 a 40 centímetros de diâmetro, afinando para uma das extremidades; a oposta a esta tem a boca obturada por um couro de boi, bem esticado e pregado na madeira com tachas amarelas e alguns cravos pretos. O *candongueiro* é um atabaque menor do que o *tambu*, sendo mais afunilado e consequentemente, o seu som é mais agudo. A *angoia* é uma espécie de chocalho (ARAÚJO, p. 204, 1964).

Ao prosseguir em sua descrição, o pesquisador conta que, antes de iniciar os cantos e a dança, os jongueiros saúdam os santos e pedem a eles licença, para só depois começarem a entoar os *pontos*. É neste momento que o solista lança um ponto sozinho, que é improvisado e pode conter palavras em língua africana. Este ponto passa a ser, então, repetido em coro pelos demais jongueiros que assim seguem até seu fim, quando o autor do ponto grita “cachoera” para encerrar seu canto. Consta que qualquer cantador também pode “pedir cachoera”, ou seja, pedir a vez para poder cantar. No momento em que o ponto começa a ser repetido pelo coro, a dança se principia no centro do círculo onde estão dispostos os jongueiros, e homens e mulheres dançam, aproximando e afastando o corpo, fazendo lembrar o gesto da umbigada, mas sem efetivá-la de fato: “o homem balanceia para a direita e se aproxima da mulher, esta por sua vez balanceia também para sua direita, aproximando-se do homem, portanto não se defrontam perfeitamente, ficam um pouco de lado” (ARAÚJO, p. 206, 1964), na sequência, os dançarinos repetem o mesmo movimento para a esquerda e vão dando voltas no sentido contrário ao ponteiro do relógio, atitude característica das danças de roda de origem africana, segundo o autor. Para Araújo, o jongo não seria um sapateado, e sim um balanceado, onde os pés vão para frente e para trás, e os braços das mulheres se mostram flexionados, com as mãos na altura do peito. Sobre a não efetivação da umbigada, é importante lembrar que, enquanto a dança era de terreiro, a umbigada era efetiva, porém, devido a adaptações sociais e culturais, este traço mais característico e marcante da dança foi substituído por gestos equivalentes como o acenar de um lenço, o convite de uma mímica, o toque de uma perna ou pé, ou outras encenações (CARNEIRO, 1964, p. 45).

Acerca do jongo testemunhado por Araújo (1964), os tocadores não dançavam e, próximo a eles, havia uma fogueira onde, às vezes, iam aquecer o couro do *tambu* e do *candongueiro*, vez ou outra com um pouco de pinga para “melhorar o som”. O *ponto* é descrito pelo autor como uma pergunta versificada, empregando metáforas difíceis de serem

entendidas e que deveriam ser decifradas por um adversário. Quando um adversário adivinha o enigma, nas palavras dos jongueiros, ele “desata ou desamarra” o ponto. O pesquisador declara que qualquer um dos participantes podia se empenhar em desatar os pontos, e que estes, na maioria das vezes, narravam episódios da vida cotidiana. Nestes pontos, os cantores usavam palavras de origem africana, ou então pronunciavam palavras em português com uma influência africana, dizendo, por exemplo, “saravá” ao invés de “salvar” ou “saudar”. Ele identificou também práticas de feitiçaria no jongo, que ocorriam quando um jongueiro não conseguia desamarra um ponto e, por esse motivo, era acometido por algum mal, sendo essa a justificativa para que muitos deles, ao enfrentarem adversários difíceis, espetassem uma faca de ponta fina num pé de bananeira para se proteger. Além dos aspectos de feitiçaria notados, o etnólogo também apurou que os pontos serviam, desde sua origem, para a comunicação cifrada entre os escravizados que combinavam fugas, marcavam encontros, criticavam os senhores e desabafavam sobre as dificuldades do cativo, assuntos que, segundo ele, seguiam ainda recorrentes nos jongs, tanto para compartilhar os anseios da comunidade, quanto para não esquecer das raízes e tudo o que fora vivido pelos antepassados. Essa particularidade explica a sobrevivência de pontos muito antigos, como o que Araújo (1964, p. 216) transcreve e que, por sua força, é citado por diversos outros pesquisadores em suas investigações, e ainda pode ser ouvido nas rodas de jongo até hoje: *“Tanto pau de lei que tem no mato/ embaúva é coroné”*. A explicação (o desamarra) mais aceita para esse ponto é que “pau de lei” estaria representando as pessoas boas, a madeira nobre, tão valorizada entre os africanos. Já a Embaúba (*Cecropia Palmata*) é uma árvore de madeira oca, que não presta para nada, sem serventia, ou seja, com tanta gente boa e de caráter à disposição, o escolhido para ocupar o cargo de “coronel” foi justamente aquele inaproveitável, como a Embaúba.

Analisando as descrições de Stein (1961) sobre o caxambu fluminense, a ele relatado pelos ex-cativos com quem conversou, é possível notar, como se espera, muitos aspectos em comum com o jongo. Dançado nos sábados à noite e nos dias santos (os chamados dias de pagode), à época da escravidão, era praticado se utilizando dos mesmos elementos: tambores, cantor solista, canto responsório que dialogava com o coro e danças coreográficas. Para dançar o caxambu, os africanos escravizados tinham que pedir permissão aos senhores que, no início, ficaram ressabiados com as possibilidades “revolucionárias” de uma reunião de escravos sob a direção dos mais velhos, tentando até emplacar leis de proibição, mas que

acabaram cedendo ao chegarem à conclusão que valia mais a pena a diversão dos cativos para se distraírem da dura carga de trabalho diário. Dessa forma, alguns dias antes da realização do caxambu, a notícia se espalhava pela fazenda a sediar a festa e fazendas vizinhas através das conversas nas vendas nas beiras das estradas, ou com a propagação de versos enigmáticos que eram cantados pelas turmas de trabalhadores. No dia marcado, depois de terminado o trabalho, era acesa uma fogueira no terreiro para aquecer a pele de um casal de tambores, podendo haver ainda um terceiro tambor conhecido pelo nome de *chamador*. Ao lado oposto da fogueira, ficavam dispostos os “negros velhos” conhecidos como *macota*, “gente da África, pessoas sábias” segundo apuração do autor. O tambor maior, com som mais grave, recebia o nome de *caxambu*, e o menor, mais agudo, chamava *candongueiro* (como no jongo). Antes da dança começar propriamente, os tocadores ensaiavam os ritmos com as palmas das mãos e os jongueiros sussurravam os versos improvisados. A festa começava quando o “rei do caxambu” saudava os tambores e iniciava cantando os primeiros versos. Os tambores, então, começavam a tocar e os demais participantes, dispostos em roda, respondiam os versos em coro e batiam palmas. Neste momento, alguns homens e mulheres entravam na roda para dançar, se locomovendo em círculos, no sentido contrário aos ponteiros do relógio e, quando cansados de dançar, passavam a vez a outra pessoa do mesmo sexo tocando-lhe a palma da mão. Quanto às roupas, é descrito que os homens vestiam calças brancas e camisas riscadas, e as mulheres, blusas soltas, saias compridas e lenços na cabeça. O caxambu se configurava como uma grande oportunidade dos africanos escravizados tecerem comentários sobre suas realidades e sobre a sociedade na qual estavam inseridos, podendo exprimir o que sentiam a respeito de senhores e fiscais, além de conversar sobre os próprios companheiros através das construções metafóricas dos versos e da inclusão de palavras africanas. O formato do *jongo* (cântico do caxambu), em desafio, como em todo enigma, era excelente para dissimular significados, criando imagens que se prestavam a mais de uma interpretação, fazendo com que as pessoas fossem substituídas por plantas, pássaros e animais. De acordo com Stein (1961, 245-247), a característica de maior estima na feitura dos versos era a concisão: “quanto menor o número de palavras, mais obscuro o sentido, melhor o jongo, aquele que não podia ser decifrado facilmente pelos jongueiros rivais, ou que podia ser repetido para descrever uma quantidade de situações diferentes”. A importância da habilidade de comunicação promovida através dos pontos, ou jongs como são chamados no caxambu, fica ainda mais evidente quando o autor pergunta a um ex-cativo sobre como este havia ficado sabendo da abolição da

escravatura. A resposta foi oferecida através do cantarolar de dois jongos. O primeiro: “*Tava dormindo, cangoma me chamou / levanta povo, que o cativo já acabou*”, onde *cangoma* alude a *ngoma*, tambor em língua bantu – este ponto é cantado ainda atualmente para manter viva a história dos antepassados –; e o segundo: “*Não me deu banco pra mim sentar / Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra me sentar*”, onde fica expressa a amargura de ter a liberdade, mas de não ter terra para cultivar e seguir a vida em um mundo estrangeiro.

Essa metaforização do discurso verbal através de uma linguagem dúbia capaz de construir significados extremamente complexos e inteligíveis apenas aos “iniciados” guarda profundamente outra grande marca da arte e da poesia africana: a essencialidade, a concisão, a forma sintética. Assim, o ponto, constituído por dois versos, um cantado pelo solista e outro pelo coro, econômico e concentrado em sentido, se aproxima muito dos provérbios, forma expressiva que traduz muito bem as tradições culturais africanas. Os *griots*, trovadores ou menestrelis africanos que reúnem diversos tipos de tradições e histórias e as transmitem oralmente utilizando música, poesia lírica e contos, animando festas e reuniões, frequentemente se comunicam através de provérbios e essa prática muito provavelmente influenciou o modo como se manifestou a poesia nos terreiros, dando origem a pontos sintéticos e transbordantes em significado. Além disso, na cultura africana a palavra tem poderes mágicos e é capaz de construir e destruir ao ativar as forças da natureza. Na elaboração dos versos do jongo, este aspecto fica bem evidente nos pontos de *demanda*, *porfia* ou *gurumenta*, onde os jongueiros se desafiam, se enfrentando em embates que podem durar a noite toda, ou enquanto os pontos não forem desamarrados. O que está em jogo, normalmente, é o prestígio dos cantadores e seus poderes de feitiçaria ativados através das palavras. Utilizando-se de palavras encantadas, os jongueiros tentam *amarrar* o oponente lançando “feitiçarias”, e são muitos os “causos de magia” oriundos dessas batalhas, o mais comum, contado em muitas comunidades jongueiras, é aquele em que o cantador, pela força de seu ponto, era capaz de fazer crescer uma bananeira no terreiro de modo que, pela manhã, todos já estavam comendo bananas (DIAS, 2001, p.876-877). Outras lendas jongueiras contam que essas poesias mágicas também eram capazes de transformar um objeto inanimado em uma cobra, ou podiam enviar enxames de insetos contra opositores. Quanto a essas “magias”, alguns pesquisadores apuraram que, entre os *kongo*, no início do século XX, durante algumas festas, os sacerdotes testavam suas habilidades em desafios verbais onde um

deles podia muito bem, através do poder de suas palavras, plantar uma bananeira na praça que, no dia seguinte, já estaria dando frutos, outro poderia chamar uma cobra ou outro animal, e um terceiro poderia convocar um enxame de insetos para incomodar o opositor (SLENES, 2007, p. 133), mais uma forte característica que marca a continuidade entre a cultura africana e suas derivações nas manifestações artísticas afro-brasileiras.

Nos dias atuais, as comunidades remanescentes praticantes de jongo e caxambu seguem distribuídas nas áreas rurais e nas regiões periféricas das cidades nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Em suas práticas, ainda conservam os mesmos elementos utilizados por seus antepassados: os tambores de tamanhos diferentes feitos de madeira oca e pele de animal, afinados ao fogo; o uso de um chocalho tipo ganzá ou angoia; a formação em roda; a presença da fogueira; a dança de casal ou solista ao centro da roda; o elemento da umbigada encenado e não efetivado; e o canto responsorial com o uso de cânticos em forma de metáforas, enigmas e desafios. Alguns pormenores mudam de comunidade para comunidade, assim como algumas particularidades sobre os instrumentos utilizados, ou movimentos praticados na dança, mas, em linhas gerais, as festas realizadas pelas comunidades detentoras dos saberes ocorrem, normalmente, à noite, ao lado de uma fogueira e, frequentemente, em homenagem aos santos do ciclo junino, no Treze de Maio, e em algumas festas do Divino Espírito Santo, calendário este que varia de acordo com as preferências de cada grupo jongueiro.

3 O JONGO DO SUDESTE

3.1 O Jongo do Sudeste como Patrimônio Imaterial do Brasil

Em 2003², a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) adotou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial com o objetivo de contribuir para a manutenção e proteção da identidade e continuidade das memórias e manifestações culturais dos povos em todo o mundo, dada a vulnerabilidade dessas práticas por estarem em constante transformação na replicação e na multiplicação de seus portadores. De acordo com o que foi publicado pela Organização, além de gravações, registros e arquivos, uma das formas mais eficazes para preservar o patrimônio imaterial é garantir que seus possuidores possam continuar reproduzindo e transmitindo tais expressões culturais. Antes da publicação dessa Convenção, a entidade já havia desenvolvido diversos outros mecanismos e instrumentos a fim de preservar o patrimônio imaterial cultural mundial, porém julgou necessário a implementação de uma nova regulamentação de modo a melhor guardar toda a herança cultural da humanidade, e assim definiu que o patrimônio cultural imaterial reuniria:

as práticas, as representações, as expressões, os conhecimentos e as técnicas, bem como os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados, além das comunidades, dos grupos e, em alguns casos, dos indivíduos que se reconhecem como parte integrante dessa riqueza de recursos. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração sendo, constantemente, recriado pelos povos em razão de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (LEITE, 2011, p. 123).

No Brasil, a atenção ao cuidado com a preservação do patrimônio material e imaterial teve início em 1937, quando foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), tendo como objetivo promover a preservação dos saberes populares brasileiros, e que contou com a participação de Mário de Andrade em sua fundação, estimulado pelas “Viagens Etnográficas” que havia recentemente realizado pelo país em

² Em 2006, o governo brasileiro ratificou a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO, adotando as práticas prescritas pela organização.

busca de manifestações culturais populares e suas comunidades detentoras. Antes disso, o mais perto que se tinha chegado quanto a uma legislação sobre o assunto constava na Constituição de 1934, que previa a proteção das belezas naturais e monumentos de valor histórico ou artístico do país. Posteriormente, o SPHAN passou a se chamar Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e, ao longo de sua atuação, ganhou notoriedade internacional por se destacar como um dos protagonistas em acordos sobre patrimônio imaterial, diversidade cultural e direitos de propriedade intelectual dos conhecimentos e manifestações culturais tradicionais. A fim de registrar os bens imateriais nacionais, o IPHAN criou, então, quatro livros diferentes de acordo com o tipo de registro a que deveriam se referir: *Livro do Registro dos Saberes*, *Livro de Registro das Celebrações*, *Livro do Registro das Formas de Expressão* e *Livro de Registro dos Lugares*.

Seguindo a tendência mundial de preservação dos patrimônios imateriais de cada nação, em novembro de 2005, o jongo foi proclamado Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN, tendo sua prática registrada no *Livro das Formas de Expressão* da entidade. Entretanto, antes de virar patrimônio histórico, “as comunidades e praticantes do jongo já tinham criado canais de comunicação, visibilidade e fortalecimento coletivos através, por exemplo, da *Rede de Memória do Jongo* e dos próprios *Encontros de Jongueiros*” (MATTOS; ABREU, 2007, p.71). O primeiro *Encontro de Jongueiros*, organizado por meio da iniciativa do professor da Universidade Federal Fluminense, Hélio Machado de Castro, ocorreu em 1996, na comunidade de Campelo, em Santo Antônio de Pádua, Rio de Janeiro, reunindo comunidades jongueiras de diversas regiões do Sudeste do país. Por sua vez, a *Rede de Memória do Jongo* nasceu no V Encontro de Jongueiros, realizado em Angra dos Reis, Rio de Janeiro, em 2000, e sua criação teve como objetivo estreitar os laços de solidariedade entre as comunidades praticantes do jongo e demais interessados em participar na preservação e continuidade da memória dessa prática, demonstrando que, mesmo antes de os órgãos públicos tomarem uma decisão, a sociedade civil já estava trabalhando de forma organizada para garantir a manutenção dessa manifestação cultural popular, promovendo trocas e intercâmbios a fim de contribuir com o fortalecimento e preservação dessa expressão.

Para que o jongo fosse registrado como patrimônio imaterial, foi necessária a realização de uma pesquisa com o objetivo de integrar o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Esse trabalho foi desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura

Popular (CNFCP/Iphan), constituindo a base para o registro. Durante o Inventário, os pesquisadores envolvidos buscaram, nas áreas relacionadas ao cultivo Colonial do café e da cana-de-açúcar na região Sudeste do país, manifestações culturais populares de origem africana que apresentassem em comum: dança de roda ao som de tambores e cantoria com elementos mágico-poéticos. A partir desses parâmetros, os pesquisadores visitaram sete comunidades no estado do Rio de Janeiro: duas na cidade do Rio de Janeiro e as demais em Barra do Piraí, Miracema, Pinheral, Santo Antônio de Pádua, e comunidades próximas à Angra dos Reis; no estado de São Paulo, foram abordadas as comunidades jongueiras de Guaratinguetá, Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga e Lagoinha; e no estado do Espírito Santo, foram contatados os grupos de São Mateus e Conceição da Barra. De acordo com as pesquisas realizadas, o jongo foi assim registrado no Dossiê elaborado para o Inventário:

forma de expressão afro-brasileira, [...] integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. Acontece nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro, assim como nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, no Divino e no 13 de maio da abolição dos escravos (IPHAN, 2005, p.14).

Em adição, está registrado do *Livro das Formas de Expressão* que o jongo se dá a partir de:

a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados (IPHAN, 2005, p.33).

