



**O "ARROLAR" NAS RUAS DE SANTIAGO de
CUBA e o JONGAR NAS RUAS de PIQUETE :
corpos em travessia afro-cubana e afro-
brasileira**

Tese de Doutorado

Vera Cristina S.S. de Athayde

Orientador:

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

2021



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VERA CRISTINA SANTOS SILVA DE ATHAYDE

Versão Corrigida

(Versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP).

**O “ARROLAR” NAS RUAS DE SANTIAGO DE CUBA E O JONGAR NA
CIDADE DE PIQUETE: corpos em travessia afro-cubana e afro-brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na área de Concentração Teoria e Prática do Teatro, nível de doutorado.

Orientador: Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa

São Paulo

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 Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a)
autor(a)

Athayde, Vera Cristina Santos e Silva de

O "ARROLAR" NAS RUAS DE SANTIAGO DE CUBA E O JONGAR NA

CIDADE DE PIQUETE: : corpos em travessia afro-cubana e afro-brasileira / Vera Cristina Santos e Silva de Athayde; orientador, Felisberto Sabino da Costa . - São Paulo, 2021.

251 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia **Versão corrigida**

1. Cultura Brasileira. 2. Cultura Cubana. 3. Arte. 4. Jongo. 5. Conga . I. Sabino da Costa , Felisberto . II. Título.

CDD 21.ed. - 306

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Versão corrigida

Banca examinadora

Presidente e Orientador:

Prof. Pós-Doutor Felisberto Sabino da Costa.

Membros titulares:

Prof^a. Dr^a. Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos.

Prof^a. Dr^a. Livre Docente Sayonara Sousa Pereira.

Prof^a. Pós-Doutora Lara Rodrigues Machado.

Prof. Pós-Doutor Julio Moracen Naranjo.

Errata

ATHAYDE, Vera Cristina Santos e Silva de Athayde. O "ARROLAR" NAS RUAS DE SANTIAGO DE CUBA E O JONGAR NA CIDADE DE PIQUETE: corpos em travessia afro-cubana e afro-brasileira. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Folha	Onde se lê	Leia-se
Capa	Arrolar	"Arrollar"
Contra-capá	Arrolar	"Arrollar"

ATESTADO

Atestamos, para os devidos fins, que **VERA CRISTINA SANTOS E SILVA DE ATHAYDE** defendeu sua Tese de Doutorado, intitulada **"O "ARROLLAR" NAS RUAS DE SANTIAGO de CUBA e o JONGAR NAS RUAS de PIQUETE :corpos em travessia afro-cubana e afro-brasileira"**, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas –Teoria e Prática do Teatro; realizada nesta data, tendo sido considerada aprovada, fazendo jus ao título de Doutora, após a homologação da ata de defesa junto à CPG.

São Paulo, 27 de julho de 2021.

Domenico Colacicco Neto
Serviço de Pós-Graduação

Título em inglês: The "Arrollar" in the streets of Santiago de Cuba an the Jongar in the city of Piquete: bodies on na Afro-Cuban and Afro-brazilian crossing



À minha mãe Cecilia Athayde,
incentivadora de todas as jornadas, de
norte a sul do Brasil, por fim cheguei ao
Caribe.

Agradecimentos

Ao meu orientador Felisberto Sabino da Costa pelos ensinamentos que revelaram avanços na pesquisa em momentos de significativos desafios e parceria nas viagens da pesquisa de campo.

Ao professor Julio Moracen e Vagner Gonçalves da Silva pelas significativas colaborações no exame de qualificação.

À OCA Escola Cultural que permitiu sonhos, lançamentos para novos voos e ultrapassagem de fronteiras para vida cultural latino-americana e caribenha.

À Maria Amélia Pereira (Peo), que ditou passos para a educação e cultura brasileira no chão da Aldeia de Carapicuíba no Estado de São Paulo.

Ao mestre Gil e à comunidade do Jongo de Piquete pelos seus ensinamentos e acolhimentos nas rodas.

Às comunidades e aos coletivos jogueiros de São Paulo que foram receptivos e inspiradores durante a pesquisa de campo.

À comunidade do Jongo de Tamandaré pelos ensinamentos ancestrais.

Aos Encontros de Jogueiros Paulista que nortearam a pesquisa e os sonhos para uma valorização do patrimônio brasileiro.

À mestra Fatinha, jogueira Meméia e à comunidade do Jongo de Pinheiral pela revelação do sotaque fluminense.

Ao Mestre Laudenir e à sua família diante do jogar no grupo Mistura de Raça em São José dos Campos (SP).

À mestra Solemar e à comunidade Jongo Embu das Artes pela confiança e carinho dedicado nas rodas e na vida.

Aos amigos Henry Durante, Marcelo Manzatti e Américo Córdula pelas conversas iluminadoras desbravando o mundo jogueiro.

Ao grupo Corpo e Ancestralidade e sua mentora, Professora Doutora Inaicyr Falcão dos Santos, pela inspiração a cada passo da pesquisa.

À Kelly Silva e Natália Vasconcelos que na minha ausência da sala de aula na Oca Escola Cultural foram guerreiras e dedicadas.

À Maruchi Berbes por abrir as portas da sua casa e me conduzir ao mundo caribenho e seus mistérios ancestrais e cotidianos.

Ao Sr. Felix Bandeira e Mirian Reyes Alvarez pelos ensinamentos e acolhimento diante do compromisso com a Conga de Los Hoyos nas ruas de Santiago de Cuba.

À Maritza Hernandez por sua força ancestral e narrativas em relação a Conga Infantil de Los Hoyos.

A todos e todas que lançam o “arrollar” nas ruas conduzidos pela Conga de Los Hoyos.

Ao encontro entre ruas e becos com Nenita (Juana Elida Puentes) que abriu as portas para o patrimônio humano e cultural da Conga de San Pedrito.

À Conga San Agustin e seus diretores Raúl Lopez Martinez e Magalis Lopes pelos saberes ancestrais e contemporâneos no jurado e na vida comunitária.

Ao Centro Cultural Africano Fernando Ortiz na cidade de Santiago, minha casa e escola cotidiana.

À historiadora Martha Cordies por abrir as fronteiras do meu intercâmbio com Santiago de Cuba.

À historiadora Zoe Cremé pelos ensinamentos e inspiradoras conversas.

À Maria Liduvina Bergues Garrido por sua mediação no trânsito das relações internacionais durante a minha estadia em Cuba.

À parceria de Mabel Castro, Anicia Rizzo Coello, Luiz Fernández (Toto), Luisa Berroa, Cecilia Rodrigues, Laudelia Hernandez Díaz (Tatica), Dennis Bandera Beltrán, Eridel Sagarra Hernández que colaboraram para a realização da produção do audiovisual sob o título Memorias de Oddurosumi (Una hija de Yemoja).

Ao Oswaldo Monterrey Zamona e DRO pela parceria na edição e recursos técnicos para audiovisual sob o título Memorias de Oddurosumi (Una hija de Yemoja).

Ao grupo Still Band por revelar a força da cidade El Cobre em Santiago de Cuba.

À Fátima Patterson e ao grupo Teatral Macubá por todas as danças e trocas teatrais na cena caribenha.

Ao Joaquin Emilio, mestre da corneta, por uma conversa norteadora entre o mundo do carnaval e a corneta china.

Ao Humberto Bravo e à sua Cia Café Caliente que revelou caminhos da dança cubana.

Ao mestre Antonio Perez pelas suas inspirações e reflexões sobre o dançar no oriente da ilha.

À Mariela Monteal Semanat Tamayo, bailarina cubana, pesquisadora, pelos seus olhares dançantes.

Ao Centro de Investigação e Documentação das Artes Cênicas “Cabildo Teatral” em Santiago de Cuba.

Ao Marvin Rodriguez pelas trocas e caminhadas através das lentes fotográficas.

À Arlettys Heredia, amiga santiaguera que apresentou as esquinas e os segredos da vida festiva de Santiago de Cuba.

À Natacha Reyes que abriu portas para a interação de conteúdos culturais on-line que deram brilho à pesquisa.

À inspiração promovida pela “Fiesta del Fuego” (*Festival do Caribe*) que une os povos.

A todos e todas que zelam e difundem a cultura ancestral na “Loma del Chivo” na cidade Guantánamo.

Ao Centro Provincial de Cultura de Guantánamo pelo direcionamento na pesquisa.

À Adela, Adelaida Blanco e ao seu companheiro Robert Warner, que abriram a vida guantanamera para os desafios da pesquisa.

À turma do “proyecto socio cultural, El patio de Adela” que foi receptiva ao diálogo entre culturas.

Ao Giovanni Franklin, Normalin Martinez Lazo e todos que fazem a Conga da “Loma del Chivo”.

Ao grupo “Flores de Changüi”, mulheres que me revelaram o mundo dos changuiseros.

Ao Yito, Jorge Andrews que me lançou no mundo anglo-caribenho e afro-cubano.

Aos profissionais da Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Guadalupe Pubill, Juan Carlos Val Pino, Tomás Rodriguez, Jose Carlos Medina.

Ao Tomazito, Tomás Fernández Robaina, por revelar a vida cubana do ocidente ao oriente da ilha e a sua hospedagem primorosa.

Ao Santico por abrir as portas da Comparsa “El Alacrán”, escola de herança ancestral.

A Danette Soque Barroto que ampliou os caminhos da pesquisa com narrativas do mundo sociocultural de Cerro na cidade de Havana.

Ao Senhor Armando Valdés Hernández, “El Loquillo”, que provocou questões do carnaval habanero de ontem e de hoje.

Ao Roy Valdes que apresentou a rota para o bairro de Cerro e o seu cotidiano festivo.

Ao professor Olavo Alén Rodriguez, musicista e pesquisador da música cubana, que abriu um espaço receptivo de conversa e reflexão sobre força ancestral entre Conga e Rumba.

Ao Angel Terry Domech pelas conversas e trocas que traduziram a música oriental e ocidental cubana.

À Felícia Moracen que foi excelente anfitriã durante a minha estadia em Havana.

À Letícia Rodrigues pela sua revisão no exame de qualificação.

À Gláucia Quênia pela sua dedicação na revisão da Tese.

Ao Roberto Gicello Bastos pela colaboração nas transcrições das entrevistas em espanhol.



SUMÁRIO

•	Passos e afetos.....	16	
•	Trajectoria dançante.....	18	
•	Caminhos Confluentes.....	23	
•	Atravessando mares.....	28	
•	A identidade Cultural e as Culturas Negras.....	29	
Capítulo 1 – “Sacar y Guardar la Conga”			
•	Trilhas entre Oriente e Ocidente.....	49	
•	Laços com a capital do Caribe.....	53	
•	Pertences e as grafias corporais.....	57	
Capítulo 2 - Múltiplos Corpos e Resistência dos “Cabildos”			
•	Um Corpo de Rua - poéticas ancestrais.....	64	
•	Encruzilhada dos Ensaios.....	90	
•	A Conga Infantil de “Los Hoyos” – uma liderança feminina.....	104	
•	Transcrição da "La Loma del Chivo".....	112	
•	Comparsa “El Alacrán”.....	124	
Capítulo 3 - As travessias e o Jongo de ontem.....			134
Capítulo 4 - "Bandoleia" jogueiro			
•	Entrando na Roda: cruzamentos e circulação de saberes jogueiros.....	152	
•	Um nó para desatar - Fogão e fogueira em Piquete.....	178	
•	Abrindo caminhos com o andor para Santo Antônio.....	192	
•	A roda e a voz do Tambor.....	210	
Considerações			
•	“Arrollar e Jongar” - onde o sol não se desmancha.....	227	
Referências bibliográficas.....			236

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo identificar e compreender o processo de construção das corporeidades que se mostram/configuram em travessia pelo universo simbólico do “arrollar” na Conga em Santiago de Cuba e do “jongar” no sudeste do Brasil, especificamente na cidade de Piquete, interior de São Paulo. Manifestações culturais de expressão significativa na matriz africana, considerando seus valores ancestrais, sociais, suas performances sonoras, coreográficas, teatral e realidade política. Para isso, estaremos apoiados na oralidade dos mestres e mestras destas culturas, além das interações com os profissionais da arte e da cultura que pautam seus processos criativos e pedagógicos nas manifestações culturais. Para tanto, o percurso metodológico estará ancorado nas abordagens qualitativas que pressupõem o mergulho do pesquisador no campo de investigação de modo a, a partir daí, organizar os modos de coleta e organização do material que é dado pelo campo. O contato com o desempenho do corpo coletivo e individual em trajetória diaspórica na América Latina, de tempos imemoriais, que permanecem distanciados dos contextos educacionais e artísticos, do ponto de vista de uma interação entre o fazer e pensar na dança enquanto processo coletivo e estético. Assim, esperamos que esta Tese cumpra o seu propósito de porta-voz, além das ruas, quilombos, quintais, casas, encruzilhadas, multiplicando-se em possibilidades de transmissão e transformação de uma identidade cultural e que rompa com as fronteiras sociais e históricas e atravesse os espaços em todos os níveis da sociedade brasileira e cubana.

Palavras-chave: 1. Arte 2. Cultura Brasileira 3. Cultura Cubana 4. Cultura Negra 5. Dança 6. Oralidade 7. Conga 8. Jongo

ABSTRACT

The present work aims to identify and understand the process of construction of corporeities that are shown/configured crossing the symbolic universe of the “arrollar” in Conga in Santiago de Cuba and the “jongar” in southeastern Brazil, specifically in the city of Piquete, interior of São Paulo. Cultural manifestations of significant expression in the African matrix, considering its ancestral and social values, its sound, choreographic, theatrical performances and political reality. For this, we will be supported by the orality of the masters and masters of these cultures, in addition to interactions with art and culture professionals who guide their creative and pedagogical processes in cultural manifestations. Therefore, the methodological path will be anchored in qualitative approaches that presuppose the researcher's immersion in the field of investigation to, from there, organize the methods of collection and organization of the material provided by the field. The contact with the performance of the collective and individual body in a diasporic trajectory in Latin America, from immemorial times, which remain distant from the educational and artistic contexts, from the point of view of an interaction between doing and thinking in dance as a collective and aesthetic process. Thus, we hope that this Thesis fulfills its purpose as a spokesperson, in addition to the streets, quilombos, backyards, houses, crossroads, multiplying in possibilities of transmission and transformation of a cultural identity that breaks social and historical borders and cross spaces at all levels of Brazilian and Cuban society.

Keywords: 1. Art 2. Brazilian Culture 3. Cuban Culture 4. Black Culture 5. Dance 6. Orality 7. Conga 8. Jongo



Um grão de poesia basta para perfumar todo um século.

1

José Martí



PASSOS E AFETOS

Prestes a concluir a tese presente, o mundo passa por um fenômeno mundial, uma pandemia, que pauta de forma efetiva a área da saúde e, conseqüentemente, a cultura, a educação, o meio ambiente, as pesquisas

¹ Imagem das águas do “Malecón” de Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

acadêmicas, as políticas públicas e os demais setores das sociedades dos diferentes continentes. Diretamente relacionado a este estudo, a América latina e Caribe, principalmente os pequenos lugarejos, as periferias, territórios comunitários, quilombolas, aldeias indígenas, lugares onde existem seres humanos sem distinção de idade, que estavam diante desta ameaça. Assim, a invasão de um vírus, COVID-19, que provoca insuficiência respiratória, é contagioso, mortal, que promoveu o isolamento social, cuidados específicos de higiene, uso de máscaras e dinâmicas sociais que acarretaram um novo arranjo nas vidas coletivas e individuais.

Diante deste fato, a minha vida pessoal, familiar e de cunho profissional foram bastante comprometidas dando margem a diferentes adaptações, principalmente no campo doméstico. Em 2020, especificamente, foi desenhada uma nova relação tempo-espaço dentro da minha casa, em companhia da minha mãe, Cecilia Athayde, que nos seus 88 anos, foi encorajada a migrar de Pernambuco para morar em São Paulo, dias antes de ter o início súbito desta enfermidade. Um cenário de muitas incertezas e medos, de cuidados no campo do bem-estar, sanidade física e mental, e muita responsabilidade na condição de filha única, portanto comprometendo a dedicação de horas e exclusividade necessárias nos últimos meses que antecedem qualquer defesa, justificando assim, a mudança de prazo. E, também, em 20 de dezembro de 2020, fechando o ano, uma nova adversidade foi apresentada: a minha mãe foi vítima de um acidente vascular cerebral (AVC) e, novamente, a luta pela vida, o afeto e o amor filial se apresentou de forma prioritária, produzindo novos caminhos nos escritos, nas reflexões, no diálogo com o mundo virtual e midiático. Uma jornada do ambiente da pesquisa fomentada pela aventura da vida em diferentes camadas, promovendo impactos e um agenciamento para realizar escolhas, reflexões, desdobramentos em um corpo que escreve e um corpo que sente, dentro dos temas transversais da vida, as suas transformações, os aprendizados, e a proposta de gerar conhecimento para o mundo acadêmico, especificamente nas artes cênicas. Tarefa que não foi muito fácil, mas que permitiu uma proposta final preenchida de sensibilidade, autoconhecimento, criatividade, pluralidade e o afloramento de memórias pessoais e coletivas, provindas de variadas facetas da minha vida em acordo com as diferentes matrizes culturais brasileiras,

principalmente a matriz africana e indígena que deslocaram padrões de identidade e ultrapassaram fronteiras nesta turbulência pessoal.