Figura 4 – Autoria não informada, “Jongo em Piquete”, 1932

Fonte: Acervo da Fundação Christiano Rosa, Piquete - SP³

Ainda no *Livro das Formas de Expressão*, consta que as formas de expressão denominadas *caxambu*, *jongo*, *tambor* e *tambu*, cujas práticas foram verificadas em diversos locais do Sudeste, são tratadas como uma mesma manifestação devido às suas semelhanças quanto à forma e ao significado. O documento elaborado também aponta que o jongo é uma forma de louvar os antepassados, consolidando a tradição das comunidades e contribuindo, portanto, para a formação da identidade de seus membros. Segundo apurado, a prática surgiu entre os africanos escravizados, especialmente entre aqueles pertencentes a etnia bantu que, à época do Brasil Colonial, eram obrigados a trabalhar nas lavouras de café do Sudeste brasileiro, principalmente na região do Vale do Rio Paraíba. Consta ainda que, durante o tempo da escravidão, o jongo poderia se dar a qualquer momento, bastando que os cativos comessem a entoar seus cantos como passatempo, durante o trabalho, ou no lazer, com o objetivo de conversar sobre as coisas do dia a dia. Entretanto, era nos sábados à noite que eles se reuniam para dançar ao som de dois ou três tambores, característica que até hoje marca a manifestação do jongo. O Dossiê ressalta que o jongo é tocado e dançado de forma diferente, de acordo com a comunidade que o pratica e, atualmente, para diversos grupos representa um elemento de identidade e resistência cultural, bem como espaço de manutenção, circulação e renovação de seu universo de símbolos. Ainda segundo esses registros, os cantos do jongo são elaborados a partir de poesias metafóricas que, ao tempo da escravidão permitiam que os africanos escravizados se comunicassem através de mensagens cifradas, de forma que os capatazes e senhores não conseguissem compreender. Através

³ Disponível em: <<http://www.mauxhomepage.net/piquete/tradicoes/jongo6.htm>>. Acesso em: 18 maio 2018.

destes cantos, conhecidos como *pontos*, os cativos podiam falar, criticar e desabafar sobre a opressão que viviam diariamente, sem que mais ninguém pudesse entender. A pesquisa ressalta que a maioria desses pontos era improvisada e por isso poucos foram conservados e transmitidos às gerações, porém o que permanece entre os jongueiros de hoje é a “lembrança de que os antepassados foram escravos e que, apesar de privados de liberdade, mantiveram um espaço de expressão própria que escapava ao controle senhorial” (IPHAN, 2005, p. 23-24). Formulados em formato de enigmas, ou metáforas, tais pontos deveriam ser decifrados ou adivinhados pelos jongueiros para que fossem compreendidos. De acordo com o que foi averiguado, pontos que tratam da vida cotidiana da sociedade, de saudações aos antepassados, de boas vindas, ou de despedidas são conhecidos como pontos de *visaria* ou *bizarria*. Entretanto, muitas vezes, essas adivinhas podem ir além dos temas corriqueiros, passando a conter algum tipo de feitiço, caracterizando o ponto de *demanda* ou *gurumenta*, normalmente formulado e dirigido como forma de desafio a algum desafeto do grupo. Essa *demanda* deve, então, ser “desamarrada” pela pessoa desafiada para que esta não permaneça enfeitiçada, o que significa ser acometida por uma série de desventuras, como constam nos relatos dos jongueiros:

A história do jongo narrada pelos jongueiros é repleta de casos de perda de voz, perda de consciência, desmaios, quedas e noites dormidas junto à bananeira, às vezes acarretadas pelo não cumprimento da obrigação de respeito devido aos tambores e aos mais velhos (IPHAN, 2005, p. 59).

De acordo com o Inventário, atualmente, em muitas das cidades do Sudeste habitadas por descendentes de africanos, o jongo desapareceu pela dispersão de seus participantes; falecimento dos detentores da tradição sem que deixassem herdeiros; urbanização; conversões religiosas; falta de espaços ou terreiros para a prática; ou mesmo preconceito ou repressão de outros membros da sociedade. Além disso, como os jongueiros, normalmente, são integrantes das camadas mais pobres e são negros, eles têm mais dificuldade de acesso a melhores meios de preservar suas tradições e também enfrentam problemas em ser aceitos por suas vizinhanças, sem contar um histórico de diversas leis que foram criadas durante o período da escravidão na tentativa de impedir que fossem realizadas essas práticas culturais. Dessa forma, para manter essa memória viva, muitas comunidades criaram novas maneiras de preservar seus saberes e expressões. As crianças, que durante muito tempo não podiam frequentar as rodas de jongo, hoje são estimuladas a aprender o canto e a dança de seus ancestrais e, em muitas comunidades, a participação em uma roda de jongo não se limita mais

apenas aos integrantes daquele grupo, estando aberta a pessoas de fora. Muitos grupos de jongueiros também passaram a fazer apresentações artísticas, enfrentando o desafio de lidar com os processos da cultura de massa e do universo do entretenimento, sem deixar que os fundamentos da prática sejam perdidos. De forma geral, foi constatado que os atuais jongueiros são, na maioria, descendentes de jongueiros, os ex-cativos que escolheram as zonas entre o campo e a cidade para viver, e as questões de preservação das práticas do jongo têm sido tratadas entre eles de forma crítica:

por meio de iniciativas como o Encontro de Jongueiros – evento anual que reúne comunidades e praticantes do jongo de São Paulo e do Rio de Janeiro (os recursos são parcos para que as comunidades capixabas possam participar). E também por meio da Rede de Memória do Jongo, nascida a partir do Encontro de Jongueiros, com o objetivo de, segundo seus idealizadores, estreitar os laços de sociabilidade entre as comunidades jongueiras e fortalecer os canais de articulação com a sociedade em geral (IPHAN, 2005, p. 16).

Segundo os registros dos pesquisadores do IPHAN, atualmente, as festas das comunidades jongueiras são realizadas para homenagear os santos padroeiros do período junino, Santo Antônio, São João e São Pedro, para celebrar divindades afro-brasileiras como Iemanjá e os Pretos-velhos, ou para celebrar o Dia da Abolição, 13 de maio, e da Consciência Negra, 20 de novembro, além de festejos promovidos pelas administrações públicas ou organizações da sociedade civil. Também é comum que jongueiros de uma comunidade convidem para suas festas as comunidades vizinhas e, como o jongo sempre é festejado em locais abertos como terreiros ou praças, é normal que também atraia outras pessoas que não sejam exatamente praticantes do jongo.

3.2 A região de Guaratinguetá e o Jongo do Tamandaré

Fundada em 1630, com a instalação de uma capela feita de pau a pique em homenagem a Santo Antônio de Pádua, a Vila de Santo Antônio de Guaratinguetá, em seu princípio, foi batizada com o nome do santo do dia – o homenageado do dia 13 de junho – costume dos colonizadores portugueses. O povoado, neste primeiro momento e até as últimas décadas do século XVIII, tinha sua economia voltada apenas para a subsistência. Entretanto, a partir de 1776, passou a desenvolver uma economia de exploração, baseada na lavoura

canavieira que alterou completamente a região:

a cana introduziu em cena o senhor de engenho, apoiado na posse da terra, na importância da produção, no acúmulo de bens, no número de escravos e na família extensa. Surgiram as grandes propriedades, quando não o latifúndio, intensificou-se o comércio e, mais do que tudo, criou-se um acúmulo de capitais e uma infraestrutura que estão na raiz da riqueza mais tarde gerada pela economia do café (MOURA, 2002, p. 29).

A partir de então, a Vila de Guaratinguetá, situada entre a atual cidade de São Paulo e a cidade do Rio de Janeiro, iniciou seu desenvolvimento econômico e social, assim como as vilas e povoados adjacentes. Devido a essa expansão, por volta do ano 1799, toda a região compreendida pelo Vale do Paraíba no Sudeste do país contava com 155 engenhos de cana-de-açúcar, dentre eles o conhecido como “Conceição”, localizado na região da atual cidade de Guaratinguetá e que chegou a contar com duzentos escravos trabalhando em seus canaviais. Ainda de acordo com as pesquisas de Moura (2002, p.31), nessa época, a Vila de Guaratinguetá contava com a “presença de 40 escravos benguelas, 11 angolas, 7 cassanges, 6 rebolos, 2 cabindas, 2 minas e 1 gangela”. Já no ciclo econômico subsequente, o ciclo do café, em 1856, a Vila de Guaratinguetá contava com 309 cativos distribuídos da seguinte maneira: a “Fazenda Fortaleza” contava com 168; a “Capela da Aparecida”, com 60; a “Fazenda Bento Lopes”, com 34; “Cidade de Guaratinguetá”, com 17; “Fazenda do Padre Teotônio”, com 12; “Fazenda Senhora do Carmo”, com 10; e o “Bairro dos Motta”, com 8. Em se tratando apenas dos cativos da Fazenda Fortaleza, os registros da época apontam que “52% dos inventariados são africanos de *naçam* e os restantes, 48% crioulos da terra. Não há enumeração rigorosa das nações [...] porém as mencionadas são congo, cabinda, mina, cassange, macua e bengela” (MOURA, 2002, p.52), revelando, como visto anteriormente no estudo das etnias dos africanos escravizados trazidos ao Brasil para trabalhar nas lavouras de café, a predominância de povos bantu. Alguns anos mais a frente, de acordo com o Recenseamento Geral do Império do Brasil feito em 1872, dentre os 20.837 habitantes da região de Guaratinguetá, 4.352 eram tidos como escravos, sendo 2.290 homens e 2.062 mulheres (MOTTA; MARCONDES, 2000, p. 269), época em que Guaratinguetá viveu o apogeu do café, com destaque especial para o ano de 1877, quando foi instalada a estrada de ferro ligando São Paulo ao Rio de Janeiro, sendo o ano de 1885 aquele que marcou o auge da produção cafeeira no Vale do Paraíba.

Figura 5 – Mapa da cidade de Guaratinguetá e arredores

Fonte: Google Maps⁴

Atualmente, o município de Guaratinguetá, possui cerca de 121.043 habitantes⁵ e está situado a 163 quilômetros de São Paulo, capital, e 237 quilômetros da capital do Rio de Janeiro, estando próximo a Aparecida, Pindamonhangaba, Potim, Lagoinha, Cunha, Lorena e Piquete, compreendendo a área do Vale do Paraíba Paulista. A cidade, em sua memória histórica, orgulha-se do passado de seus fazendeiros importantes que triunfaram durante o ciclo do café e das “personalidades políticas e religiosas que habitaram o município” (PENTEADO JUNIOR, 2004, p. 110). Dentre essas personalidades, está Francisco de Paula Rodrigues Alves, nascido em Guaratinguetá no ano de 1848 e que, primeiramente, foi Conselheiro do Império, mas que, posteriormente, se sagrou o quinto presidente do Brasil, governando o país entre os anos de 1902 e 1906. Tendo em vista esta importância, a cidade possui um museu em sua homenagem, sediado na casa onde ele viveu, uma moradia construída em taipa de pilão pelo filho do Visconde de Guaratinguetá. Outra personalidade é Frei Galvão, canonizado pelo Papa Bento XVI em 2007, tornando-se o primeiro santo católico

⁴

Disponível em:

<<https://www.google.com/maps/place/Guaratinguet%C3%A1+-+SP/@-22.813192,-45.514996,10z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x94ccc392b87a806f:0x654c0f317be1e6e5!8m2!3d-22.8036879!4d-45.1858834>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

⁵

Estimativa a partir de dados do IBGE/2018.

brasileiro. Nascido na cidade em 1739, Frei Antônio de Sant'Ana Galvão, tido como milagroso por oferecer pílulas de oração que curavam as doenças de enfermos, também conta com um museu na cidade, fundado em 1972.

Sendo um município que participou do grande ciclo de riquezas provenientes do cultivo e do comércio internacional do café, Guaratinguetá ainda abriga diversos descendentes dos ricos fazendeiros da região, que hoje vivem nos bairros nobres da cidade. Entretanto, como em todo o país, a época Colonial e seu sistema baseado na cultura latifundiária movida pelo braço escravo gerou consequências sociais que seguem reverberando na constituição da sociedade e dos municípios brasileiros. Dessa forma, além dos bairros nobres, Guaratinguetá também abriga bairros populares, nas periferias da cidade onde, de forma geral, vivem os cidadãos em situação de marginalização e também alguns descendentes dos africanos escravizados trazidos para a região na época dos cultivos de cana e de café. Um desses bairros periféricos é o Tamandaré, local onde ocorrem as festas do jongo analisadas nesta pesquisa. Este bairro não está incluído no passado de glórias da história oficial da cidade, provavelmente por não contar com edificações onde viveram pessoas ilustres e também por não se tratar de um bairro de imigrantes europeus, porém, como apontado por Penteado Júnior (2004, p. 138), é referência constante em relatórios de folcloristas sobre a ocorrência de danças rituais na região. Localizado na periferia do município, é cortado pela rua Tamandaré, onde passam, obrigatoriamente, todos que entram ou saem do bairro. Extensa, essa rua se inicia perto do Terminal Rodoviário de Guaratinguetá, seguindo até o Bairro dos Motta. Sobre essa rua existe um pontilhão da Rodovia Dutra e, próximo a este pontilhão, está localizado o terreno onde há um certo tempo se realizam as festas do jongo da comunidade. É importante dizer que o Bairro dos Motta, que marca o limite com o bairro do Tamandaré, é referido pelos moradores do local como *roça*, por compreender a zona rural do município, abrigando algumas chácaras e espaços com rios e cachoeiras visitados com frequência pelos habitantes do Tamandaré, principalmente para atividades de lazer. O Bairro dos Motta, como será visto, também é uma referência na memória das pessoas, sendo uma extensão simbólica do Tamandaré, principalmente para os jongueiros, já que a origem do jongo é contada a partir dessa *roça*, local de onde vieram originalmente muitos dos moradores do Tamandaré, trazendo consigo lembranças das festas que lá ocorriam e do jongo. O Bairro dos Motta é, portanto, o local onde se situa o passado dos jongueiros.

A princípio, o jongo não era celebrado em Guaratinguetá nas datas dos santos juninos, como é atualmente, mas fazia parte de uma festa mais antiga, a festa de Santa Cruz do Canjarra, também celebrada em junho. Essa festa era organizada pelo rezador conhecido como Zé Capelão e consistia, num primeiro momento, em reunir seus participantes para uma reza na capela de Santa Cruz – construída na beira de uma estrada onde existia uma Cruz em homenagem a um senhor que se chamava Canjarra e que ali faleceu – localizada num bairro próximo ao Tamandaré. Após a reza, no fim da tarde, todos saíam em procissão até a rua Tamandaré que, a este momento, deveria estar toda enfeitada – até a Via Dutra – e que durante a parte da manhã teria sediado algumas diversões para a comunidade, contemplando também barracas de comes, bebes e brincadeiras. Após a chegada da procissão no Tamandaré, os participantes eram convidados a entrar nos bailinhos de forró organizados nas casas de alguns moradores. Então, entre onze horas e meia noite, a comunidade principiava os rituais para dar início à prática do jongo e, segundo consta, essa festa se estendia até depois do amanhecer. Entretanto, devido a um desentendimento entre os membros da comunidade e algumas autoridades locais, especialmente religiosas, a festa de Santa Cruz de Canjarra, da forma como era realizada, foi encerrada. Porém, para que o jongo não morresse, os moradores do Tamandaré passaram a organizar festas mais dedicadas a essa prática, primeiramente em homenagem a São Pedro e, posteriormente, a São João. Dessa maneira, as festas da comunidade começaram a se associar, pouco a pouco, com as celebrações do ciclo junino, configurando, atualmente, a principal atividade festiva do bairro, dando continuidade e preservando a tradição do jongo entre os detentores dos saberes. Apesar das transformações, as principais características da festa antiga foram mantidas. A reza, que antes era ministrada na capela distante, passou a ser celebrada – seguindo as mesmas práticas instituídas por Zé Capelão na festa de Santa Cruz – na casa da família Martins, cuja morada centenária está estabelecida na rua Tamandaré e que abriga os descendentes dos africanos que trouxeram a prática do jongo para a região. O costume de se oferecer comidas e bebidas para todos os participantes também se perpetuou entre os hábitos tradicionais da festa, com destaque mais que especial para o feito da bebida típica do “Jongo do Tamandaré”, a *canelinha*, bebida feita à base de cachaça, água e especiarias, com acentuado sabor de canela.

Dessa maneira a festa, antes realizada na roça, foi se aproximando, seguindo o caminho da estrada que leva até a cidade, adentrando por fim à sua instalação no Tamandaré.

Ao chegar no bairro, a festa do jongo era celebrada nos terrenos da região que estavam desocupados. Todavia, com o passar dos anos e o acelerar da especulação imobiliária, o jongo foi indo de terreno em terreno até chegar ao local em que ocorre atualmente, um terreno de terra batida encostado à Via Dutra – cedido pela administração pública local à comunidade apenas nos dias de festa –, onde são feitas as comemorações em homenagem aos santos juninos, atraindo, hoje em dia, muita gente. É importante apontar que, há pouco mais de dez anos, houve uma discórdia entre os jongueiros causando uma cisma que gerou dois grupos de jongo na cidade: a “Associação Cultural Jongueira do Tamandaré”, da qual faz parte a família Martins e cujas festas realizadas são o objeto de estudo da presente pesquisa; e a “Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré”, cujo líder é o jongueiro Jefinho (Jeferson Alves).

No presente, a organização das festas de jongo do ciclo junino do Tamandaré fica a cargo dos festeiros convidados (membros da comunidade) e dos integrantes da família Martins – detentores dos saberes –, filhas, netos e netas das famosas irmãs Dona Fia e Dona Mazé, cujas casas, uma do lado da outra, estão com a família há mais de cem anos e onde, anualmente, ocorrem os preparativos para as festividades juninas. No Capítulo seguinte, a história dessa família e sua relação com o Jongo do Tamandaré será apresentada de acordo com o relato de seus membros e de outros integrantes da comunidade.