TRAJETÓRIA DANÇANTE

Diante da interlocução entre arte e identidade cultural discussão presente na pesquisa, apresentarei a minha trajetória como pesquisadora, pernambucana, desde 1992, em terras paulistas, onde sem sombra de dúvidas foi gerado um maior comprometimento e afinco em relação aos estudos, práticas, e investigações no campo das corporalidades presentes em territórios da cultura popular e tradicional, com desdobramento no campo da criação e trabalhos artísticos-pedagógicos. Essas experiências foram marcadas pela presença em muitas festas, apresentações de grupos populares, espaços sagrados, palestras, ativismo nas políticas culturais, estudos na pós-graduação, intercâmbios e trabalhos socioculturais em comunidades e periferias do Brasil² e de alguns países da América Latina e Central, território cubano, com destaque para a cidade de Santiago de Cuba³. E ao defender o mestrado em 2010, na área das artes corporais na Unicamp (SP), sob a orientação da Prof.^a Dra. Inacyra Falcão dos Santos, fui convidada para compor o grupo de pesquisa interinstitucional intitulado *Corpo e Ancestralidade*⁴, que interage com diferentes instituições

²Oca Escola Cultural - Oca Escola Cultural – Ao apontar a Oca é considerar os 24 anos de existência desta Organização Social (OS), localizada na Aldeia de Carapicuíba, região metropolitana de São Paulo, e da mesma forma um espaço de atuação pessoal há 21 anos, com o propósito de coordenar o Centro de Referência da Cultura Brasileira e o Núcleo de Pesquisa e Criação do Figurino e Indumentária Brasileira, além das relações diante das políticas públicas e práticas no campo da arte e educação no cotidiano da escola. A Oca traz na sua essência a cultura popular e tradicional, a relação e interações com mestres e mestras destas culturas, o diálogo com o fazer com as mãos, a dança, a música, os processos criativos e pedagógicos, ambos pautados no imaginário da cultura brasileira e local. E integra a Rede Paulista de Pontos de Cultura a partir do Programa Cultura Viva, projeto estabelecido desde 2005, criado pelo Ministério da Cultura com o intuito de fortalecer e valorizar diferentes iniciativas socioculturais inseridas em diferentes contextos, comunidades, coletivos e espaços artísticos. Disponível em: <https://ocaescolacultural.org.br/>. Acesso em: 16/03/2021

³Essas experiências estiveram pautadas no Equador, Argentina, El Salvador, Bolívia, através da participação em diversas edições do Congresso Latino-americano de Cultura Viva Comunitária (2013, 2015, 2017 e 2019), sob a promoção de uma rede latino-americana de cultura viva comunitária, através do programa Ibercultura na época vinculado ao Ministério da Cultura do Brasil. E quanto ao mundo caribenho, as diferentes viagens para Cuba e suas respectivas cidades, para três cidades: Havana, Santiago de Cuba e Guantánamo.

⁴Grupo Corpo e Ancestralidade - Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade é composto por artistas/pesquisadoras que desenvolvem projetos desde 1997, com distintos

acadêmicas brasileiras. Após essas experiências, dedico-me a refletir através de artigos, participações em seminários ou fóruns sobre estes saberes e pesquisas realizadas, e na maneira de que deveriam ser multiplicadas a partir da promoção e valorização das matrizes corporais brasileiras e latinas, muitas das vezes influenciada e determinada por fatores políticos e sociais no contexto contemporâneo. Por fim, a partir destes cruzamentos entre as manifestações culturais e sociais de diferentes territórios, envolvendo debates e reflexões sobre patrimônio cultural, educação, arte, formação, interculturalidade, surgiu o estudo presente, que culminou na entrada na Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes, na Universidade de São Paulo, em 2016, apoiado na configuração de corpos em dois imaginários socioculturais, o Jongo⁵ na cidade de Piquete no Brasil e a Conga⁶ respectivamente em Cuba. Assim denominados de sujeitos “jongueiros” e “congueros” enquanto uma *corporeidade* protagonista do resistir e da luta cotidiana individual e coletiva, impulsionados por meio da memória e da ancestralidade. Da mesma maneira, corpos carimbados sobre a “diáspora africana” que são atravessados por subjetividades, resistentes e recriadores, e se recompõem cotidianamente a partir da inquietação e renovação constante dos seus territórios culturais.

Dentro da discussão, encontramos alguns pontos comuns entre essas duas identidades negra, latina e caribenha citadas: a relação com a vida em comunidade; a vida social pelo pensamento tradicional; ancestralidade; improvisações corporais, a expressão utópica da festa popular, a atualização do imaginário cultural de matriz africana, o uso de codificações e o espaço a céu

processos de criação e estéticas artísticas, todos eles têm em sua base atravessamentos e vínculos com a proposta do Corpo e Ancestralidade (SANTOS, 2002) e em sua maioria mantém grupos de pesquisa em artes em seus respectivos contextos universitários e artísticos em vários territórios brasileiros (resumo redigido por Carla Ávila, membro do grupo).

⁵Jongo - Retrata a presença de africanos e afrodescendentes no Brasil, originário dos bantus, grupo linguístico e cultural, além de produto de resistência quilombola, louvação dos antepassados e afirmação de identidade. E, em novembro de 2005, foi proclamado como patrimônio Cultural Brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e registrado no livro das formas de expressão.

⁶Conga - Cabe anunciar sobre o universo da Conga em Santiago o desenvolvimento de suas práticas relacionadas a um manancial de memórias e costumes afro-cubanos, numa cidade em sua maioria de descendência haitiana, jamaicana e africana, preocupados em preservar a sua identidade, e que para muitos estudiosos é uma modalidade de *Rumba*.

aberto, diálogos com a teatralidade e performance, conceitos que serão discutidos nos capítulos a seguir. Quanto à duração das festividades, uma carga horária bem estendida, sustentada por corpos fortes e dispostos, alimentados por uma conexão com o sagrado entre noite e dia, e a força dos tambores. Ao lado dessas semelhanças também encontramos características que diferenciam os dois imaginários, a princípio a formação histórica e sociocultural, desde as datas que as festividades acontecem, a forma de usar a combinação, tempo, espaço e a fluência do movimento (LABAN, 1978, p. 84). A princípio, a relação tempo-espaço da Conga, o caminhar em linha reta (o ato de *arrollar*)⁷, uma cultura pedestre, que remete aos carnavais de rua do Brasil, às ruas liberadas para a poética dos corpos, sejam dos músicos, dos que pertencem aos grupos culturais ou de corpos arrebatados no decorrer da caminhada festiva. Quanto à cultura jongueira, as ações corporais são pautadas na formação de um círculo por meio de corpos de pé, atuantes e comprometidos com o fazer jongueiro, da mesma forma uma dupla no espaço central cria padrões espaciais e de movimento, que normalmente são estruturados em quintais, terreiros, largos e espaços taxados como oficiais, centro culturais ou escolas. Cada manifestação cultural tem um modo particular de usar os seus instrumentos musicais, executar as sonoridades e seus arranjos. Os músicos da Conga tocam caminhando, cantando, rodeados de todos os corpos presentes no “recorrido”⁸, mulheres, homens, jovens e, raramente, crianças. No território dos jongueiros, a parte musical se apresenta com tambores fixos com os seus tocadores sentados no instrumento ou em cadeiras, ou bancos, apoiados pelo canto responsorial e a palavra falada e traduzida por metáforas. Para entrar nas rodas do jongo é indispensável para as mulheres o uso da saia ou vestidos longos; e para os homens normalmente calça e camisa confortável, enquanto pelas ruas de Santiago as vestes são as mais simples possíveis. As mulheres trajam vestimentas leves e curtas, e os homens muitos deles trajam bermudas sem camisa, considerando o calor caribenho durante horas de festa, no espaço

⁷Denominação que veremos adiante.

⁸Recorrido – expressão em espanhol que significa rota. Uma espécie de roteiro a ser cumprido durante a festividade, travessias entre ruas e cenografias urbanas.

urbano, com o asfalto sendo parceiro. No Caribe, o fogo que incendeia os corpos é o astro sol. Durante as noites jongueiras é a fogueira que faz a ponte entre o mundo atual e os antepassados. Não podemos deixar de pautar que os jongueiros, marcam suas festividades entre o ciclo junino brasileiro, datas de santos católicos e datas de afirmação da cultura negra. As ruas de Santiago de Cuba, meio específico da pesquisa, são ocupadas principalmente nas festas juninas e nos carnavais cubano, de Santiago de Cuba a outros territórios cubanos que a tradição resiste.

É significativo acrescentar que apesar da tradição jongueira encontrar-se na condição de patrimônio cultural imaterial brasileiro, desde 2005, e como resistência produziu a construção de uma rede de grupos jongueiros da região sudeste, a sua maior expressão está nas cidades do interior e nas periferias dos Estados do Sudeste, e no caso da pesquisa especificamente em Piquete, interior paulista.

A lembrança mais remota com o universo do Jongo, com poucos anos residindo em São Paulo, na década de noventa, foi observar o grupo Cachuera na Universidade de São Paulo (USP), em um vão livre próximo a Escola de Comunicação e Artes, liderado pelo Paulo Dias, músico e pesquisador, com encontros semanais, composto por jovens músicos e dançarinos, estudantes universitários e interessados. O Cachuera posteriormente ergueu sua sede intitulada Associação Cultural Cachuera⁹, no bairro das Perdizes, na capital de São Paulo, que muito colaborou para o fortalecimento e visibilidade da memória jongueira, e abriu diferentes intercâmbios e interações com a cultura afrodescendente do Sudeste.

E, em curso da pesquisa, pelo afeto e amizade conquistados através de alguns anos, entre circunstâncias criadas ou inusitadas, foi eleita a comunidade do Jongo de Piquete, localizado no interior do estado, uma das cidades valeparaibanas do estado de São Paulo, com uma população estimada de 14.107 habitantes apontada como uma “cidade passagem”, principalmente por sua localização no sopé da Serra da Mantiqueira (MAIA,2005, p.189). A história do Vale do Paraíba está intimamente ligada a era do poder econômico do café

⁹Associação Cultural Cachuera – Disponível em : <https://www.facebook.com/cachuera>. Acesso em: 16/4/2021.

no país, fase de abundância e riqueza, que deu notoriedade e poder político a região, a partir do sistema escravocrata, a presença de africanos escravizados, que eram a mão de obra deste ambiente.

A porta de entrada para o encontro com as heranças ancestrais de Piquete, foi através da ligação direta com o mestre Gilberto Augusto, mestre Gil, carinhosamente como é conhecido, residente na cidade de Piquete, uma liderança jongueira, um homem afrodescendente, também do setor da educação e da arte musical, o seu contato efetivo com os movimentos sociais e a relação com as políticas culturais brasileiras.

Levando em consideração o mundo jongueiro paulista, suas diferenças e a escuta da comunidade muito maior dentro das rodas e festas do que em conversas particulares, situações vividas principalmente nos encontros estaduais de jongueiros, trocas com estudiosos, militantes nas políticas públicas, sociólogos, antropólogos, e membros da comunidade. Muitos dos saberes piquetenses foram narrados pelo Mestre Gil, sua irmã, mestra Sol da Silva da Comunidade Jongo Embu das Artes, sua Tia Ana, e mais algumas informações complementares e documentação de amantes do Jongo, dos artistas-pesquisadores-ativistas que tem como expressão o Jongo, não só o paulista, como os grupos fluminenses. Não deixando de levar em consideração a contribuição dos demais membros do grupo através do trio de expressão ancestral negro em território latino-americano, batucar-cantar-dançar (LIGIERO, 2011)¹⁰, que com certeza nos remete há muitas formas de ressignificar o dançar aprendido com o mestre,

Ao mesmo tempo a Conga compõe o complexo musical dançante da Rumba, patrimônio nacional em 2014, e tornou-se patrimônio cultural imaterial da humanidade em 2016, se expressa de forma ampla dentro do território cubano, especificamente na região oriental da ilha, Santiago de Cuba e Guantánamo, e nas demais regiões do país, essa tradição centenária é uma referência nacional. A Conga é símbolo do carnaval em toda ilha, dos variados sotaques aos desdobramentos artísticos em alguns poucos países estrangeiros. E presente em

¹⁰Ver LIGIERO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil Disponível em : <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573>. Acesso em: 16/4/2021

todas as edições do festival do Caribe¹¹, *Fiesta del Fuego*, realizado em Santiago de Cuba, território cultural que compõe a presente pesquisa a partir de 2014, primeiro ano de contato, observações, participações, registros fotográficos e audiovisual dos desfiles das agremiações culturais caribenhas e de grupos locais.

CAMINHOS CONFLUENTES

Os estudos das manifestações culturais de origem africana, ibérica e ameríndia em terras brasileiras e cubanas estiveram presentes em relevantes momentos desses povos, sugerindo interessantes discussões sobre as heranças ancestrais, a sociedade de hoje e de ontem, e seus desdobramentos nos processos inovadores no ambiente das artes cênicas que envolve diferentes estruturas: musical, corporal, dramática, a palavra cantada e falada, além da parte simbólica e sagrada.

A princípio apontamos no Brasil as pesquisas do intelectual e musicólogo Mário de Andrade, repercutindo na produção dos livros *Danças-Dramáticas* Vol. I, II, III, como expressão da face da resistência da identidade nacional. E da mesma forma, em 1947, com a finalidade de colaborar com a continuidade e o conhecimento das raízes culturais do Brasil, criou-se a Comissão Nacional de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, que congregava os mais destacados folcloristas da época. Entre eles, Câmara Cascudo, escritor, etnógrafo e pesquisador, que nos deixou uma obra intitulada “Dicionário do Folclore Brasileiro”. A publicação aconteceu em 1954; a obra retrata o Brasil e os brasileiros nas suas crenças, mitos, danças, lendas e práticas mágicas.

Além das contribuições voltadas para uma África no Brasil, novos redirecionamentos no campo histórico-social-político, a afirmação de *uma estética afro-brasileira* (NASCIMENTO, 2019) –trazendo a diáspora negra, seus desafios, suas batalhas e suas reverberações que se encontram nas ações de ativistas, escritores, pesquisadores e artistas, como Muniz Sodré; Artur Ramos; Kabengele Munanga; Antonieta Antonacci; Edison Carneiro; Alceu Maynard;

¹¹Ver Revista Del Caribe, Palma Soriano (Santiago de Cuba), p. 9 a 18, Ediciones Caribe, 2017.

Mercedes Baptista; Inaicyr Falcão dos Santos; Abdias Nascimento; Solano Trindade; Leda Martins; Nei Braz Lopes; Laura Cavalcante Padilha.

Já no território cubano enfatizamos, o escritor e etnólogo Fernando Ortiz, referência hispano-americana na área dos estudos históricos, etnológicos da cultura afro-cubana, com a obra “Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba” lançada em 1951, que aborda as danças, as festas populares, ritos religiosos e o carnaval, que fortalece até os dias de hoje o conceito de arte, cultura e espiritualidade do povo cubano.

Vale destacar que Mario de Andrade e Fernando Ortiz interligam-se a partir do pensamento de fortalecer e valorizar as matrizes étnicas e culturais que se define como uma condição necessária para a construção de uma identidade nacional. Outro ponto de convergência entre os dois é o estudo das danças, músicas, cantos, pantomimas, máscaras dos ritos, e drama, sob o viés transversal da cultura.

Quanto aos investigadores (as) que anunciaram questões no campo social, histórico, e ainda sobre os pilares da religião e ancestralidade cubana, citamos: Joel James Figarola, Jesús Guanche, Luis E. Ramírez Cabrera, Aberlardo Larduet Luaces e Maria Teresa Linares. Da mesma maneira Olavo Alén Rodrigues e Alejo Carpentier, homens da música que traduzem os seus estudos pautados na história, na criação, sua estrutura e o ambiente social dela, ambos ressaltam o complexo música e dança como inseparáveis. E, dentro do conceito contemporâneo do estudo da música popular tradicional em constantes atualizações mencionamos Martha Esquenazi Pérez.

No território das artes cênicas em Cuba destacamos Ramiro Guerra (in memoriam), referência maior da dança moderna e contemporânea cubana, e que baseou suas obras escritas e da cena no reconhecimento da cultura tradicional em diálogo constante com os aportes da diversidade do mundo atual, além de pesquisador e crítico de arte em diferentes manifestações da ilha.

Devemos acrescentar os estudos do *teatro de las relaciones*¹², caminho esse adotado pelo grupo Teatral Macubá nos seus 28 anos de existência, sob

¹²Teatro de las relaciones – ver BEATÓN, Ramiro Herrero, ESCUDERO, Marcial Lorenzo, FENANDEZ, Pascual Díaz Fernández. **Teatro em Santiago** – Memória y pasión. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo y Editorial Oriente, 2015.

a direção da atriz e dramaturga Fátima Partesson, prêmio nacional de dramaturgia, desenvolvido principalmente no oriente da ilha, Santiago de Cuba, que traz na sua essência os espaços abertos (ruas), pontua as suas temáticas nas tradições culturais populares e afro-cubanas, música, dança, tradição oral, religiosidade popular, o carnaval, estudam a teatralidade presente nestas dinâmicas, profundamente especulativo e nos modos da contemporaneidade cubana.

Entre o mundo que envolve as artes cênicas na cidade de Santiago de Cuba, apresentamos Ernesto T. Tamayo com os estudos sobre a história da dança em Santiago, do popular à contemporaneidade, e no campo das artes cênicas apontamos alguns homens do teatro santiagueiro, Ramiro Herrero Beatón, Marcial Lorenzo Escudero e Pascual Diaz Fernandez.