4 ANÁLISE ESTÉTICA DO JONGO DO TAMANDARÉ

4.1 Tradição oral: a história do jongo pelos jongueiros

Nos fundos de uma casa antiga, em um quintal de terra batida que abriga alguns vasos de plantas e um fogão a lenha – onde é preparada uma substanciosa canja de galinha a ser servida nas noites frias das festas do jongo –, Dona Edna (Edna Maria de Oliveira)⁶ fala sobre a história de sua família, a família Martins, e sobre a história do Jongo do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP. Sendo uma das mais velhas herdeiras vivas da tradição jongueira da comunidade, ela conta, num misto de orgulho e timidez, a história que ouviu de sua mãe já falecida, a célebre jongueira Tia Mazé (Maria José Martins de Oliveira), nascida na casa onde se desenrola a conversa. Segundo sua história, há cerca de cento e cinquenta anos, seu bisavô (Henrique Martins) fugiu da fazenda onde era obrigado a trabalhar como escravo, levando consigo uma imagem de madeira de São Pedro – trazida da Alemanha e que era presente de seu patrão, segundo conta a história –, no caminho da fuga, roubou sua futura esposa (Angelina Martins), e os dois se esconderam na região de Guaratinguetá⁷. Inicialmente, o casal se instalou no Bairro dos Motta – região próxima ao bairro do Tamandaré, com características rurais –, onde deu início às práticas do jongo trazidas do tempo do cativo. Passados alguns anos, a família deixou a “roça” e se mudou para o bairro do Tamandaré, onde construiu a casa em que se desenrolou essa conversa. Nessa casa, viveram a avó e a mãe de Dona Edna e, atualmente, ela é morada dos descendentes da família, e local onde são preparados os principais comes e bebes oferecidos nas festas do jongo da comunidade. Na casa ao lado, viveu a tia de Dona Edna (Tia Fia) e, agora, vivem seus familiares. Prosseguindo com o relato, a jongueira contou que, no princípio, a família celebrava o jongo apenas na festa em homenagem a São Pedro (aquele da imagem vinda da Alemanha). Entretanto, com o

⁶ Entrevista concedida no dia 01 de julho de 2017. Foram necessárias duas conversas informais para que, na terceira, Dona Edna permitisse que a conversa fosse gravada.

⁷ Durante a pesquisa bibliográfica, foram encontradas outras versões para este começo da história, em específico acerca das chegadas dos bisavós de Dona Edna à região da atual cidade de Guaratinguetá. Entretanto, o restante da história aqui transcrita, a partir dos relatos ouvidos pela presente pesquisadora, condiz com o que foi apurado pelos demais pesquisadores consultados, Penteado Júnior (2004), Coracini (2008), e Breschigliari (2010).

passar dos anos, começaram a fazer uma festa em homenagem a São João e, posteriormente, para Santo Antônio também. Ela contou que, quando ainda não existiam as festividades em homenagem a Santo Antônio – que foi a última a ser consolidada no calendário de comemorações da comunidade –, as celebrações ocorriam no terreno que ficava em frente à casa da família e as crianças não podiam participar porque existia muita *demanda*. *Demanda* se refere aos pontos de feitiçaria, feitos em forma de charada, que um jongueiro pode lançar para causar algum tipo de maldade a um desafiante que, por sua vez, só escapa do feitiço se “desamarrar” o encanto, ou seja, se adivinhar o enigma formulado pelo oponente como um desafio. Assim, quando menina, ela ficava apenas espreitando o jongo pelas frestinhas da janela, sendo apenas autorizada a entrar na roda depois de “moça”. A partir deste gancho, a narradora passou, então, a relatar casos de “amarração” causados por pontos de demanda, que ela viu ou ficou sabendo. Contou que, uma vez, um jongueiro não conseguiu desamarrar um ponto, caiu ribanceira abaixo e foi acordar apenas no dia seguinte; outro, enfeitiçado, passou três dias girando em volta da fogueira até acordar do transe; e, por fim, disse que ela mesma, quando entrou na roda sem antes pedir a benção dos tambores, ao pisar no terreiro, logo machucou o pé. A senhora explicou que hoje não há mais demanda, que é só divertimento para comemorar e reunir a comunidade e, se alguém por acaso lança algum ponto perigoso, os jongueiros não deixam prosseguir e logo cortam. Dessa forma, sem os pontos de feitiçaria, as crianças são incentivadas a participar desde cedo da roda para aprender a tradição e para não “ficar na rua”.

Figura 6 – Dona Edna na roda de jongo

Fonte: Raquel Fernandes, 2019

Dona Edna, que não teve filhos, é chamada de “mãe” por muitas das crianças que entravam e saíam da casa enquanto a conversa se desenrolava. Ao mesmo tempo em que mexia a canja, ela contava que os mais novos também precisam aprender a cozinhar as comidas que são oferecidas nas festas e que ela aprendeu a fazer com a mãe. Responsável por comandar a feitura dos alimentos oferecidos gratuitamente a todos os participantes, ela faz canja de galinha, estoura pipoca, prepara cachorro quente e maneja a alquimia da grande estrela da noite: a *canelinha*, uma bebida tida como tradicional no jongo do Tamandaré, feita à base de pinga, água, açúcar e especiarias, com forte acento de canela, cuja receita é passada de geração em geração dentro da família, e que é servida gratuitamente e à vontade (são feitos incontáveis litros), abastecendo as energias dos jongueiros do Tamandaré noite adentro. Ao falar sobre sua mãe, ela explicou que, junto com sua tia, a Tia Fia (Angelina Martins dos Santos), as duas quando vivas eram as responsáveis por manter as tradições do jongo ativas na família e na comunidade, e agora essa função cabe a ela, mas, futuramente, essa responsabilidade será passada para as sobrinhas Érika e Jéssica, que no momento são encarregadas de montar os altares para os santos padroeiros nos dias das festas. Dona Edna também contou que adora dançar e que, para dançar, sempre coloca uma saia longa. Segundo suas explicações, a primeira festa de junho, aquela realizada em homenagem a Santo Antônio,

é a menor e mais voltada à própria comunidade, atraindo pouca gente “de fora”. Por outro lado, as festas para São João e São Pedro são maiores, e grupos de jongo, ou de outras manifestações afro-brasileiras são convidados a participarem também, atraindo outras pessoas de outras comunidades e também muita gente de fora. Animada, ela finalizou seu relato contando que as festas sempre vão até o sol raiar e, muitas vezes, continuam na casa de alguém, com um churrasco, ou feijoada que pode durar até a noite do domingo.

Outro membro do grupo dos antigos guardiões da tradição jongueira é Totonho⁸ (José Antônio Marcondes Filho) que acumula as funções de principal poeta, solista e profícuo produtor de pontos do Jongo do Tamandaré. Ao contar sua história, relatou que seu pai, Zé Capelão (José Antônio Marcondes), rezador e benzedor, era também um célebre jongueiro e compositor de pontos, e foi com ele que aprendeu a “jongar”. Em sua narrativa consta que, antes, só existia festa do jongo para celebrar São Pedro. Nesse dia, os festejos começavam às seis da manhã do sábado, numa missa rezada em uma capelinha perto do Bairro dos Motta, região onde ele e a família moravam e, de lá, saía uma procissão, comandada por seu pai, rumo ao Tamandaré, onde o jongo começava por volta de onze horas da noite, organizado pela família de Dona Edna, se estendendo até o meio dia do domingo. Ao falar sobre essa época, Totonho contou que o jongo era proibido para crianças, que ele entrava na roda e era retirado, até que, um dia, entrou e “desatou” um ponto. A partir de então, começou a participar ativamente do jongo e também a escrever seus próprios pontos, todos registrados em um grande caderno, ao longo de toda sua vida. Quando passou a discorrer sobre os pontos, informou que aqueles de sua autoria falam sobre histórias dos antepassados, sobre lendas, sobre coisas que ele viu e, principalmente, sobre a vida de uma negra que viveu no tempo da escravidão, a qual ele se referiu como “vovó” e que lhe transmitiu seus pontos por intermédio de uma *entidade* com quem ele conversava muito. Contou, também, que os pontos mudaram muito desde quando era criança, que antes eram mais curtos, e que hoje não são mais praticados os pontos de demanda – que causavam muita briga, muita morte –, e que ele mesmo faz seus versos, atualmente, para ter “mais alegria, mais dança, mais brincadeira”. Para ele, o jongo é uma manifestação de resistência, uma maneira de não esquecer as histórias do passado, de se conectar com o que os antepassados sentiam, com o modo como viviam,

⁸ Informações fornecidas por Totonho em conversa realizada no dia 01 de julho de 2017, no bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo.

lembrando tudo o que sofreram, numa esperança de que escravidão e tráfico de pessoas não ocorram novamente, para que ninguém se cale e nem se esqueça dos martírios e da tristeza da época do cativeiro, cujas consequências seguem sendo sentidas e vividas pelas pessoas negras. Em complemento, explicou que o jongo não é macumba, não é candomblé, “é uma dança africana” onde se canta para os negros velhos em homenagem àqueles que foram feitos escravos, e que também se homenageiam alguns Orixás, porque eles faziam parte da adoração negra à época da escravidão, sendo importante não esquecer a riqueza dessa história. Ao finalizar seu discurso, Totonho disse que pretende deixar seu legado de pontos para Regina e Fatinha, filhas da Dona Tó pois, nas palavras dele, elas tem o “jeito para continuar o jongo”. Por sua vez, Fatinha (Elizabeth de Fátima)⁹, a filha de Dona Tó, contou que sua mãe foi a primeira mulher a tocar tambor e a escrever pontos para o Jongo do Tamandaré. Disse que, atualmente, ela e a irmã Regina são responsáveis por manter vivos os pontos da mãe, todos de louvação, pois “ela era uma pessoa muito religiosa e católica”, e que ambas aprenderam tudo ouvindo a mãe cantar enquanto batucavam na mesa, porque na casa delas não tinha tambor.

Dentre os guardiões dos saberes do Tamandaré, também está China¹⁰ (Luís Francisco dos Santos), que não pertence a nenhuma das famílias de jongueiros, mas é um membro antigo da comunidade. Referindo-se a si como “apenas um dançador de jongo”, contou que, sendo ele chefe de terreiro de umbanda no Tamandaré, passou a frequentar o jongo quando começou a realizar seus cultos naquele bairro e logo se viu inserido. Ele disse que, quando chegou, tinha medo porque existia muita rixa entre os integrantes e, por esse motivo, durante o jongo, lançavam muitos pontos de demanda, e toda essa animosidade causava até mortes. Foi por esse motivo que começou a benzer o terreno onde eram e são realizadas as festas. Em seu ritual para obter proteção, do lado esquerdo, deixa um pouco de pinga para as entidades “de esquerda” e, do lado direito, um pouco de café para os Pretos-velhos. Perto da fogueira, ele pede proteção para Iansã, orixá dos ventos, dos raios e das tempestades, e disse que no fundo do terreno plantou uma bananeira porque essa planta contém muita água, ideal para “amolecer” o jongo. Finalizando seu rito de proteção, contou sempre salpicar água com anis estrelado, cravo, canela, alfavema, água benta e água de mina por todo o espaço “pra Oxum

⁹ Informações fornecidas por Fatinha, em conversa realizada no dia 01 de julho de 2017, no bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo.

¹⁰ Informações fornecidas por China, em conversa realizada no dia 01 de julho de 2017, no bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo.

trazer bom divertimento”. O jongueiro explicou que, antigamente, só era feita a festa de São Pedro, e que esta durava o dia inteiro. Neste dia, o pai de Totonho puxava uma procissão que saía do Bairro dos Motta e ia até o Tamandaré, onde três casas sediavam bailes com músicas diversas até a hora de iniciar o jongo, que era organizado pela família de Dona Edna, e que se iniciava por volta de onze horas da noite, durando até depois do sol raiar. China finalizou seu relato contando que, há pouco mais de dez anos, houve uma discórdia entre os jongueiros do Tamandaré e então ocorreu uma cisma, dando origem a dois grupos de jongo na cidade: a “Associação Cultural Jongueira do Tamandaré”, da qual fazem parte as famílias de Dona Edna, de Totonho, de Fatinha e de Regina; e a “Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré”, cujo líder é conhecido por Jefinho. Logo depois da dissidência, ele disse que chegou a ficar um pouco mais próximo da Associação Cultural Quilombola, mas, em pouco tempo, voltou a frequentar o grupo da Associação Cultural Jongueira, onde tinha escolhido permanecer e onde se sentia acolhido.

Ao se complementar e se sobrepor em camadas, as histórias dos interlocutores os inserem no ciclo de manutenção das tradições do jongo, ao mesmo tempo em que proporcionam uma forma de honrar e reverenciar um passado que eles têm orgulho de compartilhar por ser uma dádiva dos antepassados, por eles próprios terem tomado parte em algum momento, e por agora possuírem a missão de manter vivo através da transmissão de suas lembranças aos mais jovens e da rememoração de suas vivências por meio das práticas do jongo. A história, essa origem mítica, transmitida de geração para geração, situa os narradores em posição de destaque e consagra o hábito da tradição oral como valioso veículo na preservação das memórias consideradas importantes para a comunidade. Mas, principalmente, ao contar e recontar essas histórias, estes narradores estão reproduzindo os hábitos de seus ancestrais, hábitos que remontam às origens africanas visto que, entre os bantu, a palavra é ligada intimamente àquele que a pronuncia, construindo sua individualidade, de maneira que, mais do que comunicar, a palavra é uma extensão da pessoa.

Nas comunidades de etnia bantu, a palavra é muito apreciada, fazendo com que as narrativas junto à fogueira noite adentro, e as trocas de experiências em grupo sejam práticas cotidianas e fundamentais, atividade que também pode ser observada em diversos outros povos africanos. Entre as culturas africanas, onde a palavra tem um papel central, a fala não é apenas um meio de comunicação, mas um mecanismo de preservação da sabedoria dos

ancestrais por meio da tradição oral (VANSINA, 2010, p 139-140). E, sendo a tradição oral o testemunho transmitido de uma geração a outra, é possível dizer que, neste contexto, a “tradição oral é a grande escola da vida” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 169), é a fonte de conhecimento sobre a religião, sobre as ciências, sobre as artes, sobre os divertimentos, e sobre os demais assuntos considerados importantes para a sociedade. A oralidade é, neste caso, uma atitude diante da realidade, não uma ausência de habilidade. Nessas sociedades, a palavra também tem a função de conectar o mundo carnal ao espiritual e, como todas as atividades cotidianas do universo africano são sacralizadas, o poder sagrado da palavra contribui com essa visão religiosa do mundo, onde tudo se liga e interage. Dentro dessa concepção, ao fixar suas bases na iniciação e na experiência, a tradição oral tem a função de elevar os seres à sua totalidade, já que a fala é a materialização das potencialidades do poder, do querer e do saber, postas em movimento na medida em que o pensamento ganha som e toma corpo através da fala.

Ao analisar as histórias narradas pelos interlocutores jongueiros, é possível identificar outros elementos interessantes pertencentes ao universo das tradições orais. O passado a qual todos eles se remetem é um passado que retém credibilidade frente ao grupo, tendo em vista que ele vai se reafirmando em cada uma das histórias e, de modo geral, é aceito por toda a comunidade como a história oficial. Para Appadurai (1981, p. 203), existe uma estrutura mínima de conceitos que devem ser consenso em uma sociedade para que o passado garanta sua credibilidade. Ele precisa conter *Autoridade*, que lhe garante uma origem; *Continuidade*, que garante uma ligação com alguma outra fonte de autoridade relevante no passado; *Profundidade*, que garante um tempo passado distante; e *Interdependência*, garantindo que o passado esteja próximo de outros passados que também existiram, atribuindo credibilidade. A *Autoridade* dos jongueiros, na maioria das vezes, é expressa ao invocarem seus antepassados, pais e mães, avôs e avós, responsáveis por lhes transmitirem a história que estão contando, revelando outra característica da tradição oral que é expressar sua cronologia através de listas ou gerações (VANSINA, 2010, p. 156). A *Continuidade* está ligada diretamente à *Autoridade* e pode ser notada quando os interlocutores se denominam “filho de”, transmitindo a ideia de que o passado se mantém vivo em suas pessoas. A *Profundidade* é acessada quando eles se dirigem ao tempo do cativo, o qual só tiveram acesso através das histórias de tempos antigos dos antepassados; e a *Interdependência* pode ser notada quando as

histórias se intercalam, quando a família de Totonho, que sai em procissão, encontra a família de Dona Edna e, juntos, celebram um jongo que Dona Tó, a mãe de Fatinha, começa a participar apresentando seus pontos de louvação e que China, um forasteiro, é aceito, se transformando em mais uma testemunha dessa história.

Este conjunto de narrativas que se sobrepõem e se entrelaçam são responsáveis por formar a memória coletiva da comunidade, visto que, na memória coletiva, o foco está nas semelhanças, pois, ao examinar seu passado e perceber sua homogeneidade, é que a sociedade toma conta de sua identidade. Assim, os sentimentos e as imagens que as comunidades perpetuam são aqueles que dão forma à substância de seu pensamento, e é o tempo onde nada se modificou profundamente que ocupa o maior espaço das narrativas elaboradas. A memória coletiva se distingue, portanto, da história por ser uma corrente de pensamento contínuo que retém do passado o “que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p. 102), como pode ser observado nas narrativas aqui descritas. Entretanto, Halbwachs (2006, p. 108) afirma que, se alguma circunstância introduz um elemento novo no grupo, incompatível com seu passado, surge um outro grupo com uma nova memória, onde o momento de crise passa a existir como uma lembrança confusa. Essa afirmação se aplica justamente à cisma do grupo relatada por China e que deu origem às duas organizações jongueiras atualmente existentes em Guaratinguetá. Porém, visto que as identidades individuais, assim como o controle social e a organização social, são sempre constituídas por conflitos (BRIGGS, 1996, p. 8), nada mais natural que estes conflitos apareçam nas narrativas, pois as maneiras como as histórias são apresentadas e utilizadas na vida social, além de contribuírem para enquadrar as crenças e os entendimentos compartilhados, também buscam legitimar ou conquistar uma hegemonia perante o grupo. Neste sentido, durante a apresentação de suas histórias, os interlocutores utilizam suas origens para administrar disputas de poder, já que a invocação do passado confere autoridade por meio do respeito pelo o que o passado significa, fortalecendo o “drama social” (HERZFELD, 2014, p. 99-100) ao remeter a um acontecimento reconhecido por sua importância, como um passado respeitado. Nesses dramas sociais, é interessante notar que os interlocutores utilizam a história de forma circular, recuperando o passado para legitimar o presente, sendo essa ação circular a chave para compreender a história como algo que as pessoas usam para “sustentar sua identidade contra o fluxo corrosivo do tempo” (HERZFELD, 2014, p. 85).

Por outro lado, é importante lembrar que a tradição oral sempre idealiza, especialmente em poemas e narrativas, criando estereótipos populares que adquirem um caráter mítico, e também podem gerar modelos de valores e comportamentos ideais de caráter moralizador (VANSINA, 2010, p. 152). É o caso do bisavô de Dona Edna, o personagem mítico responsável por estabelecer o jongo em Guaratinguetá e que encarna um dos temas mais antigos das fábulas da tradição popular: o herói que precisa raptar sua noiva (CASCUDO, 1984, p. 35). Totonho, de sua feita, deixa claro que sua história tem um objetivo moralizante, buscando a conscientização de sua audiência para as dificuldades passadas pelos povos que viveram como cativos durante a escravidão e para as consequências de tais fatos. Sua narrativa tem o objetivo de sensibilizar o ouvinte, procurando atingir uma qualidade específica de experiência, assim como toda obra de arte, ou assim como toda fábula ou narrativa épica.