E sobre o trato do universo do drama negro em Cuba, Brasil e Caribe, citamos o cubano-brasileiro Julio Moracen Naranjo, pesquisador, dramaturgo e poeta, radicado no Brasil.

Dando continuidade a este cenário de valores, pensamentos, traços culturais, especificamente africanos, e a interlocução com diferentes áreas do conhecimento acadêmico (teses, dissertações ou livros) apresentamos alguns pesquisadores (as) que tratam da configuração de corporeidades nos espaços festivos do Jongo e da Conga. Assim, discutem o Jongo: Erika Regina Faria (2008); Osvanilton de Jesus Conceição (2016) e Sara Passabon Amorim (2017), os três pesquisadores-artistas no campo das artes cênicas (performance, teatralidade, jogo cênico e cultural); nos olhares da antropologia, Wilson Rogeiro Penteadado (2010) e Adailton da Silva (2006) e Lana Lopes Alvarez (2019), que discute o Jongo de Piquete; quanto ao Jongo e as práticas educativas com Carolina dos Santos Bezerra-Perez (2005); finalmente, quanto à narrativa oral no universo jogueiro temos Renato de Alcantara (2008). Vale destacar dentro desses aportes teóricos a publicação realizada pela Associação Cultural Cachuera, em 2013, localizada no estado de São Paulo, sob o título *O Jongo do Tamandaré da cidade de Guaratinguetá* referência para estudos universitários e escolar brasileiro. Da mesma maneira ressaltamos Edir Gandra (1996), Silvia

Hunold Lara e Gustavo Pacheco (2007), e a pioneira Maria Lúcia Ribeiro (1984), que tratam de vivências no mundo jogueiro, trocas através da oralidade, heranças negras, lutas escravocratas, e diálogos com o percurso histórico-social deste legado afrodescendente.

Quanto às produções acadêmicas baseadas na tradição da Conga e dos carnavais santiagueros, podemos citar alguns exemplos, a princípio a investigação da americana Kristina Wirtz (2014) que pauta a performance afro-cubana e suas particularidades, voz, imagens, espetáculos, raça e história; o mundo negro e a diáspora negra em Santiago de Cuba, diante da sociologia apresentado pela Alexandra P. Gelbard (2017); e diante do mundo comunitário das Congas, as produções de Vanessa Galán Duany (2014), Delma Lianet L. Gómez (2015), BelKis Milagros Lopes (2014) e Anisley Caridad Castilho Masó (2013).

Hoje, encontramos avanços no campo da política brasileira que favorecem os mestres e as mestras da cultura popular e tradicional, através da Lei dos Mestres instituída em 2014, além de seguir o conteúdo da Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco, firmada em 2003, e a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais aprovada pela Conferência Geral da Unesco, em 2005. Todos esses resultados impulsionam uma discussão fora dos contextos acadêmicos, enfim, precisamos buscar caminhos para derrubar os obstáculos relacionados à crítica e inovação de uma investigação que tenha como temática *arte e cultura brasileira*, sua evolução e permanência no tempo, e por sua vez o diálogo com outros contextos de pesquisa na América Latina e Caribe.

Neste caso específico, precisamos de uma abordagem sob a prática em artes, movimentos, gestos, pantomimas, a configuração de um corpo, que busque também a possibilidade de transformação social e irradiação da experiência coletiva para outros contextos investigativos, através das interlocuções, comparações, e metodologias no campo da arte e da cultura levando-se em conta o cenário contemporâneo. Como se pode constatar, não podemos deixar de enfatizar a expressividade destas manifestações culturais nas comunidades periféricas urbanas, nas praças, nas ruas e na relevância dos

ciclos festivos, através do zelo e cuidado dos mestres e mestras¹³ com a cultura, além de evidenciar seus fazeres e ritos, com uma inexpressiva visibilidade no campo educacional e artístico e de promoção cultural. Ademais, temos que considerar as identidades corporais e culturais desses contextos, suas particularidades e conseqüentemente sua morfologia voltada ao cruzamento entre cultura tradicional e contemporânea, enfim, apontar lugares que carregam experiências relevantes através do corpo, e tudo aquilo que podemos fazer com ele e através dele (SILVA, 2004, p.7).

Assim, trazer a tona a discussão sobre a necessidade do ser humano conviver coletivamente, valorizar e fortalecer o sentimento de pertença das linguagens artísticas e expressões culturais locais e brasileiras. E por último, potencializar a incorporação da história e cultura dos povos de comunidades de tradicionais de matriz africana não só em contextos de educação básica, mas também superior, diante da implementação da lei de 10.639/03 e, posteriormente, alterada pela lei 11.645/08¹⁴. Por conseguinte, o estabelecimento deste conhecimento e a compreensão do significado das artes da cena contribuirão nas lutas por mudanças na estrutura sociocultural, entre elas combater a ignorância diante da experiência artística e cultural próprias da cultura negra.

Quanto à sociedade cubana, reconhecemos caminhos distintos a respeito do debate acadêmico e da pesquisa que envolvem a identidade cultural e as artes cênicas e os efeitos na sociedade. Encontramos condições políticas que integram as artes cênicas em diferentes contextos, educacionais e artísticos; e vale apontar mais uma vez Ramiro Guerra, que desenhou seu caminho de profissional da dança através do estudo pautado na fusão de uma corporeidade gerada nos contextos comunitários populares e tradicionais com técnicas provindas de outros países latinos ou não, de forma a pensar em uma dança nacional. O ato de dançar, atuar e tocar em Cuba está inserido em escolas, comunidades, projetos sociais e universidades, apoiados pelo Ministério da

¹³Mestres e mestras, levando em consideração o conceito no Brasil, que podemos estender para o território cubano, onde se denomina “Los portadores y las portadoras de la cultura”.

¹⁴ Ver a oficialização da Lei 11.645/08 Disponível em : <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11645&ano=2008&ato=dc6QTS61UNRpWTcd2>. Acesso em: 07/09/2021.

Cultura e Educação, de forma a criar uma educação com princípios éticos, sensibilidade e cosmovisão trazendo à tona a existência e as atitudes humanas.

ATRAVESSANDO MARES

Logo, considerando a temática levantada como de relevância para o cenário das artes cênicas, e que ultrapassa fronteiras, um seguidor do Brasil a Cuba, entre mares e continentes, dois territórios reconhecidos por sua identidade negra a partir das heranças culturais e sociais africanas, além de processos de interações entre culturas nas suas formações e pensamentos de outrora até os dias de hoje, identificamos nos estudos acadêmicos relacionados: território do Jongo e da Conga, alicerçados na diversidade cultural mundial; uma ausência nas investigações do mundo dos pensares e fazeres artísticos que traduzam a cultura popular e tradicional como via de expressão e fonte renovadora das artes do corpo, práticas educativas, contextos acadêmicos e projetos de extensão universitária. Ao contrário do mundo da sociologia, história, filosofia, antropologia, que estão assentados em um número expressivo de trabalhos acadêmicos, em terras brasileiras, no caso da sociedade jogueira, e em terras caribenhas, o meio da Conga, a força vital do povo *santiaguero*. Temas que trazem humanidade, inovação e que também “critica situações históricas e abre uma fresta pela qual os povos africanos na diáspora podem vislumbrar uma melhor qualidade em suas vidas” (NASCIMENTO, 2019, p.157).

Positivamente se trata de todo um discurso cultural, complexo e global, entranhado e originado numa estrutura de pensamento simbólico e numa estrutura de organização social e familiar, que vindo de África com os escravos, se constitui numa presença vital que tem sido capaz de impregnar e de impor sua força criativa ao Brasil, em que pesem as barreiras, subestimações, perseguições de toda ordem que os povos africanos e seus descendentes têm suportado por um tempo demasiadamente longo. (NASCIMENTO, 2019, p. 161)

Sendo assim, diante das pesquisas de campo, das viagens, das travessias pelos territórios comunitários, do universo das lembranças, sentimentos, valores e reflexões construídos na pesquisa, os encontros com os

produtores dessas culturas afro-americanas, a tradução do sentido, das participações nos contextos festivos, ensaios e preparações, a oralidade, os estudos teóricos em espaços acadêmicos, centros de investigação, intercâmbios culturais, bibliotecas e o mundo virtual. Além dos registros fotográficos e de audiovisual, apresentamos a estrutura da tese considerando o perfil do objeto de pesquisa, a configuração de uma corporeidade de caráter popular e tradicional em dois diferentes contextos, Brasil e Cuba. Portanto, uma investigação com uma proposta metodológica de natureza interdisciplinar que segue também uma abordagem qualitativa, orientada principalmente pelo calendário das festividades e produções culturais dos grupos estudados.