Desde que a humanidade começou a marcar sua história nas paredes das cavernas onde vivia, se abrigava e provavelmente se divertia, as formas de transmissão das narrativas humanas mudaram e evoluíram. Entretanto, a forma oral nunca foi abandonada, mesmo porque a fala, tão antiga quanto as histórias, ainda se mantém como um poderoso meio de comunicação e transmissão de conhecimento. Assim, o hábito de compartilhar histórias ao pé do fogo, ou na mesa da cozinha, sobre o “começo de tudo”, sobre os deuses, sobre os animais, sobre familiares, sobre a natureza e sobre a vida ainda se mantém ativo, seja na frente de uma cabana na mata, em uma fazenda, no deserto, ou numa sala de estar. Fica clara, aqui, a importância da tradição oral na transmissão das histórias, de geração para geração, dentro da dinâmica dos jongueiros da comunidade do Tamandaré, visando preservar suas tradições, suas histórias, seus personagens e suas festas que também só existem como uma maneira de seguir lembrando e atualizando a história que ouviram de seus antepassados e que buscam perpetuar na permanência de sua identidade e de seu futuro. A história contada pelos jongueiros procura, então, construir uma identidade coletiva, evidenciando uma história contada por um grupo que se coloca como detentor de um bem cultural, onde cada membro é um guardião desse bem.

É possível afirmar que o jongo em si nasceu da tradição oral, sendo um conhecimento passado de geração em geração através de saberes compartilhados dos mais velhos para os mais novos e cuja manutenção depende, intrinsecamente, dentre outras coisas,

da preservação dessa tradição que, além de perpetuar uma história também perpetua um hábito dos ancestrais, o hábito da fala, diretamente ligado com os fazeres originais africanos, onde a palavra e a transmissão oral têm um grande poder, tanto no plano carnal quanto no plano astral.

4.2 Os ritos: o sagrado, a religiosidade, a fogueira

As festas da comunidade do Tamandaré acontecem no bairro de mesmo nome, região periférica da cidade de Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo. Realizadas em um terreno de terra batida próximo à Via Dutra, só são possíveis devido aos esforços dos festeiros, aqueles que ajudam a organizar a festa e contribuem com os comes – doados pelas mulheres – e bebes – doados pelos homens – que serão preparados e servidos nas noites dos três finais de semana de celebração; e dos membros das famílias detentoras das tradições, cujos antepassados foram os responsáveis por levar a cultura do jongo à região. Organizadas sempre aos sábados para homenagear os santos festejados no mês de junho, Santo Antônio (13 de junho), São João (24 de junho) e São Pedro (29 de junho), as festas ocorrem à noite, mas sua organização começa bem antes, não só com a preparação das comidas e bebidas, como também na decoração do local. As comidas e bebidas oferecidas representam o ato de partilhar, comum a toda comunidade, e característica muito presente nos hábitos das culturas africanas. Ao longo dos dias de festa, tanto os festeiros quanto algumas pessoas do bairro se empenham na decoração do terreno, reunindo madeira para a fogueira, pendurando bandeirinhas de papel colorido, fincando hastes de bambu, hasteando um mastro com a imagem do santo homenageado da noite e montando as barraquinhas onde serão oferecidas as bebidas, as comidas e onde também são comercializados alguns produtos como camisetas e bonecas, vendidos como “lembrança do Jongo do Tamandaré”. Apesar de muitos elementos da festa remeterem à organização das “Festas Juninas”, todas as atividades giram em torno de um assunto principal, o jongo, cuja prática em si só começa depois do cumprimento de alguns ritos, normalmente performados segundo a liderança dos membros detentores dos conhecimentos e saberes do jongo.

Preservando a tradição de seus ancestrais, a família de Dona Edna, a família Martins,

é a principal responsável por cuidar da organização da festa, cozinhar os comes e os bebes a serem servidos e sediar a reza do terço que antecede cada uma das festividades em homenagem aos santos católicos celebrados. Toda essa atividade gira em torno da casa centenária em que vivem alguns dos membros da família e que, nos dias de festa, é aberta para receber toda a gente da comunidade – e também de fora dela – num entra e sai incessante, ilustrando a relação de prestígio que a família possui, importância adquirida através da proeminência de seus antepassados, e da preservação das tradições por aqueles que ficaram.

Figura 7 – Altar para São Pedro montado na sala da casa da família Martins

Fonte: Raquel Fernandes, 2017

O ciclo de festas organizado pelos jongueiros do Tamandaré se inicia com a festa de Santo Antônio e se encerra com a festa de São Pedro, passando por São João. Para cada uma das festas, é montado um altar em homenagem a cada santo. O altar é erguido na sala de estar da casa da família Martins, e sua confecção fica a cabo das primas Erika, Jéssica e Aline, jovens que futuramente herdarão a missão de manter a tradição do jongo viva nas futuras gerações. Ao falar sobre a responsabilidade de montar o altar, Jéssica¹¹ conta que sempre escolhe flores que combinem com as cores das vestes dos santos, além de outros elementos que ofereçam imponência e distinção à mesa de veneração. Quando montado, o altar

¹¹ Informações fornecidas por Jéssica, em conversa realizada no dia 01 de julho de 2017, no bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo.

configura-se por uma toalha colorida posta em cima de uma mesa, onde no centro está a imagem do padroeiro da festa, ao seu redor são dispostas velas e flores coloridas e, na parede, são estendidos panos de cores diversas, completando a decoração. Por volta de dez horas da noite dos dias de festa, a sala da casa da família Martins se enche de pessoas da comunidade, e uma rezadeira inicia um terço¹² em homenagem ao santo celebrado naquele dia. O terço em homenagem a São Pedro, normalmente, é o mais esperado. Primeiro porque é o terço que antecede a última festa da temporada, a mais aguardada e a mais cheia e, segundo, e talvez principalmente, porque o santo homenageado assume a representação da imagem que é a relíquia da família, a imagem de madeira, vinda da Alemanha, que o bisavô de Dona Edna trouxe do cativeiro para sua nova vida nas cercanias de Guaratinguetá. Na noite em que se reza o terço para São Pedro, a rezadeira também pede ao santo para que todos os presentes e os festeiros estejam novamente naquele lugar no ano seguinte, ao que todos aplaudem. Em cada uma das noites, ao final do terço, todos os presentes se dirigem até o santo homenageado para beijá-lo ou encostar nele, fazendo seus pedidos pessoais. O final da reza também sinaliza o momento que todos aguardam para se dirigirem ao terreno de terra batida onde o jongo irá se desenrolar. A partir de então, a casa guardiã de todas as histórias é fechada, aguardando o retorno dos jongueiros apenas depois do amanhecer do dia seguinte.

Figura 8 – Fogueira aquecendo os tambores

Fonte: Raquel Fernandes, 2017

¹² É importante destacar que, à época do Brasil Colonial, o catolicismo era a religião oficial do país e também a religião obrigatória, de forma que se integrava completamente ao cotidiano da vida colonial, sendo vivido nas festas, nas procissões, nas rezas, nas orações e em outras atividades do calendário anual da Igreja que congregava toda a população, incluindo senhores e escravos. Com o tempo, as práticas desse catolicismo foram incorporadas às práticas religiosas dos negros escravizados e forçadamente convertidos (SILVA, 2005, p. 19-23), cuja reminiscência é possível de se ver na reza do terço celebrado pelos jongueiros do Tamandaré.

No terreno decorado para celebrar o jongo, quando todos estão devidamente reunidos, entre vinte e três horas e meia noite, é dado início ao ritual para a abertura da roda de jongo. Antes de mais nada, é importante que a fogueira (grande, de tamanho bem impressionante) esteja acesa. Além de manter todos aquecidos, pois as noites de junho, estação de inverno, em Guaratinguetá são bem geladas, é essencial para afinar os tambores, muitos deles feitos artesanalmente de madeira escavada e pele animal que se estica com o calor do fogo até atingir seu tom ideal – algumas vezes os jongueiros também umedecem a pele dos tambores com aguardente, a fim de obter a afinação que desejam ou, como dizem, para o “tambu cantar mais alto”. Quando o fogo está alto e os tambores, aquecidos e afinados, Totonho, filho de pai rezador, pede que todos juntos, de pé, levantem as mãos e rezem um “Pai Nosso” em homenagem ao santo celebrado no dia, em honra aos antepassados e em memória a tudo o que estes viveram em seus tempos de escravidão, sinalizando um pedido de permissão, de proteção e de invocação de presença destes. Todos os presentes rezam e é dado início ao tempo sagrado, onde o passado é acessado e passa a estar presente através dos elementos invocados e congregados no ritual.

Figura 9 – Oração que antecede a abertura da roda de jongo

Foto: Raquel Fernandes, 2017

As tradições africanas comportam uma visão religiosa do mundo onde o universo visível é a concretização de um universo invisível feito de forças em movimento contínuo onde tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento dos seres em relação a si mesmos e aos

que os cercam, o mundo animal, o vegetal, o mineral e o dos humanos possui uma regulamentação ritual muito precisa. A violação dessas leis sagradas pode perturbar o equilíbrio que só é restabelecido através da ação mágica que se configura por meio da manipulação das forças que regem o universo. Habitualmente, a palavra magia é vista como algo ruim, entretanto, na África, ela significa o controle das forças, e seu uso pode ser bom ou mau, de acordo com o objetivo a que se deseja alcançar (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173-174). Neste contexto sagrado da cultura africana, a mediação da comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos, em especial entre os bantus, é feita através do fogo e da fumaça, destacando a importância da fogueira na reatualização das tradições do jongo e no estabelecimento de uma relação com o sagrado e com o mundo dos antepassados. É válido também observar que a ligação entre céu e terra estabelecida por algum elemento que simbolize um acesso ou abertura para se comunicar com o céu é comum aos rituais de diversas civilizações. Esse caráter de conexão com o céu sagrado também é estabelecido por meio do altar montado na sala da casa da família Martins para cada um dos santos homenageados. Em se tratando do altar, mais especificamente do altar para São Pedro, a imagem deste santo é rica em significados, pois sua materialidade representa vivamente o passado no presente, sendo um “testemunho palpável do período mítico” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 269), do período em que eram vivos os ancestrais quando o jongo se iniciou. Mais do que isso, a imagem do santo é um rastro, um vestígio (RICOEUR, 1997, p. 201), é uma fato real que comprova a história contada pela memória coletiva, contribuindo para validar seu caráter mítico e ritualístico. Dessa forma, a festa de aparência profana é consagrada na rememoração e no respeito ao passado dos ancestrais, nas preces, no altar, na presença do fogo, da fumaça e dos demais seres espirituais. Estas características sagradas também atribuem uma expressiva qualidade estética à festa, tendo em vista que a comunhão extasiada da religiosidade se aproxima muito da “face mística da entrega estética” (DEWEY, 2010, p. 98), considerando que a arte celebra com intensidade os momentos em que o passado reforça o presente e onde o futuro é uma intensificação do agora.

Ao mesmo tempo, a reprodução desses rituais e dos mitos que compõem suas histórias também pode ser vista como uma coleção de textos simbólicos coletivos, onde as ações rituais expressam os valores culturais que essa comunidade pretende perpetuar e transmitir. Isso porque, enquanto narrar ou recitar um mito pode ser apenas a exposição de

uma história, a execução de um ritual é a maneira como ficam explícitas as relações existentes entre os participantes e o mito, e como essas relações são necessárias para preservar a identidade de uma cultura. O ritual pode, então, ser lido como “uma linguagem performativa” (CONNERTON, 1993, p. 70) onde a *performance* não é uma descrição, mas sim uma ação que vai além da produção de sons e movimentos, e que só pode ser executada com a enunciação de algumas palavras específicas já previamente determinadas. No ritual, os atos são estilizados e estereotipados, e se sucedem numa sequência mais ou menos pré-definida em códigos fixados, e é por isso mesmo que podem ser repetidos com exatidão através da evocação das palavras e dos atos que já foram realizados previamente, fazendo com que o caráter performático do ritual dependa de enunciados e evocações como “as pragas, as bênçãos e os juramentos” que estão associados a outras expressões verbais como “pedir”, “orar” ou “dar graças”, que pressupõem atitudes de “confiança, de veneração, de submissão, contrição e gratidão” (CONNERTON, 1993, p. 71) atingidas através da evocação de tais expressões, constituindo o lugar onde a comunidade recorda a si própria. Estas características podem ser observadas nos momentos rituais que se sucedem nos afazeres dos jongueiros do Tamandaré, desde a montagem do altar, até a abertura da roda. Primeiramente, o altar só pode ser erguido por algumas pessoas específicas, pertencentes à família detentora dos saberes e iniciadas nessa arte, e que executam tal atividade seguindo convenções já estabelecidas. Em seguida, vem o momento de se rezar o terço, atividade que compreende a invocação de palavras de oração e de veneração que só podem ser alcançadas através dos atos da rezadeira, pessoa autorizada a exercer esse ofício. Por fim, há o tempo de pedir a “bênção” aos antepassados, dando graças em respeito a um passado e a uma linha de ancestrais que autorizam a abertura da roda de jongo e cujo acesso só pode ser viabilizado por aquele que conhece os ritos para acessá-lo, e que, para tal, possui autoridade perante a comunidade, autoridade estabelecida através de sua origem familiar e pelo reconhecimento social adquirido por seus atos sociais. É notado, portanto, que todas as etapas que compõem as ações rituais só são atingidas quando as pessoas habilitadas para cada atividade preestabelecida estão em seus postos para executá-las, agindo de forma adequada para obter este fim, o que inclui realizar as evocações pertinentes e recorrer à enunciação correta das palavras.

É importante, também, se atentar ao local, ou locais, onde todos estes atos rituais ocorrem, pois o lugar no espaço que um grupo ocupa, fisicamente falando, reúne todos os

termos e os aspectos que compõem o grupo, e cujos sentidos são inteligíveis para seus membros. As ações dos jongueiros podem ser traduzidas em termos espaciais que ajudam a construir a estrutura da sociedade em que vivem, pelo menos no que ela tem de mais estável, já que o espaço é uma realidade durável, visto que as impressões vividas até podem se esvaír, mas é sempre possível acessar o passado conservado nos ambientes materiais. É no espaço que a imaginação e o pensamento são capazes de reconstruir uma memória, já que é “justamente a imagem do espaço que, em função de sua estabilidade, nos dá a ilusão de não mudar pelo tempo afora e encontrar o passado no presente” (HALBWACHS, 2006, p. 189). Um grupo impõe resistência, portanto, com a força de suas tradições mantendo-se fixo e ocupando o espaço que é tido como seu. Assim ocorre com a comunidade do Tamandaré. A casa da família Martins, situada há cerca de cem anos no mesmo lugar e habitada pelos descendentes dos “primeiros jongueiros”, se mantém firme como o polo agregador da comunidade e local gerador da festa de onde saem as comidas e bebidas, onde o sagrado se manifesta na montagem do altar e na reza do terço, e onde o passado se mantém conservado na permanência da habitação. Quanto ao terreno utilizado para a celebração das festas, é interessante notar que, ao longo do tempo, devido principalmente aos avanços da especulação imobiliária, o grupo já teve que trocar, algumas vezes, de lugar sem nunca deixar, entretanto, sua localidade. Durante muito tempo, a festividade ocorreu em um terreno situado em frente à casa da família Martins, passando, depois, para um terreno próximo à Via Dutra. Em seguida, devido a obras na rodovia, foi obrigada a ocupar um espaço vazio na rua do Tamandaré, tendo voltado, recentemente, a um espaço colado à estrada, mas que ainda representa a comunidade, pois lá está a materialização de suas memórias, a certeza de um local para a instalação da fogueira, o conforto do contato com a terra batida, a dimensão de um espaço em que todos os membros podem dançar, cantar, tocar, se divertir, se olhar e se reafirmar enquanto comunidade. Nesse espaço, cedido pelo Poder Público após negociações que exigem sempre a reiteração do pedido de autorização, os jongueiros permanecem e perseveram, imprimindo a força de resistência de sua comunidade que se recusa a sair do lugar que representa sua origem, tanto no tempo, quanto no espaço.

4.3 Os anciãos: acesso aos antepassados

Quando a fogueira está acesa, os tambores estão afinados, e já se rezou o “Pai Nosso”, é hora de prestar homenagem aos antepassados e pedir permissão e “bênção” a eles para que se possa abrir a roda de jongo. E uma das formas de se fazer isso é através da presença dos *anciãos*, as jongueiras e os jongueiros conhecidos por serem os mais velhos da comunidade, detentores das tradições e descendentes dos primeiros jongueiros – africanos e africanas escravizados que fugiram para as matas ao redor das fazendas da região de Guaratinguetá. A presença dos anciãos, devido a sua idade e experiência, é essencial para estabelecer a ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, onde residem os ancestrais. Assim, seguindo com o ritual, abre-se uma grande roda, incluindo os anciãos, os tambores e seus tocadores, e Totonho dá continuidade a sua fala, pedindo permissão aos antepassados para que os jongueiros possam reproduzir no agora o que os ancestrais fizeram no passado. Em seu discurso, Totonho anuncia que os antepassados já estão com eles, que eles estão sempre presentes e, por isso, em respeito a tudo o que viveram, é necessário pedir-lhes permissão para reproduzir seus hábitos.

O culto aos ancestrais é um dos aspectos fundamentais da religiosidade bantu, visto que os antepassados, mesmo longe do mundo carnal, ainda exercem grande influência na vida dos vivos, já que possuem conhecimentos sobre as forças vitais que podem ajudar os indivíduos a evoluírem em seu plano. Nesta cosmovisão, o mundo dos vivos e dos mortos apresenta-se dividido por uma grande massa de água, como o mar, – os vivos em cima e os mortos, embaixo – onde, aqueles que morrem têm que atravessar de uma metade para a outra. Entretanto, a alma dos antepassados nunca abandona totalmente o mundo dos vivos, permitindo uma fluidez entre os dois lados, de forma que os espíritos dos antepassados permanecem ligados ao cotidiano dos familiares vivos, sendo uma das forças mais influentes sobre seus destinos, assistindo a eventos, intervindo quando necessário, oferecendo proteção, e se comunicando, quando solicitado. Para que tudo isso ocorra a contento, eles devem ser alimentados nas festas, consultados em decisões importantes e presenteados com oferendas em seus túmulos. Foi dentro desse conjunto de crenças e valores que os africanos escravizados no Brasil desenvolveram seus rituais, inclusive aqueles destinados a lidar com as

situações mundanas – tendo em vista que não há separação real entre o mundo terreno e o espiritual –, sendo essas situações tanto boas como ruins: casamentos, trabalho, doenças, seca, fome, esterilidade e outras.

A relação com os antepassados realiza, portanto, a conexão do ser vivo com aquele que veio antes e lhe deu a vida, estabelecendo o elo entre as gerações e a conexão com o mundo primordial. O indivíduo que morre, após contribuir com a evolução da comunidade ao longo de sua vida e ir ocupar seu lugar junto aos demais ancestrais, deixa sua herança espiritual no plano terreno e, por esse motivo, passa a ser venerado. É assim que suas ações passam a ser exemplos a serem seguidos por seus descendentes os quais, por sua vez, assumem a responsabilidade dos antepassados, e este ciclo faz com que os ancestrais assegurem “tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto sua coesão no espaço” (LOPES, 2006, p.166). É também por esse motivo que a invocação do nome de família tem grande poder para os povos africanos, pois é pela repetição do nome da linhagem da genealogia que se saúda e se louva um africano (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 196), em especial em se falando dos antepassados.

Entre os jongueiros do Tamandaré, esse culto à ancestralidade, além de ter um papel importante na conservação da memória do grupo, também é primordial na ritualização do aspecto sagrado da festa, já que se trata de uma das principais características da religiosidade dos povos originais que iniciaram a prática do jongo em território brasileiro e, por essa qualidade pode-se ver que, entre os membros da comunidade, continua-se a se seguir esta mesma orientação cognitiva transmitida por aqueles que vieram antes. Ao homenagear os ancestrais, pedindo sua permissão para celebrar o jongo assim como eles o faziam antigamente e, mais do que isso, pedindo que eles estejam presentes participando da festa e guiando os atos de todos, os participantes de hoje cumprem sua responsabilidade em seguir os mesmos passos dos antepassados, e em realizar as mesmas ações, honrando sua existência, assumindo responsabilidades e se comprometendo em dançar como eles dançavam, cantar como cantavam e tocar como tocavam, em um terreno de terra batida similar ao que os antigos “jongavam”. Em adição, em respeito à memória daqueles que vieram antes, também assumem o compromisso de preservar a história por eles vivida, transmitindo-a de geração a geração numa tentativa não só de evitar seu apagamento, como também de resistência, na esperança de que as situações do tempo do cativeiro não ocorram novamente.

4.4 Os tambores: culto e ritmo

Outro momento importante no rito de homenagear e pedir permissão aos antepassados é o saudar dos tambores. Após a “bênção” dos ancestrais, é chegada a hora de “saravar o tambu”, ou seja, saudar o tambor. Para isso, as pessoas que estão na roda de jongo se organizam em fila e começam a passar, uma a uma, em frente aos tambores, prestando reverência, cada uma a sua maneira – tocando no tambor, tocando no chão, levando a mão ao peito ou à cabeça –, a cada um dos tambores, pedindo permissão para entrar na roda de jongo. Os tambores da comunidade do Tamandaré, alguns centenários, feitos de tronco escavado artesanalmente cobertos por pele de boi ou de carneiro, são tidos como representantes da ancestralidade africana e, por esse motivo, possuem alma e são um meio de conexão entre os jongueiros e os terreiros¹³ onde festejavam seus avós. Para os povos bantu, os tambores do tipo *ngoma* – nome africano que alguns jongueiros também utilizam para denominar seus tambores –, que são aqueles escavados na madeira e com apenas uma face coberta por pele animal, são meios para se comunicar com o outro mundo (SLENES, 2007, p. 149). Também por toda a África tradicional, quando uma música é tocada em cerimônias ou danças, os instrumentos utilizados para tal são tomados como objetos sagrados, pois possibilitam a comunicação dos seres com as forças invisíveis e com os elementos da natureza como a terra, o ar e a água (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 200). O caráter sagrado dos tambores tem, portanto, sua origem nas práticas dos povos africanos trazidos ao Brasil, e a reprodução e a reatualização de tais práticas é mais uma das formas utilizadas pelos jongueiros para que o passado se torne manifesto no presente, consagrando as atitudes de todos os participantes, garantindo a legitimidade das ações, afirmando a identidade da comunidade e honrando a memória e a tradição das práticas do jongo.

¹³ O mesmo respeito aos tambores e aos ancestrais se estendeu às práticas da macumba, do candomblé e da umbanda espalhadas por todo o país.

Figura 10 – Tocadores de tambu e Fatinha cantando um ponto

Fonte: Raquel Fernandes, 2019

Segundo Totonho, para que o jongo possa acontecer, é necessário, pelo menos, dois tambores de tamanhos diferentes, o *tambu* (maior) e o *candongueiro* (menor). O candongueiro tem a função de manter o ritmo constante, enquanto o tambu repica, dando forma à música do jongo. Sendo basicamente percussiva, – às vezes os tambores são acompanhados por um tipo de chocalho, o *guaiá*, que marca apenas o tempo da música – a música do jongo se fundamenta na repetição de ritmos curtos que se mantêm constantes indefinidamente até que o *ponto* (cântico) seja interrompido. Nas festas do Jongo do Tamandaré, o candongueiro é acompanhado, atualmente, por cerca de quatro a cinco tambores maiores, os tambus, e todos são tocados segundo o mesmo esquema de frases curtas que se repetem à exaustão. De acordo com Turino (2008, p. 29 e 37), essa característica de frases musicais curtas e repetitivas é fundamental à música participativa, cujo objetivo principal é possibilitar que o maior número possível de pessoas participe, não primando exatamente por uma qualidade musical a ser apreciada, mas por um maior número de engajamentos. Dessa forma, a música participativa tende a ser construída por frases curtas que se repetem indefinidamente e ciclicamente, até que a peça não acabe exatamente, apenas seja interrompida ou se desfaça. Essas peculiaridades são essenciais para gerar um tipo específico de concentração entre os participantes ao interagirem com si mesmos e com os outros através de sons e movimentos. Esta confluência coletiva também é essencial para formar vínculos sociais e proporcionar uma diminuição da consciência pessoal visto que, idealmente, todos os presentes estão engajados da mesma maneira. Essa tendência à repetição também é uma das características mais

marcantes nas músicas de origem africana, onde a força do ritmo está comumente presente e um pequeno motivo rítmico é repetido incessantemente até provocar uma espécie de transe. Tais características são responsáveis por atribuir uma alta carga coreográfica a esse formato musical, e é por isso que, normalmente, é acompanhado por danças com similar poder de entorpecer. Segundo Mário de Andrade (1963, p. 46), isso justifica a qualidade hipnótica das músicas populares brasileiras, pois essa busca por uma “embriaguez sonora” nas músicas coreográficas é utilizada como um “legítimo estupefaciente” por seus participantes.

Essa música percussiva, performática e repetitiva executada pelos jongueiros do Tamandaré é, também, uma maneira de conectar o passado com o presente, outra marca fundamental da prática do jongo, configurando mais um dos elementos que aproximam os jongueiros das entidades espirituais, propiciando que possam se comunicar com elas. Por fim, é possível concluir que, como a música “não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes”, sendo ela “a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisiaca e hipnótica” (ANDRADE 1963, p. 46) das artes, em especial onde o ritmo é fator predominante, apresentando, portanto, o “poder da expressão afetiva direta” (DEWEY, 2010, p. 418), ela propicia o ato da transcendência, atravessando séculos e gerações, sendo responsável por provocar emoções e sensações imediatas, de caráter estético, e também por conectar tempos distintos em um mesmo espaço.

4.5 Os pontos: temáticas e transmissão de conhecimento

Depois que os jongueiros pedem a permissão e a proteção dos antepassados por meio da saudação aos ancestrais e aos tambores, a roda de jongo é aberta e a música principia na voz do solista principal. No Tamandaré, normalmente, essa função fica a cargo de Totonho. Primeiro ele começa entoando o canto sozinho, depois ouve o canto ser repetido pelo coro dos jongueiros e, só depois, os tambores iniciam o toque, marcando o ritmo da música. Para a abertura da roda, Totonho canta o seguinte ponto de *louvação* – de sua autoria – pedindo proteção para todos os presentes: “*Eu vou abrir meu canjuê/ eu vou abrir meu canjuá/ primeiro eu peço a licença/ pra rainha lá no mar/ pra saravar minha povaria/ eu vou abrir meu canjuê*”. Neste ponto, o pedido de licença à “rainha lá do mar”, que pode ser associada a

Iemanjá, – uma orixá das religiões afro-brasileira que, dentro dessa cosmovisão, é vista como a “Rainha do Mar” – para que ela possa “saravar” todo o povo jongoeiro, além de se referir a uma divindade, também personifica nela a representação dos antepassados, por estar conectada ao mito da criação. É válido lembrar que Guaratinguetá situa-se longe do mar, logo, esta invocação pode estar associada à travessia do Atlântico, a qual os africanos escravizados foram sujeitos ao serem trasladados para território brasileiro pelo mar. Cada detalhe do ritual de abertura da roda segue, portanto, ratificando os elementos do rito: o pedido de permissão aos antepassados para que abençoem seus descendentes na reatualização de seus atos, e a sacralização do tempo e do espaço a fim de que o jongo seja dançado.

Os pontos do jongo são cânticos poéticos dotados ou não de feitiçaria que, na maioria das vezes, são elaborados de forma enigmática, metafórica ou cifrada, como charadas e adivinhas, para que seu significado seja entendido apenas pelos portadores das ferramentas necessárias para decifrá-los. A poesia, como expressão literária, é mais antiga do que a prosa e, durante muito tempo, o verso foi considerado sagrado devido a sua métrica que lhe conferia poderes mágicos e que possibilitava a conexão dos seres com o sobrenatural. Neste contexto sagrado, é interessante se atentar à palavra “adivinha”, cuja origem etimológica se inicia em:

dius, latim clássico, correspondendo a Deus; deriva para *divus* e *divinus*, caracterizadores do que pertence a Deus – sacrifícios, adoração, exercício. O adjetivo *divinus* (divinamente inspirado) passa a substantivo e surge o verbo *divinare*, que corresponde a prever, adivinhar. No século XIII, aparece no latim vulgar a palavra *addivinantia*, de onde vieram adivinha, adivinhador, adivinhar. As sacerdotisas, encarregadas de responder consultas e adivinhar o futuro, eram tidas como portadoras das voz de Deus, daí a sacralidade da adivinha (RIBEIRO, 1980, p. 46-47).

Por sua vez, a palavra “feitiço” tem sua origem no latim *factius*, que significa fictício, artificial. Em outras épocas, a palavra feitiço era utilizada em Portugal para se referir a objetos religiosos os quais as pessoas atribuíam poderes sobrenaturais, como cruzeiros e medalhas. Quando os portugueses repararam que no Brasil Colonial os cativos africanos também possuíam seus próprios objetos de poder sobrenatural, por analogia, também os chamaram com o mesmo nome e foi assim que, ao passar por um afrancesamento, a palavra feitiço deu origem a “fetiche”, e sua derivação “fetichista”, para aqueles que supostamente realizavam magias (RIBEIRO, 1980, p. 50).

Entre os africanos, a palavra tem poderes igualmente divinos, sagrados e sobrenaturais. Na África, a palavra é objeto de veneração, mas também de muito cuidado,

pois como ela desfruta de uma origem divina, possui o poder de construir e destruir, e como é sagrada, emprega suas forças em todas as ações. Dessa forma, a fala tem um poder criador, sendo capaz de conservar e destruir, constituindo “o grande agente ativo da magia africana” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173). A magia boa, que tem o poder de purificar os homens, os animais e os objetos, tem sua ação suscitada pela fala que é capaz de colocar em movimento as forças que estão estáticas. Mas para que a fala produza seu efeito, as palavras devem ser entoadas de forma rítmica, porque o próprio movimento precisa de um ritmo. Assim, “nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é a materialização da cadência” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 173-174), sendo responsável por criar movimentos que geram forças que agem sobre os espíritos, potencializando as ações. Esse é o contexto mágico-religioso e social que baliza o respeito à palavra entre os africanos, especialmente para transmitir a herança de ancestrais ou de pessoas idosas, já que a herança ancestral é o que a África tradicional mais preza. A cadeia de transmissão da palavra tem, conseqüentemente, uma força que a torna operante e sacramental, força esta que é utilizada também pelos artesãos tradicionais que trabalham entoando cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais, constituindo-se como grandes transmissores da tradição oral. Neste sentido, a palavra é tida “como símbolo criador, como energia que gera e cria dimensões e realidades novas” (LOPES, 2006 p. 160). Entre alguns povos bantu existe, inclusive, uma expressão que se refere à palavra como sendo similar à flecha, podendo matar ou salvar. Significado parecido pode ser visto no jongo onde a palavra, principalmente nos pontos de *demanda* ou *gurumenta*, – aqueles que enfeitiçam a pessoa que não consegue decifrar seu significado – possui esse poder de atingir, demandando que os jongueiros tanto se esquivem dela quanto a arremessem com precisão ao oponente.

A prática da adivinha sempre foi muito comum na cultura africana. No fim do século XIX, o escritor português Ladislau Batalha notou que, em Angola, as pessoas passavam noites inteiras ao lado das fogueiras propondo adivinhações. Dessa prática muito possivelmente derivam os pontos de *gurumenta*, extremamente enigmáticos e caracterizados por uma linguagem cifrada, apreciados, principalmente, por suas qualidades incompreensíveis e sintéticas, marcas também dos fazeres africanos. Além disso, como “feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra” (ANDRADE, 1963, p. 25) de modo que a música é uma parceira instintiva tanto das magias espirituais, quanto das feitiçarias, é fácil entender

como essas fórmulas mágicas se encaixaram tão bem à prática do jongo. Um exemplo desse estilo de ponto, onde o solista lança uma charada à roda esperando que alguém a desate, são os seguintes versos de Zé Carlos, do Jongo do Tamandaré: *“No alto daquele morro/ tombô tombô tombá/ Mamãe quebrô pescoço/ cabeça ficô no ar”*. Que dessa maneira foi desatado: *“Marinheiro não embarques/ que no mar está ventando/ Olha a foia do coqueiro/ como tá balanciando”*. Aqui seguem o significado de tal enigma e sua solução:

Os versos aludem a uma situação que faz parte do cotidiano rural do jongueiro: o vento derrubou (*tombô*) um palmito (o pescoço) no meio do mato, o qual ficou pendurado à palmeira (mamãe) por um pequeno pedaço de fibra, e a copa, ficou solta, balançando no ar (cabeça ficou no ar). O desate refere-se indiretamente à situação, sendo mencionados apenas a folhagem do coqueiro balançando e o vento no mar, índices suficientes para mostrar que o marinheiro (jongueiro) decifrou o ponto (DIAS, 2001, p. 879).

Da mesma maneira que há a feitiçaria, há a invocação do sagrado por meio dos numerosos pontos de *louvação* destinados, principalmente, a homenagear jongueiros falecidos e a honrar os ancestrais e as divindades, mais uma reminiscência do culto bantu aos antepassados e aos ancestrais africanos. Essa reverência às almas pode ser verificada no ponto de Dona Zé, do Jongo do Tamandaré: *“Eu Sinto saudades/ de quem se foi/ saravá Canário Zumba/n'Aruanda”*, onde a jongueira saúda um amigo que já não está entre eles. Neste tipo de ponto, convivem igualmente os ancestrais familiares, os ancestrais coletivos, e outras entidades como os orixás das religiões afro-brasileiras, como pode ser visto nestes versos que se referem a *Ogun*, divindade do panteão do candomblé e da umbanda: *“Foi na beira do mar/ que eu vi/ Ogum guerrear/ ele jurou bandeira/ ele tocou clarim/ com seu exército todo/ ele lutou por mim”*. Totonho conta que muitos dos pontos de louvação que compôs lhe foram transmitidos por uma *entidade*, a que ele se refere como “vovó” que, segundo ele, o visitou durante muito tempo. Nos versos: *“Ói a fumaça do cachimbo da vovó/ Ói a fumaça do cachimbo da vovó/ Oi tá fazendo sim/ Oi tá fazendo/ Tá fazendo caracó”*, Totonho explica que a entidade lhe deu esse ponto para que ele cantasse quando sentisse saudades, para acender o cachimbo e lidar melhor com a sua partida. Acerca dessa entidade, o jongueiro diz que era uma negra escrava, morta há muito tempo, e que se comunicava com ele para falar de sua vida, de tudo o que sofreu e o que viveu. Este ser sobrenatural que auxilia o jongueiro pode ser associado ao estado de possessão do poeta guiado por sua musa inspiradora que o transporta para um outro tempo e espaço, visto que “a poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do 'entusiasmo' no sentido etimológico conhece o

passado porque tem o poder de estar presente no passado” (VERNANT, 1990, p. 137-138).

Figura 11 – Totonho cantando um ponto

Fonte: Raquel Fernandes, 2019

Outra temática dos pontos de jongo é a crônica social que se dá, principalmente, nos cânticos de *visaria* ou *bizarria*, onde os jongueiros fazem comentários sérios ou jocosos sobre os presentes, sobre a vida da comunidade, sobre sua vida pessoal, sobre o que estão passando naquele momento e demais possíveis eventos de seus cotidianos, reafirmando valores morais, sociais, éticos e religiosos. No ponto: “*No chiadô não embarca mais ninguém/ No chiadô não embarca mais ninguém/ Embarca só Mariazinha/ Mariazinha, filha do chefe do trem*”, é possível assimilar uma história do dia a dia, contada como crítica social ao se referir à impossibilidade de deslocamento – de trem, o “chiadô” – para aqueles que não possuem uma posição de destaque social – ser “filha do chefe do trem”. Já nos versos: “*Quem qué comprá, quem qué comprá/ Quem qué comprá o que eu trouxe para vendê?/ Para vendê eu trouxe coisa bunitinha/ Marafo e cocadinha e azeite de dendê*” o autor (jongueiro do Tamandaré) que os compôs discorre sobre sua própria vida, falando sobre os produtos que ele tem para vender aos interessados, dentre eles, cocada e azeite de dendê. Este estilo de ponto também abarca os assuntos relacionados ao tema da escravidão com o objetivo de relembrar os sofrimentos dos cativos, a fim de que estes acontecimentos não sejam esquecidos nem repetidos, como nos versos: “*No tempo do cativo/ preto andava de carrera/ cuma pennera na mão/ panhano a flor da laranjera*”. Ao longo de suas pesquisas, Dias (2014, p. 349)

apurou que, para os jongueiros mais velhos, o jongo se trata de uma conversa com pergunta e resposta, onde os versos devem ser cantados com intenção, pois os pontos têm o objetivo de rememorar a imagem de alguém querido ou falar de acontecimentos importantes, sendo esse caráter íntimo o que lhe confere a impressão de ser uma conversa.