A IDENTIDADE CULTURAL E AS CULTURAS NEGRAS

“Es la cultura – síntesis de todas las actividades creadoras de un pueblo” (DIOP, 1982).

Em uma realidade investigativa que aborda duas manifestações culturais o Jongo no Brasil e a Conga em Cuba, e ambas entrelaçadas com o viver, sentir e pensar dos povos africanos nas Américas e seus descendentes, processos étnico-culturais, reconhecemos que precisamos abordar nesta etapa o conceito de identidade negra, seus sentidos e significados no mundo contemporâneo. Ainda, acentuar as interações que ocorrem nesta investigação e evidenciar as oposições e contrastes, por que não dizer a inventividade cultural e a possibilidade de interferência nos processos de lutas culturais e raciais?

Isso possibilitará a interpretação de vidas, processos sociais, que articulados ao papel político e econômico das nações, apontam para os esclarecimentos em relação à construção identitária cultural desde o ponto de vista dos afrodescendentes.

A chegada da cultura africana nas Américas e a experiência da colonização foram pautadas entre enfrentamentos, confrontos e abusos, além de estratégias culturais para uma adaptabilidade entre culturas, traçadas entre corpos, memórias, resistência, procedimentos estéticos e políticos, empenho

crítico para esses pensares e fazeres entrelaçados, que juntos vislumbraram diferentes e novos modos de relação no Novo Mundo.

Segundo Diop (1982), o fator histórico é o baluarte mais sólido que um povo pode erguer. Munanga (1988;2020) colabora quando delimita: “Parece-me que a consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa, territórios que sobrevivem até os dias de hoje, com suas lideranças e seus iniciados em contato com esta herança linguística. O professor Kabengele (1988;2020) reforça os fatores entre: culturais, político-ideológicos e raciais (MUNANGA, 1988, p.143-146), sabendo-se que essas condições aparentemente não estão desenhadas sobre uma hierarquia, no tocante às mudanças individuais e coletivas, todavia, consideramos níveis de urgências, ou mesmo de avanços, e por último, na continuidade da discussão do termo “negritude” no mundo contemporâneo, como conceito e movimento (MUNANGA,2020).

Interessante trazer o imaginário sociocultural e geográfico das duas culturas em estudo e o fator identidade cultural partindo da provocação do Munanga (2020):

(...) Se o processo de construção da identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados. (MUNANGA,2020, p. 11)

Vale salientar no estudo a origem da colonização de ambos os países citados, uma colonização ibérica, espanhola marcante em Cuba; e portuguesa no Brasil, que conseqüentemente geraram particularidades em relação à expressão cultural local e à língua-mãe em cruzamento com o idioma do colonizador, afora a vida econômica e social e os contrastes imersos no sistema escravista. Do mesmo modo, as maneiras de enfrentamentos e lutas também aconteceram por distintos mecanismos, ao contrário das estratégias de solidariedade que acreditamos serem comuns, se estendo ao campo psicológico.

Não podemos esquecer nesta discussão, os últimos países a terem suas leis abolicionistas, e uma provável emancipação dos negros escravizados, foram

Cuba e Brasil, em 1886 em terras cubanas, e em 1888, os negros escravizados do Brasil, sabendo-se que não sanou os regimes de jugo e usurpação. São questões desafiadoras como essas, e com respostas em construção, com lutas ininterruptas, em ambos os países, que são recorrentes, com táticas de valorização, mas infelizmente subsistem em relação à questão humana maior, o racismo. Portanto, falta de condição humana e desigualdade de direitos na sociedade, assim deixando incompleta esta identidade tão sonhada. Pontos citados até então, que nos impulsiona a rever e apontar a reconstrução de bases para a soberania (MUNANGA, 1988), em ambos os países, principalmente a abertura para a atuação política, o direito a voz e a escuta, no contexto atual. Assim, seguem algumas provocações que ampliam o debate, mas não suficientemente exercidas em ambos os territórios - De que forma as conquistas do povo negro foram incorporadas após a revolução cubana e caminham até os dias atuais? E, no Brasil, como se organizam as lutas para as políticas afirmativas provindas da juventude, que é hoje um símbolo forte de resistência? Os princípios da revolução em Cuba, trazem no seu fio condutor, a questão de raça, sensatez individual e coletiva, sempre pautados na corrente ideológica, além do efeito de translação das vidas, constatada a quebra de barreiras e um esperado convívio respeitoso entre os negros e não negros, equidade conjugada com a justiça social.

Contudo, sabemos que a situação ainda está distante da ideal. Desde o triunfo da revolução aos dias de hoje, encontramos ajustes e diálogos entre gerações, normas culturais, classes e camadas sociais que direcionam os seus debates dentro do mundo artístico, filosófico, social e político, reconhecendo alguns degraus novamente a serem escalados, por muitos e muitas da sociedade cubana, que dedicam-se a ampliar a defesa dentro de um regime que ainda norteia as novas gerações, mas que promove novos olhares na cena atual cubana, e passo a passo dentro do processo da discriminação, e das estratégias para um impacto significativo no quesito da negritude cubana, que muito ilumina o imaginário dos afro-latinos.

Ainda no tocante à ilha caribenha, levemos em consideração a sua situação geográfica nas Américas e a preservação de elementos históricos e étnicos. Com certeza eles ajudaram a sustentar um projeto de identidade até os

dias atuais. Martha Esquenazi Pérez (2007), etnóloga e estudiosa da música cubana, esclarece quando diz:

A condição geográfica, por ser Cuba, uma ilha, faz com que produza os seus processos culturais com um ritmo diferente dos que ocorrem na América espanhola; ainda que os pressupostos históricos e étnicos sejam similares. Embora na América a dinâmica da tradição oral traspasse as fronteiras e possibilite o intercâmbio constante de elementos em diferentes países, em Cuba não se sucedeu assim. Desta forma, explica-se a maior conservação dos elementos culturais dos ancestrais africanos e da mesma maneira o uso das línguas rituais e conjuntos instrumentais característicos. Ainda que todos os cubanos utilizem o espanhol na vida cotidiana, eles sustentam tradições históricas que permitam a conservação da nossa identidade nacional. (PEREZ, 2007, p.15 e 16 – tradução da pesquisadora)

A citação anterior a princípio indica a questão geográfica e a transmissão oral como pontos determinantes a serem considerados, além das suas fronteiras e brechas. Voltando a questão geográfica e a transmissão oral a partir das palavras de Perez (2007), podemos aproximá-la da experiência da pesquisa de campo no território cubano envolvendo principalmente a música e dança, levando-se em consideração os ritos, os mitos, as crenças religiosas, o imaginário filosófico e étnico nestas relações de espaço-tempo, e da mesma maneira, as condições em que elas acontecem, como acontecem e quando acontecem. Durante as caminhadas nos territórios do estudo identificamos a relação dos princípios ideológicos da revolução e a cultura local de forma marcante, a preservação da oralidade, subsistência de diálogos para novas concepções culturais a partir de iniciativas individuais, ao mesmo tempo nos contextos ancestrais uma expressiva autoestima e muita ciência do contexto histórico escrito e falado. Daí lançamos a questão, de que tempo histórico Perez se refere? Ser uma ínsula é definidor para esta travessia limitada que trata a etnóloga? A sociedade cubana vigente desde 1959 com certeza afirmou-se politicamente, culturalmente, mas nem sempre atua sobre os seus próprios feitos e saberes, as decisões são determinadas dentro do estado nacional, apesar de reconhecermos muitos avanços no campo do pertencimento, a questão da pluralidade mítico-religiosa, apesar da língua predominante ser espanhol.

Quanto à juventude no Brasil atual, temos diferentes grupos, coletivos, iniciativas de formação política-cultural para jovens. Essas ações geram consequências em toda a comunidade, em diferentes gerações; ampliam-se para os jovens intelectuais negros inseridos no mundo acadêmico ou cultural. Muitas das vezes no território central dos debates no intuito de reconhecer, descortinar as culturas negras (NASCIMENTO, 2019), a cultura dos africanos¹⁵, suas relações, cooperações, para fortalecer as futuras gerações. Munanga (1988) avalia esses atos da juventude, pautados em uma África idealizada, importante na luta, porém não tão eficaz para colocar o negro no centro do debate da sociedade, de forma a convocar toda a sociedade negra ou não a aproximar-se do ponto de vista sobre da “negritude”.