Sobre toda a magia e o simbolismo dos pontos do jongo, é interessante apontar que o cosmograma fundamental da cosmologia dos povos do *Kongo*, cujos valores e crenças muitas etnias bantu também partilhavam, é uma cruz – análoga à cruz grega – que marca em seu centro um “ponto” abundante em significados. Nesta cruz, a linha horizontal é traçada para marcar a divisão entre o reino dos vivos e o reino dos mortos (ancestrais) – em cima e embaixo, respectivamente – e é cruzada exatamente em sua metade por uma linha vertical que estabelece a conexão entre o poder do alto e o poder de baixo. O cruzamento entre essas duas linhas marca um ponto, uma encruzilhada e, nas quatro extremidades dessas linhas, estão situados quatro círculos que representam a trajetória do sol em seus quatro momentos ao longo do dia – alvorada, meio-dia, ocaso e meia-noite. Dentro dessa cosmovisão, a trajetória do sol representa o nascimento e a morte em um ciclo contínuo, cujo movimento infinito faz com que o astro visite em um momento a metade que compreende o mundo dos vivos e, no outro, a metade onde reside o mundo dos mortos. Tal movimento também é associado com a compreensão do ciclo da vida humana, onde vida e morte são percebidas como um processo sem fim, constituindo apenas estágios de mudança. Esse cosmograma é muito importante nos rituais espirituais praticados por esses povos, pois desenhar essa cruz no chão com giz é o que possibilita instaurar a comunicação com as divindades e os ancestrais. Nesses rituais, o detentor dos saberes se posiciona de pé no ponto central da cruz riscada, onde deve, então, “cantar o ponto”, pois a força da evocação das palavras combinada ao traçado do ponto configura a maneira mais eficaz de mediar a integração entre os dois mundos, dos vivos e dos ancestrais. Dessa forma, capacitada pelas duas metades do cosmograma, a pessoa localizada na encruzilhada da cruz pode exercer seus poderes de vidente ou profeta, transmitindo as informações recebidas das divindades ou dos ancestrais aos demais presentes no ato do ritual (THOMPSON, 2011, p. 112-114). No Brasil, este costume de desenhar uma cruz de giz no chão, de riscar um ponto, pode ser identificado nos rituais da *cabula*, que na região do Rio de Janeiro passou a ser chamada de *macumba*, e na *umbanda* (religiões baseadas nos saberes africanos), onde também se cantam “pontos” a fim de se estabelecer uma comunicação com as

divindades e os ancestrais. Os “pontos” entoados na *macumba*, na *umbanda* e em outras religiões afro-brasileiras são diferentes dos pontos cantados no jongo, entretanto, em vista dessas informações, é possível pensar que o hábito de “cantar o ponto” praticado pelos povos africanos tenha, possivelmente, influenciado tanto a criação dos pontos do jongo, quanto dos pontos das religiões.

Segundo a tradição, os pontos do jongo devem ser improvisados pelos jongueiros de acordo com o que querem dizer, com o que estão sentindo, com os acontecimentos do dia, com o que ocorre no desenrolar da roda ao longo da noite, e foi essa característica de impermanência que impossibilitou a conservação, ao longo dos anos, de muitos dos pontos cantados antigamente. Entretanto, com a diminuição do uso dos pontos de demanda, marcados, principalmente, pelo improviso, e a fim de se institucionalizar mecanismos de preservação dos pontos, hoje em dia, eles dificilmente vêm da arte do improviso e cada comunidade possui seu conjunto de cânticos fixos – muitas vezes anotados em livros pessoais e até impressos – compostos por seus poetas. Isso não impede que os pontos circulem muito entre os grupos de jongo como forma de homenagem de uma comunidade à outra, e também para propagação e preservação desses versos. Apesar das transformações, algumas coisas não mudaram ao longo dos anos, os cânticos seguem possuindo inúmeros significados sobrepostos e sentidos mágicos ou sagrados, e é exatamente por esse motivo que só podem ser entoados pelos jongueiros, por aqueles que são iniciados nas práticas e que, portanto, possuem entendimento dos fundamentos e têm os conhecimentos necessários, tanto para compreender os pontos, quanto para formulá-los, já que quem canta sempre deve colocar intenção nas palavras.

Como foi aqui apresentado, as realidades, as histórias, as lembranças, as homenagens, as saudações e as adivinhas cantadas no jongo relatam fatos do mundo material, espiritual, histórico e social que contribuem para produzir uma estética que evidencia a função social e o processo da experiência vivida na criação artística (SHUSTERMAN, 1998, p. 160). A poesia ricamente trabalhada para conter o maior número de significados no menor número de palavras pode parecer monótona, entretanto, uma leitura atenta revela perspicácia, sutileza linguística e diversos níveis de significação, com polissemia, ambiguidade e intertextualidade, como nas grandes obras de arte. Tendo um compromisso com suas raízes africanas, com a memória dos ancestrais e com uma cultura construída pelo conjunto social, os pontos do

jongo unem o estético e o cognitivo com uma funcionalidade prática que visa à informação, enriquecendo seu valor artístico. Neste contexto, muitos cânticos se destinam a desenvolver uma consciência histórica e moral, honrando as memórias da comunidade em um forte compromisso com o passado, dialogando com sua própria dimensão artística, onde o profundo envolvimento corporal e vocal que o jongo demanda potencializa o efeito liberador da arte, que se reflete nas atitudes e nas palavras dos jongueiros.

4.6 A dança: os passos, a corte, o *corte*

Quando a roda do jongo está aberta, depois da saudação aos antepassados e aos tambores, da entoação do ponto de abertura e do início da música, a dança se inicia e, segundo a tradição, só pode ser performada por aqueles que “saravaram” os tambus, sob pena de caírem em algum feitiço se não o fizerem. Na comunidade do Tamandaré, a dança é executada por um casal solista que performa no meio da roda de participantes. Entretanto, a composição deste casal não é fixa. Enquanto há música, as pessoas que estão na assistência e querem dançar entram dentro da roda e assumem o lugar da pessoa de mesmo sexo no casal, passando a executar a dança, de forma que ela só cessa quando a música para. Durante a dança entre o par, os corpos não se encostam, apenas se aproximam e se afastam, fazendo lembrar o gesto da umbigada, mas sem efetivá-la de fato. O homem dá um pulinho e balança o corpo, lançando seu pé esquerdo para a direita, na direção diagonal, apoiando-se sobre este pé a ponto de tirar o outro do chão, então se volta e faz os mesmos movimentos com o pé direito para a esquerda e, logo em seguida, realiza um giro completo sobre seu eixo para a direita, ao mesmo tempo em que a mulher executa os mesmos passos, de modo que os corpos “não se defrontam perfeitamente, ficam um pouco de lado” (ARAÚJO, 1964, p. 206). Ao longo da dança, o homem, se está usando um chapéu, pode retirá-lo em reverência à sua dama ou então fazer algum movimento com os braços em forma de mesura. De sua parte, a mulher pode fazer movimentos com a saia utilizando suas mãos, ou então dançar com os braços arqueados para cima. Quando uma das pessoas que está na roda quer participar da dança, ela entra na roda “cortando” a pessoa do mesmo sexo, assumindo seu lugar no “casal”. Este “cortar” pode ser feito com um toque de mãos nas costas, com um meneio de corpo ou com

um passo de dança. E assim os casais vão se sucedendo na roda indefinidamente, parando de dançar apenas quando um ponto é encerrado, o que cessa momentaneamente a música, e voltando a dançar quando a música reinicia.

Figura 12 – Casal dançando jongo na roda

Fonte: Raquel Fernandes, 2017

A alternância entre os casais e a possibilidade de dançar com pessoas diferentes é um grande estimulante para que os participantes entrem na roda, fazendo com que, às vezes, a troca de pares assuma um ritmo frenético. É interessante notar que os adolescentes têm suas preferências entre si. Já as crianças querem participar a qualquer custo e a toda hora. Os mais velhos querem apenas a oportunidade de se divertir, de entrar na roda e de dançar com graça e calma, honrando sua memória. Dona Edna conta que, antes, a dança era mais sensual, provavelmente o movimento da umbigada era mais acentuado. Jéssica¹⁴ (Jéssica Aparecida dos Santos Salgado), que é bem jovem e aprendeu o jongo com sua avó, a Tia Fia (irmã da mãe de Dona Edna), diz que, quando a mulher entra para dançar, ela deve fazer movimentos

¹⁴ Informações fornecidas por Jéssica, em conversa realizada no dia 01 de julho de 2017, no bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, interior do estado de São Paulo.

para conquistar o homem, como girar a saia ou olhar nos olhos de seu parceiro. Na sucessão de pares da dança do jongo do Tamandaré, é possível observar este jogo de conquista, onde a troca de olhares importa, onde os giros são relevantes, fazendo com que alguns casais discretamente se formem. Já a sensualidade da dança é um pouco mais sutil, alguns casais mexem mais ou menos o corpo, algumas mulheres insinuam mais o balancear das ancas, entretanto, o movimento da umbigada segue sendo apenas simulado e nunca efetivado.

Como comentado em algumas das seções anteriores, a repetição rítmica das músicas de origem africana apresenta alta carga coreográfica, de forma que a dança sempre acompanha a música, pois seu ritmo atua sobre o corpo “entorpecendo, dionisiando” e provocando a realização de movimentos acentuados. Para Rodrigues (1982, p. 155), a grande aptidão artística dos afro-brasileiros, em especial na música, na poesia e na dança, onde os gestos substituem as palavras, fica evidente nos festejos organizados por eles, onde passavam noites inteiras dançando ao som de tambores, manifestando grande profusão coreográfica “em danças e saltos indescritíveis”. Ao relatar um desses festejos, o autor conta que os dançarinos ficavam dispostos em roda, ao lado dos tocadores de tambor, cantando e batendo palmas, ou seja, participando do coro e do acompanhamento, enquanto não entravam na roda. Por sua vez, os dançarinos que bailavam no meio da roda, quando queriam ser substituídos, realizavam um aceno ou “encontrão” em quem não estava dançando e este passava, então, a ocupar seu lugar.

Acerca da importância da dança como elemento constituinte da identidade do jongo e dos jongueiros, Hall (2003, p. 324) afirma que o povo da diáspora negra, muitas vezes, usou o corpo como se fosse seu único capital cultural, trabalhando a si próprios como telas de representação. Assim, enquanto na cultura branca a dança é vista como um exercício de proeza, competência ou entretenimento, na cultura negra é “um meio coletivo e participativo de autotranscendência e união social” baseado em um sistema de símbolos e significados específicos que precisam ser vivenciados para um total entendimento, onde “o importante não é alguém parecer espetacular, mas sim o fato de todos participarem completamente de uma experiência coletiva e prazerosa” (PIPER, 2018, p. 48), o que fica bem evidente entre os jongueiros do Tamandaré, onde o importante é que todos possam entrar na roda: jovens, crianças, idosos, pessoas pertencentes à comunidade e aquelas que vieram de fora.

Considerando que a dança do jongo, além de ser uma forma de expressão, também é

uma maneira de materializar um ritual, utilizando para tal a estrutura física corporal de cada indivíduo, pode-se dizer que o caráter performático deste ritual também está codificado “nas atitudes do corpo, nos gestos e movimentos” (CONNERTON, 1993, p. 72) que realizam ações de acordo com sequências definidas previamente – pelos antepassados –, visto que os rituais são reencenações de ações que aconteceram em um passado idealizado, quer ele tenha uma existência histórica ou mítica, porém fundamental na configuração da memória da comunidade, sendo sua representação uma reapresentação com o objetivo de fazer aparecer o que estava desaparecido. Neste sentido, durante suas cerimônias comemorativas, a comunidade do Tamandaré recorda sua identidade, representando-a através dos ritos que contam sua história, fazendo com que o ritual, que é a encenação do culto, viabilize a transmissão do passado conservado através da *performance*. Isso significa que, o que é recordado, é mais do que a memória coletiva, é algo que faz parte dos hábitos do grupo e que, por serem hábitos, estão marcados no corpo, fazendo com que a memória performativa seja corporal, ou seja, configure a “memória social corporal” (CONNERTON, 1993, p. 86) de cada integrante. Dessa maneira, essas cerimônias comemorativas mantêm o passado vivo através de representações e reencenações dos acontecimentos passados que dependem tanto da memória do corpo, quanto da evocação de palavras ou imagens. Os corpos reencenam estilisticamente as imagens do passado, conservando essa capacidade duradoura, fazendo com que a memória se sedimente, sendo acionada através do ritmo que ativa a recordação ao recrutar a cooperação de variados reflexos motores corporais capazes de criar a imagem da lembrança. Tal constatação demonstra que a tradição do jongo não é passada apenas de forma oral, mas também através daquilo que fica marcado no corpo, nos gestos e nos usos do corpo, visto que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. [...] O primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, o meio técnico do homem, é seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 407). Quanto ao corpo como objeto técnico, Mauss se refere à técnica como:

um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em que o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas (MAUSS, 2003, p. 407; grifo do autor).

É possível dizer, portanto, que os gestos da dança, os movimentos performados no ritual que legitima o jongo e a maneira de bater dos tambores também foram transmitidos de geração a geração por imitação, por repetição, por rememoração, e pela utilização natural e

instintiva do corpo pelos jongueiros.

Na dança, a energia do processo artístico é cumulativa e conservadora, visto que, ao acompanhar um ritmo, cada passo à frente é um resumo e uma realização do que veio antes, mas também é uma consumação que leva a expectativa para adiante. Assim, ao observar a execução de uma dança, o ritmo e o equilíbrio não podem ser separados, apesar de poderem ser distinguidos. Quando a atenção pouso nos traços e na organização, percebe-se a simetria, o equilíbrio, a mensuração de uma coisa pela outra. Quando a atenção está nas idas e vindas, e não na imagem total, o ritmo se destaca, podendo-se dizer que “simetria e ritmo são a mesma sensação, com a diferença de ênfase que se deve ao interesse atento” (DEWEY, 2010, p. 326). Entretanto, sendo a simetria o equilíbrio de energias que se contrapõem, tem-se o ritmo, mas o ritmo só é obtido quando há lugares de repouso, o que implica em uma medida. Dessa maneira, é possível dizer que a forma estética da dança está profundamente enraizada nos ritmos corporais e orgânicos e nas condições sociais que os estruturam (SHUSTERMAN, 1998, p. 140), já que a dança é “a arte que não precisa de complementos” (ARAÚJO, p. 11, 1964), pois necessita apenas do corpo, que se movimenta ritmicamente deixando explícito a riqueza da mente, a vitalidade da alma e os traços culturais e sociais assentados nos gestos. Neste sentido, é possível notar que os movimentos dos corpos dos jongueiros do Tamandaré reproduzem uma estética do passado, sendo reinterpretada no presente como forma de reafirmar uma experiência que é estética à medida que estimula o processo da ação corporal para a assimilação de valores derivados dos antepassados africanos, que são valores baseados na atividade comunitária, no compartilhamento, na importância social dos movimentos corporais, na relação de conexão entre corpos e tambores – numa forma também de se conectar com o sagrado –, na utilização das vozes como instrumentos musicais e como fonte de sabedoria e transmissão de conhecimento. Estes valores são responsáveis por compor a estética da vida coletiva dos jongueiros, onde, através das práticas do jongo e da execução de sua dança, todos encontram a chance de reviver a experiência dos antepassados a fim de alcançarem sensações de pertencimento a uma comunidade, a uma cultura e a uma identidade, e também a chance de realizar uma ação que leva à sensação de totalidade, de integração consigo e com o todo, sensações características da experiência estética.

4.7 Diálogos: o coro e as palmas

Na roda de jongo, todo mundo participa. Existem aqueles que estão tocando os tambores, existem aqueles que estão puxando os pontos, existem aqueles que estão dançando no meio da roda, e existem todas as pessoas que estão dando corpo à roda. Estas últimas, dispostas em círculo enquanto aguardam a chance de entrar na dança ou não, têm a função de responder ao toque dos tambores e à voz dos solistas com suas palmas e com seu coro. O canto responsorial e as palmas de acompanhamento são características indispensáveis às práticas artísticas de origem africana e isto pode ser comprovado no jongo do Tamandaré. As palmas ritmadas dos jongueiros conversam com as batidas dos tambores, enquanto o coro da assistência responde em uníssono ao cântico entoado pelo responsável por puxar os pontos. Esse processo de ladainha, esse costume do refrão responsorial compreendendo “um verso entoado pelo solista e outro verso-refrão entoado pelo coro” (ANDRADE, 1963, p. 27) é muito comum nas manifestações brasileiras e afro-brasileiras, qualificando uma estética que se generalizou entre as formas artísticas desenvolvidas por todo o país. Tal dinâmica pode ser notada em grande parte das performances participativas.

Figura 13 – Jongueiros batendo palmas e cantando em coro no Tamandaré

Fonte: Raquel Fernandes, 2018

As performances participativas se configuram como práticas artísticas onde não há precisamente uma distinção entre artista e audiência, apenas participantes e potenciais participantes desempenhando diferentes papéis, e cujo principal objetivo é que o maior número possível de pessoas esteja envolvida de alguma forma na performance. Apesar da qualidade do som e dos movimentos ser importante para o sucesso desse tipo de atividade, principalmente porque inspira uma maior participação dos presentes, a qualidade da performance não é julgada por isso, mas sim de acordo com o nível de participação das pessoas, e pela maneira como os indivíduos se sentem durante a performance. Nestes encontros, qualquer um dos presentes pode e inclusive deve participar, pois esses eventos são ocasiões de interação social onde seus frequentadores sabem de antemão que música e dança são atividades centrais e que é esperado que participem (TURINO, 2008, p. 26, 29). Tais qualidades gerais da performance participativa permeiam toda a prática do jongo, que se baseia nos princípios dos valores colaborativos africanos, onde o essencial é o compartilhamento, o bem coletivo, a participação da vida em comunidade.

Dentro da prática participativa do jongo são construídas diversas formas de diálogo. Tem-se o diálogo do coro com o solista, o diálogo dos tambores com as palmas dos jongueiros, o diálogo entre o dançarino homem e a dançarina mulher, o diálogo entre o casal que está dançando no meio da roda e a assistência ao seu redor. Há também o diálogo interno de cada indivíduo com suas sensações, suas memórias e suas percepções pregressas em contato com o novo conhecimento que está sendo adquirido através da participação em grupo, que inspira a reelaboração através da atividade sensível e portanto, estética, visando a produção de um novo tipo de saber que irá integrar seu repertório. E existe o diálogo entre todos os participantes ao interagirem trocando estímulos estéticos e produzindo novos conhecimentos que serão fonte de prazer, de surpresa e de enriquecimento pessoal. Sobre esta última forma de diálogo citada, é possível dizer que, ao interagirem em conjunto, todos os jongueiros têm a oportunidade de entrar no que pode ser definido como estado de *flow*¹⁵, um estado de altíssima concentração no qual uma pessoa está tão imersa na atividade realizada que todos os outros pensamentos, preocupações, e distrações desaparecem, fazendo com que o indivíduo se sinta totalmente presente no momento. É a experiência que pode ser descrita

¹⁵ O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, ao criar a teoria da “experiência ótima” ou *flow*, se debruça em entender como arte e música influenciam na completa integração do indivíduo com si próprio.

como um “sair o tempo, transcender” (TURINO, 2008, p. 4), configurando um estágio fundamental para o crescimento psicológico, para a integração, para a sensação de completude e, conseqüentemente, para o alcance da experiência estética.

4.8 As vestimentas: entre o passado e o presente

É possível dizer que o jongo, desde seu princípio em terras brasileiras, foi sempre praticado com as roupas do dia a dia, com as roupas de trabalho. No tempo das senzalas, africanos e afrodescendentes utilizavam os cânticos do jongo para se comunicar enquanto trabalhavam, ou para jogar quando se reuniam em frente aos barracões nos dias de folga, dançando, cantando e batucando, trajados, em todos esses momentos, com as vestimentas de todo dia. Nas festas dos jongueiros do Tamandaré, as características da indumentária não são muito diferentes, em se tratando de roupas do uso diário. Grande parte dos homens, mulheres e crianças está vestida com peças comuns ao cotidiano atual e, como normalmente em junho faz muito frio em Guaratinguetá, as pessoas estão bastante agasalhadas com calças, blusas e os pés calçados em tênis ou botas. A exceção está em uma parcela das mulheres (crianças, jovens e idosas), principalmente aquelas pertencentes às famílias detentoras dos saberes e responsáveis pela realização das festas, que só entram na roda de jongo vestindo longas saias rodadas, de estampas coloridas, em memória e em homenagem aos trajes de suas ancestrais.

Figura 14 – Detalhe da saia de chita de uma jongueira do Tamandaré

Fonte: Caroline Guimarães (equipe de apoio da pesquisadora), 2019

Acerca do vestuário utilizado pelos afrodescendentes no final do século XIX e início do século XX, época em que a prática do jongo se iniciou primeiramente nas senzalas e depois nas cercanias das cidades, Nina Rodrigues (1982, p. 118, 119) averiguou em suas pesquisas que eles costumavam adotar vestuários de origem africana. As mulheres usavam saias rodadas de cores vivas, cobrindo o tronco com o pano da Costa, “espécie de comprido xale quadrangular, de grosso tecido de algodão, importado da África”, e protegiam a cabeça com um triângulo de pano, jeito este de se vestir que lhes valeu a alcunha de “baianas” por todo os país. Quanto ao pano da Costa, é interessante dizer que, na época, a expressão “da Costa” se referia a produtos que eram importados da África e tinham uso popular, como “o sabão da Costa, limo da Costa, búzio da Costa” (TORRES, 1950, p. 417), apesar da origem de alguns deles ser meio controversa. Quando essas mulheres tinham mais dinheiro, em complemento a esse modo de se vestir, usavam ricos adornos como braceletes de ouro e berloques pendurados na cintura, com destaque para a fíga, trajando saia de seda fina, camisa de linho e pano da Costa de um tecido caro. Enquanto isso, os homens, de modo geral, se vestiam com roupas de tecido grosso de algodão branco, que compreendiam calças e camisas justas e curtas. Por sua vez, Stein (1961, p. 2017), em sua pesquisa em Vassouras, Rio de Janeiro, constatou que, nas fazendas escravistas, os africanos escravizados homens recebiam tecido necessário para fazer uma calça, uma camisa branca e um paletó curto, e às mulheres era dado o suficiente para fazer um vestido comprido, que geralmente era engomado, além de uma blusa e um lenço para a cabeça. Ainda segundo o autor, nenhum deles usava sapatos, os homens usavam um chapéu de palha e, normalmente, as roupas eram lavadas uma vez por semana, consertadas aos sábados à tarde, e distribuídas limpas nos domingos de manhã.

Considerando que “uma característica de vestuário individual tem significado porque é apreendida como parte de um conjunto global de significados” (CONNERTON, 1993, p. 14), é possível apreender que, tanto o uso de roupas do dia a dia por parte dos jongueiros do Tamandaré, quanto o uso de roupas que remetem ao passado – como no caso das saias rodadas usadas pelas mulheres – se referem, cada um à sua maneira, à manutenção das tradições do jongo. As roupas ordinárias, apesar de evidenciarem uma mudança em relação à moda geral que se alterou ao longo dos anos e dos séculos, ainda conservam o hábito de se usar roupas comuns ao se praticar o jongo, pois se trata de uma atividade do cotidiano. Ao mesmo tempo, a perseverança das mulheres em manter o uso das saias rodadas de cores vivas,

como suas avós e bisavós, demonstra uma honra à ancestralidade, característica dos valores africanos, evidenciando uma ideia de continuidade entre as gerações, sendo também uma forma de materializar o passado, fazendo com que ele se apresente no tempo das celebrações, uma característica marcante dos rituais, que buscam acessar o tempo mítico por meio de símbolos e imagens pré-determinadas e evocadas periodicamente.

4.9 Elementos circulares: a roda, a saia, os giros, o tempo

O círculo e as circularidades estão intrinsecamente ligados às práticas, às crenças e aos valores compartilhados por muitos povos africanos. Para os Bakongo, habitantes do reino do *Kongo*, localizado na África Central, cujos conceitos culturais e religiosos também são compartilhados por outros grupos étnicos da região, dentre eles os bantu, a jornada do sol representa a passagem desta estrela pelo mundo dos vivos (em cima) e o mundo dos mortos (embaixo), cuja trajetória é representada por um círculo. Neste contexto, o pôr do sol representa a morte do indivíduo, sendo seguida, posteriormente, por sua elevação e seu renascimento, até o momento do declínio e a chegada de uma nova morte, em um ciclo que se refere à continuidade da vida, visto que, dentro da cosmovisão desses grupos, a vida não tem fim, ela é cíclica e a morte é meramente uma transição, expressando um entendimento do tempo como sendo circular. A ideia de circularidade era tão importante na vida espiritual e material desses povos que era, inclusive, expressada arquitetonicamente na construção de seus recintos reais, marcados por espaços concêntricos, onde o rei eleito deveria realizar um percurso circular em seu domínio, passando simbolicamente entre o mundo dos vivos e dos mortos, antes de assumir seu novo cargo, ou durante a realização de festas rituais (THOMPSON, 2011, p. 110). Dentro dos modos de vida africanos, a maneira de experienciar o mundo de forma que o passado possa ser acessado no presente através da presença e do intermédio dos ancestrais (mortos) e de outros simbolismos denota que o tempo é pensado como uma estrutura circular, característica, ou orientação cognitiva, que pode ser percebida em várias das sociedades africanas cujas cosmogonias se baseiam numa ideia de circularidade entre passado, presente e futuro, e não em uma linha reta ligando o passado ao presente e ao futuro, como no tempo histórico hegemônico.

Essa circularidade espiritual e material fica evidente nas práticas dos jongueiros do Tamandaré e nos elementos circulares possíveis de ser elencados em suas festas. O primeiro deles, naturalmente, é o tempo já que, durante a festa, o tempo se manifesta de forma circular, mantendo a tradição africana, ao ser sacralizado através dos ritos que viabilizam o acesso ao tempo dos antepassados por meio dos tambores, da fogueira e dos anciãos, com o objetivo de reintegrar as experiências daqueles que vieram antes, instaurando a principal característica do tempo circular que é ser reversível, recuperável, passível de ser acessado infinitamente sempre que necessário, numa sucessão de círculos que sempre retornam ao mesmo ponto, ao passado que se apresenta no presente e cuja manifestação é indispensável para a abertura da roda de jongo.

Figura 15 - Jongueira girando a saia no meio da roda

Foto: Raquel Fernandes, 2017

O círculo também está visivelmente marcado na disposição dos participantes em roda, um costume comum nas tradições das danças africanas, e um dos pressupostos para a realização do jongo, visto que a roda celebra a união entre as pessoas, o compartilhamento de memórias e um fluxo de energia circulante propiciando que a dança seja realizada em seu centro. Neste centro, é possível notar alguns círculos menores traçados pelos giros dos corpos dos homens e mulheres em torno de si próprios e em torno um do outro enquanto dançam. Em outra escala, estão os círculos realizados pelo girar das saias das mulheres enquanto se

movimentam no meio da roda de jongueiros, círculos estes que elas fazem questão de acentuar com o movimento das ancas, ou segurando a lateral das saias.

4.10 As crianças: o futuro

Ao compartilharem suas lembranças sobre a história do Jongo do Tamandaré, os jongueiros mais velhos como Dona Edna, Totonho e China são enfáticos ao dizer que, antigamente, as crianças não podiam entrar na roda, não podiam participar nem ficar perto, porque o jongo era muito perigoso devido aos pontos de demanda que mexiam com feitiços e colocavam os participantes uns contra os outros em brigas reais. Entretanto, quando esse tipo de ponto passou a ser evitado nas festas da comunidade, as crianças começaram a ser estimuladas a participar das práticas, primeiro porque elas representam o futuro da tradição e precisam aprender para que as memórias sigam sua rota de transmissão de geração em geração, e segundo porque, sendo o Tamandaré uma comunidade periférica, pobre e marginalizada, com poucos locais destinados ao lazer e à cultura, a prática do jongo também é uma forma de reunir as crianças em seus momentos livres para a vivência de atividades educativas, artísticas e colaborativas.

Figura 16 – Crianças dançando na roda de jongo

Fonte: Raquel Fernandes, 2017

Uma das melhores formas de fazer com que as instituições sociais criem raízes é através de seu fortalecimento pela ação das tradições. Dessa forma, apostar na infância e na juventude como agentes perpetuadores da tradição jongueira é o melhor que a comunidade do Tamandaré pode fazer visto que é na infância, no contato com os adultos, que a criança adquire meios de encontrar e reconhecer suas lembranças. É no passado experienciado em tenra idade que a criança guarda suas lembranças mais pessoais e onde apoia sua memória, que se distingue da história escrita visto que é na história vivida que está tudo o que é necessário para constituir, conservar e reencontrar uma imagem real do passado que, por sua vez, ajuda a constituir o conjunto de memórias a serem preservadas e também transmitidas (HALBWACHS, 2006, p. 90).

Atualmente, as crianças participam ativamente da roda de jongo, do começo ao encerramento da festa, mesmo que isso signifique passar a noite inteira em claro. No abrir da roda, por volta de meia noite, elas estão presentes e, quando a roda se encerra, no amanhecer, muitas delas continuam ali. Para elas, o jongo é uma festa tão aguardada quanto é para os adultos, constituindo um momento de diversão, mas também de orgulho e reconhecimento. Entrar na roda de jongo e dançar como fazem os mais velhos, ou dançar junto aos mais velhos é atividade disputadíssima e, durante as três noites, as crianças marcam seu espaço e sua participação, buscando mostrar o que sabem, se posicionando e honrando, desde cedo, suas raízes ancestrais.

A presença cada vez mais significativa de jovens e crianças na roda de jongo também acabou por modificar as ações e os pontos de vista dos mais velhos. Ao incentivarem os mais novos a participar da roda, eles passaram a fazer o contrário do que faziam seus pais, que os proibiam. Outra mudança pode ser percebida na atividade de transmissão dos saberes, que adquiriu uma nova conotação, indo além do compartilhamento de conhecimentos como forma de dar continuidade a uma tradição recebida, e se reconfigurando como um gerador de estímulo aos mais jovens, a fim de despertar neles um sentimento de orgulho pelo passado que partilham com seus familiares e com os ancestrais africanos, sentimento que incentiva a participação no jongo e alimenta a vontade de dar continuidade à prática.

É dessa maneira que, durante as três festas – para Santo Antônio, São João e São Pedro –, a celebração do jongo invade noite adentro e os jongueiros, jovens, adultos, crianças e idosos, dançam até o amanhecer, animados pelo calor da fogueira e da canelinha,

enfrentando as geladas temperaturas do inverno paulista. No decorrer das noites, alguns dos cantadores mais velhos, em dado momento, se recolhem aos seus lares, passando o controle dos pontos aos mais novos que os substituem com emoção, puxando pontos antigos, mas também entoando novos cantos que dialogam melhor com suas realidades cotidianas. Da mesma forma, alguns jongueiros mais velhos, com o adiantar das horas, também abandonam a roda que vai ganhando maior presença de jovens e crianças, às vezes, tão ansiosos por participar da dança que mal deixam uns aos outros terminarem meia dúzia de passos, se alternando de forma frenética dentro da roda, pulando de par em par como se quisessem vencer alguma competição. Nesse diálogo entre o passado dos mais velhos e dos ancestrais, e o futuro dos mais novos, fica a duração de um tempo mítico, ritual, sagrado e que, por diversos símbolos, deixa clara a sua conexão com o presente e com a continuidade de um amanhã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos Capítulos 2 e 3 deste trabalho, foram identificadas continuidades entre algumas práticas culturais tradicionais africanas e suas recriações artísticas no Brasil – desenvolvidas pelos africanos escravizados trazidos ao país –, visando analisar o impacto de tais continuidades na formação das manifestações artísticas afro-brasileiras, dando uma maior atenção ao Jongo do Sudeste. A seguir, no Capítulo 4, o jongo praticado pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP, foi estudado mais a fundo em relação a seus aspectos culturais fundadores e seus elementos estéticos formadores. Para a realização de tal investigação, buscou-se identificar os valores, os pensamentos, os costumes, as visões de mundo que os grupos de cativos africanos, transportados forçosamente à região Sudeste do Brasil, traziam consigo e que foram essenciais para fundamentar a prática do jongo. Sobre esse conjunto de crenças e valores que cruzaram o Atlântico com os grupos escravizados considerou-se que essas eram as “orientações cognitivas” que carregavam consigo da terra de origem e as quais, em contato com o novo mundo, com a nova sociedade e com os novos indivíduos da terra estranha possibilitaram a criação de formas artísticas que expressassem sua vitalidade estética a fim de perpetuar seus conhecimentos e suas tradições. Tendo isso em vista, é possível afirmar que os elementos culturais africanos sobreviventes às condições desmoralizantes da escravidão deveriam estar fundamentados nos valores mais profundos de cada um dos seres trazidos, valores estes que, devido a sua permanência, são considerados como continuidades e que, pouco a pouco, se integraram aos valores que emergiram no novo ambiente (MUNANGA, 2000 p. 114).

Tradicionalmente, as cosmovisões africanas se reatualizam na estética do ritual, da celebração e das *performances*, e também na aplicação de conceitos baseados em comunidade, em coletividade e em conhecimentos e valores transmitidos de forma oral entre as gerações. Dessa forma, “toda tradição de representação ritual e cerimonial africana, com toda sua música, dança, linguagem de percussão, arquitetura, canções, espetáculos, configurações espaciais, coreografias” (IROBI, 2012, p.275), que sempre havia sido transmitida de geração para geração em sua terra de origem, também passou a ser transmitida oralmente, de pai para filho, em terras brasileiras. Neste sentido, é importante acrescentar que,

entendendo a “ontologia da maioria dos povos africanos como sendo “primordialmente espiritual”, onde o corpo físico possui a função de guardar em sua memória o hábito da prática de certas atividades essenciais à *performance*, as quais são manifestadas através dos gestos, das músicas e da dança, características de seus rituais e celebrações, é possível aferir que as tradições de origem africana são transmitidas não só oralmente, mas também pela repetição dos gestos e hábitos do corpo.

Considerando que a arte é o testemunho mais antigo da presença humana na Terra e, tendo em vista que, desde o início dos tempos, a memória coletiva das civilizações foi forjada por meio de canções, de mitos, de poesias, de danças, de músicas percussivas, de procissões, e de gestos do teatro dando origem a práticas cerimoniais e ritualísticas cuja função era marcar em seus participantes valores e significados inerentes à sociedade da qual faziam parte, criando a estética característica de cada comunidade, pode-se afirmar que os africanos, quando chegaram ao Brasil, traziam uma estética própria consigo. Todas as habilidades artísticas que eles carregavam, cujas expressões a maioria das civilizações se basearam para preservar suas memórias e suas tradições, foram os recursos que utilizaram para criar uma cultura própria, capaz de refletir seus valores e que, por sua vez, também os fizesse suportar os maus tratos e a desumanização do processo de escravidão.