Esse contexto das afirmações e emancipação da cultura negra revelou-se também no território da cultura jongueira, principalmente no estado de São Paulo, com o surgimento de diferentes coletivos culturais compostos por negros, pardos e brancos. A maioria era jovens para pesquisar, criar e fortalecer a tradição dos seus antepassados, da mesma forma novos polos de resistência, onde cabe reflexões ideológicas e políticas em comunhão com os mestres e mestras da cultura. Outra relevante estratégia a ser inserida neste escrito, que tem como objetivo a crítica, sobrevivência e lutas específicas para a população negra e parda na atualidade, com relevância para as mulheres, acontece no Centro Cultural Aparelha Luzia, localizado na cidade de São Paulo (capital), no Bairro de Santa Cecília, que muitos consideram um terreiro urbano. Lá, é acolhida toda a população dita marginalizada, e abarca diferentes setores da sociedade através de palestras, exposições, espetáculos (dança, música, teatro), gastronomia, festas temáticas, acolhimento de refugiados. Com a união dos seus frequentadores, de diferentes setores da sociedade e gerações, conseguiram eleger para deputada estadual, a proprietária Erica Malunguinho, pernambucana, transexual, negra, pós-graduada em Artes Visuais na Universidade de São Paulo, e que hoje é porta-voz de vários desses setores citados. Ela traz no seu discurso fortalecedor e transformador, que a Aparelha é

¹⁵Falo das culturas africanas e das culturas negras, quer dizer, culturas dos africanos e de seus descendentes na diáspora; as destes últimos podem ou não ser inteiramente africanas, porém são típicas das comunidades negras em seus respectivos países (NASCIMENTO, 2019, p.65)

um “quilombo urbano”, um lugar de mediação, criação, articulação e circulação que, possivelmente, perante essas descrições podemos nos apoiar em Munanga (2020) quando conclui:

Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania. (MUNANGA, 2020, p. 15)

Ao aproximar esta experiência da deputada ao pensamento de Munanga, buscamos traduzir que o ativismo, a possibilidade de agregar os pares, a consciência histórica do grupo, a arte como forma de resistir, o canto, a dança, e as vozes do povo negro ao insistir nas noites, as poesias que marcam as paredes daquele lugar, com certeza é substrato para que o espaço urbano e a rua ditem novas lideranças políticas para emergir um horizonte emancipatório.

Ao tratarmos de arte, corpo e identidade, apontamos a presença, os seus significados e sentidos plurais da herança africana em movimento, poderíamos enfatizar também a configuração de corpos nas tradições culturais pesquisadas, o que atravessa e atravessou esse corpo coletivo afro-americano e caribenho. Onde não teríamos condições de suprimir a presença de uma corporalidade e a recriação destes corpos por via da memória, de experiências ancestrais de Santos (2006) e Martins (1995,1997) e estratégias contemporâneas, que podem estar ligadas à performance, estética diaspórica (HALL,2003) e formas dilatadas de atuação cultural. Todavia, os corpos em debate no tempo presente em interlocução com o tempo mítico manifestam novas narrativas tanto no potencial individual como coletivo. “Numa perspectiva ética, a categoria “pessoa” impõe-se como núcleo conceitual de cultura; o corpo humano é a possibilidade silenciosa, mas ativa, de qualquer movimento de construção do mundo” (SODRÉ,1997, p.29 e 30).

Da mesma maneira, a oralidade corporal e sonora, como um território da transmissão, de apropriação e, por fim, o lugar de imprimir novos significados a um corpo inserido na malha cultural que desperta outros corpos.

Música e dança funcionam como um meio de comunicação e documentação, e servem como ferramentas essenciais para tradição oral. A tradição oral é a grande escola da vida, e todos os seus aspectos são cobertos e afetados por ela. É ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado em um ofício, história, entretenimento e recreação. (ANTONACCI, 2014)¹⁶

Finalmente, direções e rotas que se pressupõem constar na construção desta identificação do povo negro mencionada pelos estudiosos que trazem o corpo como lugar da memória. Munanga (2020) colabora quando define: “A história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória” (MUNANGA,2020, p.16).

Tratamos de resistência a colonização, aos maus tratos, às condições de vida, e às memórias do processo diaspórico. Dentro destas estruturas culturais apontadas pelos pensadores, parece-nos que a consciência histórica é mais forte nas comunidades de base religiosa (Munanga,1986), no Brasil, e cremos do mesmo modo em Cuba, especificamente Santiago de Cuba, território da pesquisa, composto de uma população predominantemente negra, descendentes de africanos, franco-haitianos e jamaicanos. Em Cuba, nas cerimônias de *Santería*¹⁷(Cabrera,2012; Luaces,2014; Figarola, 2016) e no Brasil, como salienta Antonacci (2015), os terreiros de candomblé de origem lorubá, um espaço do corpo e da alma.

Terreiros de candomblé em pulsões rítmicas, cada corpo dispunha de seus ritmos deixando-se atravessar pelos ritmos de todos os outros, cadenciados corpos, vozes, sons, batidas percussivas integradas em coro comunitário. Assim fortalecendo-se na diáspora, reatando laços entre si e antepassados, renovando crenças e expectativas, dividindo males físicos e mentais em coros uníssonos (ANTONACCI, 2014)¹⁸

Ao anunciar os espaços e os corpos, e a memória dentro deste trajeto dos pilares da identidade negra, acrescentamos também o fator da linguística, da língua-mãe que, por circunstância da opressão, separação de corpos e intenções de enfraquecimento ditadas pelo processo escravocrata, sofreu

¹⁶ Essa citação é adicionada sem numeração de página, pois adotamos a referência do e-book de Antonacci (2015), que subdivide a publicação por blocos.

¹⁷Santería cubana o Regla de Ocha – nombre que recibe la ejercitación de ritual de intercambio com los orichas (FIGAROLA, 2016, p.106).

¹⁸ Essa citação é adicionada sem numeração de página, pois adotamos a referência do e-book de Antonacci (2015), que subdivide a publicação por blocos.

impactos e subtrações. Contudo, podemos dizer que temos ainda fragmentos presentes em cultos religiosos: Candomblé (Brasil) e Santeria (Cuba) ou mesmo manifestações culturais, como Jongo, Moçambique, Cacumbi, Maracatu e tantos outros, que confirmam as declarações de Munanga (2020) e Nascimento (2019).

E, ao analisar essas reflexões acima, poderemos afirmar que mesmo dentro do sincretismo religioso reconhecemos a sustentação dessas lembranças, valores e costumes provindos dos antepassados africanos. As diversas táticas de continuidade desses territórios afro no Brasil, em pleno século XXI, são pautadas diante de muita intolerância, preconceitos, uma verdadeira regressão, muita perseguição. E no tocante às políticas públicas conquistadas pelos povos tradicionais, no caso de matriz africana, onde são norteadas para o debate da população negra estruturada em relação ao setor da cultura, saúde, território, educação, meio ambiente, e de forma relevante o respeito a diversidade cultural, taxando firmemente o combate ao racismo. Dentre eles a serem apontados, os afro-brasileiros, os quilombolas, outros povos e comunidades tradicionais que estão também diretamente ligados à tradição brasileira em estudo, o Jongo nas suas diferentes regiões, principalmente no vale do Paraíba do estado de São Paulo e territórios fluminenses.

E, dentro das apreciações até então, não poderíamos deixar ausente o posicionamento de Nascimento (2019), em relação às travessias entre culturas, religiões e raças, que amplia o debate em relação ao povo negro no Brasil ou fora dele, que trata de suas construções, inspirações e inovações a partir de uma realidade que ele não admite deixar de fora: as lutas e a persistência cultural:

De fato, as culturas africanas são aquilo que os nossos povos criam e produzem. Por isso, elas são flexíveis, criativas e seguras de si mesmas, a ponto de interagir espontaneamente com outras culturas, aceitando e incorporando valores científicos e/ou progressistas que porventura possam funcionar de modo significativo para o homem, a mulher e a sociedade africana. (NASCIMENTO, 2019, p.68).

Abdias Nascimento (2019) trata dessa firmeza e segurança o fato do encontro entre culturas distintas. Ele vem provocar e identificar como os modos de uma vida cultural é tecida, levando-se em consideração as peculiaridades dos lugares e dos períodos em que as realidades sócio-política-cultural apontam

atitudes, discursos e possibilidades de mudança ou não, e afirma que a cultura negra é inclusiva. E, com certeza incorporou a cultura negra em diáspora na sua reflexão, onde abordou a cultura afrodescendente em diferentes contextos e países.

Outras formas de agrupação social importante para a conservação dos costumes anteriores dos africanos foram: as Confrarias¹⁹, os *Cabildos*²⁰ e algumas sociedades que se formavam nos espaços urbanos, que serão tratadas em capítulos posteriores, e relacionadas às tradições inseridas no estudo.

Fique desde logo claro que não se trata do problema de introduzir um novo e não provado conhecimento para preencher um suposto vazio, mas de *renovar, criticar, ampliar e atualizar nosso conhecimento já existente*. (NASCIMENTO, 2019, p. 66).