Partindo do pressuposto de que as expressões artísticas são “um veículo de comunicação numa dada sociedade, no sentido em que o seu papel consiste em difundir influências civilizadoras” (BALOGUN, 1977, p. 38) é evidente que as artes do canto, da dança, e da música desenvolvidas pelos africanos escravizados no Brasil, as quais permitiram que definissem sua cultura em um novo território, contribuíram para gerar um sentimento de identidade entre eles e uma capacidade de agir enquanto grupo, ao mesmo tempo em que foram primordiais para promover efeitos de coesão e unidade essenciais à sobrevivência. Sobre as formas de arte desenvolvidas pelos cativos é importante salientar que, ao contrário da visão ocidental a qual, em regras gerais, separa as artes da dança, do drama e da música, nas expressões artísticas africanas essa distinção é bastante rara, já que todas elas são praticadas juntas em contextos relacionados a cerimônias de ordem religiosa ou social. Tendo isto em vista, quando o objetivo é analisar as características estéticas das expressões artísticas de matriz africana, em primeiro lugar, é importante entender quais laços unem as diferentes formas de arte empregadas a uma mesma *performance*, a um mesmo ritual, a uma mesma

celebração, e foi esse tipo de metodologia que se empregou no desenvolvimento desta pesquisa.

Ao concluir a análise estética das festas do ciclo junino realizadas pela Associação Cultural Jongueira do Tamandaré, em seu local original, e dos elementos artísticos que as compõem, investigados no quarto Capítulo deste trabalho, é possível dizer que tais festas representam a manifestação da vida na comunidade em seu caráter mais belo. As histórias transmitidas oralmente, os mitos, os ritos, a fogueira, os tambores, o culto aos antepassados e aos anciãos, a poesia, os pontos, a magia, a reza, a música, a dança, os giros, as vestimentas, os valores comunitários, as tradições passadas de geração para geração são marcados por traços artísticos que remontam à origem africana dos hábitos, dos valores, das visões e dos costumes herdados dos ancestrais, ou seja, as continuidades que, por sua vez, são mantidas, preservadas, reatualizadas e transmitidas com muito orgulho e veneração pelos jongueiros do Tamandaré.

Segundo a tese de Dewey (2010), trabalhada em mais detalhe no Capítulo 1, a vida e a arte não possuem separação definida, são continuação uma da outra, configurando o que o autor nomeou como “estetização da vida”. Muitas tradições culturais africanas possuem um olhar que se aproxima dessa visão mais significativa da vida, tendo em vista que, em suas cosmologias, o sagrado e o profano se misturam nas atividades cotidianas de todas as pessoas. É assim que a transmissão cultural, baseada na tradição oral, revela sua essência no dia a dia, já que sua prática é naturalmente incorporada às tarefas diárias, sendo impossível separar onde começam as atividades de todos os dias e onde se fixam as expressões culturais. Tais características puderam ser observadas nos relatos dos jongueiros do Tamandaré, ao falarem sobre a transmissão do jongo de geração para geração entre as famílias jongueiras, fato analisado na seção 4.1 desta pesquisa. Segundo muitos deles, o aprendizado do jongo se deu na convivência diária com os familiares mais velhos, nas conversas em grupo, batucando na mesa da cozinha, ou recitando os pontos enquanto brincavam ainda crianças.

Por outro lado, dentro da vida em comunidade no Tamandaré, também existe o momento da quebra do cotidiano, representada pela realização das festas que, por ocorrerem de forma frequente e ritual, configuram uma tradição. Nestas festas, a partir de elementos sacralizados e sacralizadores como os tambores, a fogueira, a formação da roda de jongueiros, os pontos, a reza, a presença dos anciãos e a invocação dos antepassados (trabalhados nas

seções 4.2; 4.3; e 4.4) é feita a consagração do tempo que assume aspectos religiosos, míticos, sendo responsável por produzir um rompimento no tempo profano, criando, portanto, uma descontinuidade que proporciona momentos de rememoração da memória coletiva e dos hábitos dos antepassados, remetendo a um passado e a uma história que não devem ser esquecidos. As festas se constituem, dessa forma, como uma oportunidade de celebrar a vida em comunidade, de reafirmar os valores comunitários e de gerar uma experiência comunal, qualificando-se também como uma manifestação de resistência, uma forma de se conectar com o que os antigos sentiram e viveram. Dentro desse contexto, através da reatualização dos gestos e das práticas dos antepassados com a formação da roda, a invocação dos pontos, a realização dos passos da dança, a percussão dos tambores, a resposta do coro das vozes e o bater ritmado das mãos no coro das palmas (vistos nas seções 4.5; 4.6; e 4.7) é possível fazer com que o passado se manifeste no presente, criando:

[...] a ilusão de que por uma certa duração, ao menos, num mundo que se transforma incessantemente, algumas zonas adquiriram uma estabilidade e um equilíbrio relativos, e que nada de essencial ali se transformou por um período mais ou menos longo (HALBWACHS, 2004, P. 89).

Diante dessa experiência transcendente, são vivenciados sentimentos de pertencimento, de congelamento do tempo e de conexão com as raízes ancestrais africanas. Tal experiência, além de influenciar na sociabilidade e na afirmação dos valores partilhados por todos, também permite que os próprios valores individuais sejam reafirmados, já que a prática do jongo é o momento em que os participantes tomam consciência de suas histórias pessoais e memórias coletivas para que, dessa maneira, possam executar suas funções dentro da roda, tendo a oportunidade de discutir, mentalmente, seus interesses, mesmo que estes fiquem apenas no plano das sensações ou no âmbito do inconsciente e da intuição. Esta interação singular de cada indivíduo com a expressão artística também marca uma das características da experiência estética, a forma ímpar como cada material artístico impacta de maneira única cada indivíduo de acordo com a bagagem histórica e cultural que carrega consigo, suas limitações e suas referências pessoais.

Por sua vez, a relação instaurada entre todos os participantes da roda de jongo implica na manifestação de uma ideia de pertencimento e de comunidade, dando origem a uma estética coletiva responsável por atribuir sentido à experiência humana compartilhada naquele momento e às demais atividades sensíveis realizadas por aquele grupo. Neste aspecto,

a experiência sai do individual para atuar no coletivo, onde as diferenças são diluídas e as similaridades são conjugadas, fazendo com que o grupo se transforme em um único corpo. Cada indivíduo tem, então, a oportunidade de sair da singularidade de sua própria existência para experimentar a existência comunal, rememorando a experiência dos antepassados e se aproximando deles através da sensação de pertença à mesma comunidade e aos mesmos valores, de forma que essa experiência artística contribua para remoldar a experiência do coletivo em direção a uma ordem e a uma união maiores (DEWEY, 2010, p. 178).

Essa experiência unificadora de grande intensidade só é possível de ser atingida através do acúmulo de todos os elementos que se sucedem durante as festas do jongo, em uma alteração de tensões, visando uma culminação cujo objetivo é atender cada participante em sua vitalidade unificada. Prestando atenção aos fatos que se sobrepõem para que as festas da comunidade do Tamandaré tomem corpo, tem-se que a transmissão oral das histórias do passado, contadas pelos jongueiros velhos para os mais novos, e a manutenção dos pontos repetidos e aprendidos de geração em geração permitem que o conhecimento seja propagado e se mantenha vivo e ativo. A invocação dos ancestrais, bem como a presença dos tambores, dos anciãos e da fogueira, adicionam uma nova camada expressiva à sucessão de acontecimentos, instaurando o tempo sagrado, mítico que, por sua vez, proporciona uma quebra no cotidiano, produzindo uma descontinuidade na realidade dos jongueiros. Este acumular de camadas vai se sedimentando com as práticas da dança, do canto e do toque dos tambores até que a sensação de reafirmação da memória coletiva, do passado, e de uma história comum se manifeste em todos os participantes, gerando sentimentos transformadores e permitindo, também, que os próprios valores individuais sejam reafirmados. Neste ponto, a festa atinge seu ápice e se configura como uma experiência transformadora, uma experiência que proporciona uma intensa sensação de completude, o que lhe preenche, ao final, de sua qualidade estética. Da mesma forma, a forte conexão gerada entre os indivíduos e as atividades que realizam durante as festas são indispensáveis para a produção de um conhecimento intenso, sensível e, neste sentido, estético. Esta forte experiência estética produzida pelo jongo, vivenciada tanto no seu caráter coletivo quanto individual, válida, finalmente, sua legitimidade artística, seguindo o conceito proposto por Shusterman (1998) e que foi trabalhado no primeiro Capítulo desta pesquisa.

Por fim, se faz importante reforçar que o jongo é uma prática que emergiu das

condições sociais opressoras da escravidão, incluindo uma supressão cultural que levou os cativos a criarem outros níveis de significação para seus fazeres culturais como forma de se libertarem das prisões em que se encontravam. Como foi apontado no segundo Capítulo, uma das armas mais poderosas que os africanos escravizados detinham para resistir às agruras do cativeiro era a afirmação e a busca pela continuidade de seus valores e de suas crenças, os quais passaram a ser manifestos através de suas práticas espirituais e nas demais expressões culturais por eles recriadas em território brasileiro. Muitos anos se passaram desde o aparecimento do jongo até a atualidade, entretanto, as sensações de opressão, de marginalização, de resistência e de luta permanecem entre os jongueiros e seguem definindo suas expressões artísticas, como pode ser verificado na fala de um jongueiro do Tamandaré entrevistado por Penteado Júnior:

Toda vez que nós cantamos, que nós queremos dizer alguma coisa através do ponto, é buscando a liberdade para o negro, para que o negro seja alguém na vida, não seja humilhado, para que acabe com essa desigualdade, para que o negro tenha o seu próprio lugar na sociedade. Esse é o meu ver do que é o jongo que é a mesma coisa que Zumbi fez. [...] E nós lutamos da mesma forma e tenho certeza que Zumbi tá com a gente e nós temos um pedacinho dele lutando também. De que maneira o negro vai lutar? Nós não podemos lutar com facão, com machado, com espada, com foice. Nós vamos lutar sim através de canto, de verso para que a humanidade veja o valor que a raça negra tem (PENTEADO JÚNIOR, 2009, p. 210-211).

Ao longo das conversas com os jongueiros do Tamandaré, também foi possível apreender que eles se sentem excluídos em relação aos cidadãos de Guaratinguetá. Nas palavras deles, como Guaratinguetá é uma “cidade de coronéis”, eles frequentemente se veem em situações de racismo e têm suas festas associadas a “macumba ou umbanda”, outra fonte de preconceito por parte de uma parcela dos habitantes da cidade e que coloca os jongueiros em um lugar marginalizado no local onde vivem e celebram. A possibilidade de ter o jongo como instrumento de afirmação de valores, de crenças e de saberes comunitários ajuda a fortalecer os membros do Tamandaré enquanto grupo para que possam oferecer apoio e sustentação uns aos outros e para que, através de suas práticas, suas memórias e suas histórias sustentem um forte senso de autopreservação. Em última instância, o jongo ajuda a definir uma identidade, visto que os jongueiros, ao se afirmarem como descendentes de negros que praticavam o jongo naquela região, se colocam como guardiões dessa prática e detentores de conhecimentos únicos e disponíveis somente àqueles pertencentes ao grupo. Encontrando-se, muitas vezes, marginalizados pela sociedade local, a prática do jongo lhes dá a possibilidade de serem valorizados por eles mesmos, pelas pessoas de fora que comparecem às festas para

apreciar sua expressividade artística, e por outros grupos jongueiros ou de outras manifestações da cultura popular ao participarem de encontros, reuniões ou apresentações.

Em conclusão, a arte está intimamente ligada a um processo de fazer ou criar, seja moldar a argila, entalhar o mármore, fundir o bronze, tingir tecidos, construir edifícios, cantar músicas, tocar instrumentos, se movimentar na dança ou no palco. Toda arte se utiliza de algo físico, seja o corpo ou algo externo a ele, tendo como objetivo produzir um objeto sensível aos sentidos e, portanto, visível, audível, tangível (DEWEY, 2010, p. 126). A arte também se refere a sensibilidades de formação essencialmente coletiva cujas bases são tão amplas e profundas como a própria vida social (GEERTZ, 1998, p. 149-150). A prática do jongo se configura, então, não só como um fazer artístico de legitimidade estética, mas também como um fazer social responsável por fornecer os alicerces de sustentação das memórias, das histórias e das tradições culturais dos membros da Associação Cultural Jongueira do Tamandaré. Manter essa prática viva é honrar e reviver os hábitos, as crenças e as trajetórias dos antepassados, é ter orgulho de uma produção cultural única transmitida oralmente de pais e avós para filhos e netos, é trazer à vida um passado que não pode ser esquecido, é rememorar sensações dos ancestrais, é perpetuar a engrenagem sensorial que move a comunidade e cujo reconhecimento de sua validação artística e cultural parece inegável.

Este trabalho pretendeu realizar a análise estética dos elementos artísticos que configuram as tradições do jongo, especialmente o Jongo do Tamandaré, buscando evidenciar a legitimidade estética desse recurso cultural e patrimônio imaterial, contribuindo para fundamentar sua valorização enquanto expressão artística e aglutinadora de histórias, memórias e fazeres corporais, sociais, materiais e espirituais que remontam aos antigos hábitos, costumes e valores dos africanos trazidos para o Brasil como escravos no período colonial. Acredita-se que trabalhos futuros poderão aprofundar os temas e as discussões aqui apresentados, aumentando o conhecimento sobre as práticas culturais afro-brasileiras, suas origens e suas validações artísticas, contribuindo para seu reconhecimento e sua perpetuação.

*"Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê a proteção
Pro jongueiro novo
Pro jongo não se acabar"*
Ponto dos jongueiros do Tamandaré

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F Briguiet & Comp., 1926.

ANDRADE, Mario de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

_____. **Aspectos da Música Brasileira**. In: *O Samba Rural Paulista*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

ANTZE, Paul; LAMBECK, Michael. **Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory**. New York; London: Routledge. 1996.

APPADURAI, A. **The past as a scarce resource**. The Journal of the Anthropological Institute. 1981.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional: danças, recreação, música**. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964.

BALOGUN, Ola. **Forma e expressão nas artes africanas**. In: *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRESCHIGLIARI, J. O. **Transmissão e transformação da cultura popular: a experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá-SP)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

BRIGGS, C. L. **Disorderly Discourse, Narrative, conflict & Inequality**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1996.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: Polar, 1961.

_____. **Folgedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. **Antologia do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins, 1943.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Itatiaia Limitada, Edusp, 1984.

_____. **Made in África: pesquisas e notas**. São Paulo: Global, 2002.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta, 1993.

CORACINI, Erika Regina Faria. **Jongo e Teatro: Leituras performáticas da festa**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow: The Psychology of Optimal Experience**. New York: Harper & Row, 1990.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Paulo. **A outra festa negra**. In: JANCÓS, István e KANTOR Íris (orgs.). *Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: 2001.

_____. **O lugar da fala: conversas entre o ondjangó angolano e o jongo brasileiro**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 329-368, dez. 2014.

DURANTE, Henry. (org.). **Inventário Jongo no Sudeste**. São Paulo: IPHAN, 2005.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Vivendo a Arte – O Pragmatismo e a Estetização da Vida**. São Paulo, v. 7, n. 2, p. 217-227, jul./dez. 2006.

FERREZ, Marc. **Acervo Instituto Moreira Salles - Coleção Gilberto Ferrez**. fotografias, p&b. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A arte como um sistema cultural**. In: *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Identidade cultural e diáspora**. In: *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2]*. Org. CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. São Paulo: MASP, 2018.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (org.), *História geral da África, Volume 1: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

HERZFELD, Michael. **Antropologia: Prática Teórica na Cultura e na Sociedade**. Petrópolis: Vozes, 2014.

HUBERT, Henri. **Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia**. In: BENTHIEN, Rafael Faraco; PALMEIRA, Miguel Soares; e TURIN, Rodrigo (orgs.). São Paulo: Edusp, 2016.

IPHAN. **Dossiê Jongo no Sudeste**. Brasília, DF, 2005.

_____. **Inventário Jongo no Sudeste: Livro das Formas de Expressão; Volume Repertório do Jongo no Estado de São Paulo**. São Paulo, SP, 2005.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora**. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo: EDUC, p. 273-293, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LEITE, Edson. **Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial no Brasil**. São Paulo: INTERCOM, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

LOPES, Nei. **Bantos, males e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MALRAUX, Andre. **As Vozes do Silêncio**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

MATTOS, Hebe e ABREU, Martha. **Jongo, Registro de uma história**. In: *LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Centro de Estudos Afro-Brasileiros, 2003.

MOTTA, José Flávio; MARCONDES, Renato Leite. **O comércio de escravos no Vale do Paraíba paulista: Guaratinguetá e Silveiras nos anos 1870**. In: *Estudos Econômicos, V.30, N.2*. São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas/USP, p. 267-299, 2000.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O Visconde de Guaratinguetá: um fazendeiro de café no Vale do Paraíba**. São Paulo: Nobel, 2002.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-brasileira: o que é afinal?** In: *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2]. Org. CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano*. São Paulo: MASP, 2018.

PACHECO, Gustavo. **Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. In: *LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). Memória do Jongo: as gravações*

históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

PENTEADO JÚNIOR, Wilson Rogério. **Jongueiros do Tamandaré:** um estudo antropológico da prática do Jongo do Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP). Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Unicamp: Campinas, 2004.

PIPER, Adrian. **Anotações sobre o funk 1-4.** In: *Histórias afro-atlânticas: [vol. 2].* Org. CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. São Paulo: MASP, 2018.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Biblioteca Educação é Cultura:** Folclore. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

RICOEUR, Paul. **Entre o tempo vivido e o tempo universal:** o tempo histórico. In: *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** São Paulo: Livraria Martins, 1954.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Cortez, 2010.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte:** o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: editora 34, 1998.

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico:** a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: UFRJ, 2003.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda:** caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SLENES, Robert. W. **Eu venho de muito longo, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana.** In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.* Rio de Janeiro: Folha

Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

_____. **"Malungu, ngoma vem!" África coberta e descoberta no Brasil.** Revista USP, n. 12, p. 48-67, dez.-jan.-fev. 1991-1992.

STEIN, Stanley J. **Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba.** São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **Uma viagem maravilhosa.** In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949.* Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

SWEET, James H. **Recriar África. Cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770).** Lisboa: Edições 70, 2007.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the Spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos, origens.** São Paulo: Art, 1988.

_____. **História social da música popular brasileira.** Lisboa: Caminho Editorial, 1990.

TORRES, Heloísa Alberto. **Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana.** In: *Cadernos Pagu (23), julho-dezembro.* Unicamp: Campinas, p. 413-467, 2004.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation.** Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VANSINA, Jean. **A tradição oral e sua metodologia.** In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África, Volume 1: Metodologia e pré-história da África.* Brasília: UNESCO, p. 139-166, 2010.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.