A necessidade de trazer esse debate para uma pesquisa em arte é buscar conhecer as fronteiras, os desafios com respostas em construção, as lutas ininterruptas, vias flexíveis, como também a possibilidade de cruzamentos culturais entre o afro-cubano e afro-brasileiro, oralidade e a circulação de um pensamento histórico e corporal negro em performance. Leda Martins (1997) nos fortalece de uma forma significativa perante essas tramas:

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (Martins, 1997, p. 26).

De qualquer modo, a interação de arte, cultura e sociedade, que são recorrentes, com táticas de valorização, mas que subsistem em relação à questão humana maior, as relações raciais. Portanto, falta de condição humana

¹⁹ Confrarias - termo usado para as irmandades de preto e pardos, semelhante significado dos Cabildos. Ver LIMONTA,2009.

²⁰, Cabildos – Asociaciones religiosas mutualistas de negros. Generalmente fundadas en el siglo XIX, presididas por um rey y una reyna, o dos o tres capataces, generalmente elegidos por votación, atendiendo a los rangos que ostetaban en sus tierras, a su edad o a sus conocimientos (...) Su orientación era religiosa y em ellos se enseñaba también la lengua africana (CABRERA,2012, p.28)

e desigualdade social latente, que nitidamente deixa incompleta essa identidade tão sonhada. Daí o interesse em apontar o ato criativo, as presenças cênicas, a corporeidade nos contextos afro-brasileiro e cubano, os investigadores e teóricos das pesquisas em arte, cultura e sociedade, no propósito de mirar para as consistências do corpo social ao colaborar nas redes entre o povo negro e não negro. Por fim, mudar a rota dos enfrentamentos para uma promoção e valorização da arte cultura negra nas Américas.

O primeiro capítulo “**Sacar y guardar la Conga**” é subdividido em três textos e trata das memórias, das experiências do e no corpo em campo, baseadas nas observações afetivas e interações com a tradição de matriz africana, La Conga, símbolo de identidade cubana, especificamente na cidade de Santiago de Cuba, no bairro de Los Hoyos, com cruzamento de experiências nas respectivas cidades cubanas, Havana e Guantánamo. Essas narrativas estão apoiadas na oralidade dos portadores da cultura citada, em pressupostos teóricos, olhares etnográficos e caminhos no campo de forma interdisciplinar, apoiados também na antropologia. Além de trabalhos acadêmicos relacionados ao mundo da Conga.

O primeiro texto, denominei **Trilhas entre o Oriente e Ocidente da ilha**. Ele apresenta os territórios cubanos que atravessam a pesquisa, Santiago de Cuba, Havana e Guantánamo, os desdobramentos iniciais das observações, vistas e participações, trocas e um resultado de um produto audiovisual desenvolvido a partir da convivência com Maritza Martinez, líder comunitária, diretora da Conga de Los Hoyos Infantil e bailarina popular em interconexão com a conga infanto-juvenil.

Laços com a capital do Caribe é a segunda parte do capítulo, focada na pesquisa de campo na terra cubana, a partir da saída do solo brasileiro. Trata-se de um retorno ao meio da pesquisa, reconexões e ampliação dos estudos práticos e teóricos, o suporte de intelectuais no campo da história, sociologia e o mundo da arte. Por consequência, o estudo das festividades do carnaval e o imaginário das matrizes culturais cubanas, espanhola, africana e franco-haitiana.

Pertences e as grafias corporais é o terceiro subtítulo, que apresenta o imaginário cultural da Conga, sua relação direta com a matriz africana e a sociedade secreta “Los cabildos”, organização de africanos e descendentes em

terras cubanas, com propósitos solidários, de atos de socorro, de diversão, religiosidade e sua conexão ancestral. Da mesma maneira, o cruzamento das entrevistas com embasamento teórico, descrições das observações, participações e interlocuções com o cotidiano santiaguero e as Congas: Los Hoyos, San Agustín e San Pedrito. Entre as contribuições e norteadores teóricos, temos Santos (2006), Martins (1997), Ortiz (1984), além das narrativas do Sr. Felix Bandeira, diretor da Conga de Los Hoyos.

Quanto ao segundo capítulo, intitulado ***Múltiplos corpos e resistência dos “Cabildos”***, o enfoque está nas particularidades da tradição da Conga cubana e está **subdividido em cinco subitens** que descrevem desde os seus elementos universais; a origem; as suas inter-relações com a sociedade cubana; a relação com a aprendizagem e à circulação de saberes, na cena atual e em outrora; a relevância de compreender o ciclo de festas que acolhe a Conga; a relação tempo-espaço na música e na corporeidade dos que acompanham a Conga, da música ao “arrollar” de corpos pelas ruas, vida social e política.

Um corpo de rua: poéticas ancestrais, este primeiro subtítulo que envolve as particularidades da Conga de Los Hoyos, seus desdobramentos no campo da música, de ontem e de hoje, o corpo e seus fluxos; as artes visuais; o pertencimento ao foco cultural do grupo; o acontecimento da “la invasión”, as visitas e os desfiles oficiais. Participam deste capítulo os pensamentos de Ortiz (1965), estudiosos da tradição congüera Villa e Milet (2015), Lopes (2016). E, em consideração ao carnaval cubano, as colaborações do historiador Helio Orovio (2005) e o ensaísta e músico, Alejo Carpentier (2012).

O texto Encruzilhada dos Ensaios. Esse subtítulo é composto do fenômeno dos ensaios da Conga, com destaque para Conga de Los Hoyos, a vida sociocultural do grupo, sua interação com outras identidades culturais de Santiago de Cuba, o marco zero dos encontros - a callejuela (rua tradicional que acolhe os encontros), o corpo sociocultural, seus contrastes e a valorização dos princípios de Los Hoyos, a importância do corpo musical, seus instrumentos e suas funções, a participação das mulheres que expressam entre gestos, movimentos e deslocamentos o ato de “arrollar”, com suas diferenças fluências, a influência africana e outras matrizes presentes na cultura da ilha, que são discutidas no corpo do texto. As colaborações relacionadas à corporeidade e o

campo histórico-social estão traçadas a partir das entrevistas com Mariela Montecal Semanat Tamayo (2015), Antonio Perez (2017), narrativas e saberes do Sr. Bandera (2017), em diálogo teórico com Martins (1995) e Rodriguez (1979).

A Conga Infantil de “Los Hoyos” – A liderança feminina. Este terceiro texto está relacionado à pesquisa de campo, visitas, observações afetivas e interações no território comunitário da Conga Infantil de Los Hoyos, o processo de preparação para as folias carnavalescas infantil, a relação de transmissão de saberes, a convivência comunitária, intermediada pela diretora da Conga, Infantil, Maritza Hernandez. Um fazer cultural que é traduzido por diferentes manifestações culturais cubanas procedentes da cultura negra no mundo contemporâneo e nos espaços sagrados (casa-templo).

O quarto subtítulo, intitulado **Transcrição da Conga – “La Loma del Chivo”**, trata-se da experiência de campo na cidade de Guantánamo, participações no meio cultural guantanamero, a relação com um polo de expressões culturais, denominado “La Loma del chivo”, onde encontramos um corredor da identidade e do pertencimento a céu aberto e a força ancestral da Conga local. Dentro deste meio, apontamos os olhares teóricos e de narrativas desenvolvidas por intelectuais e participantes da Conga, como Rodriguez (1979) e as entrevistas de Jorge Andrews (2017), Giovanni Franklin (2017); Adelaida Gómez Blanco (Adela) (2017) e Normalin Martinez Lazo (2017) que deu de forma expressiva o embasamento deste tópico.

Fechando o capítulo com **Comparsa “El Alacrán” no bairro de Cerro**, este traz um breve panorama do mundo das comparsas na cidade de Havana, o mundo ocidental da ilha e as indagações sobre a subsistência da vida das Congas que atravessavam as ruas e ditavam a presença da ancestralidade afro-cubana. No caso, elegemos a comparsa *El Alacrán*, símbolo da sociedade secreta *Abakuá*, de procedência *carabali* nos conta Quinones (2014). Dentro das reflexões e narrativas presentes no capítulo visitamos Olga Von Simson (2003) com o argumento de culturas subterrâneas, a oralidade de Santico (José Ramirez Ugarte) diretor da comparsa com seus relatos diante dos desafios e cotidiano do seu grupo cultural e as considerações de Helio Orovio (2005), historiador consagrado da música cubana. ‘

O terceiro capítulo, sob o título **“As Travessias e o jongo de ontem”**, discute o contexto histórico-social, ancestral e religioso da tradição do Jongo e os seus significados presentes no imaginário das comunidades jongueiras. O texto aponta a cultura bantu, sua marca no campo da música, na poética da palavra e na corporeidade desenhada desde a roda jongueira, composta por homens, mulheres, idosos, e o jongo do amanhã, crianças e adolescentes. Nesta discussão, temos o apoio de Paulo Dias (2001;2013;2014) com a força da metáfora e os batuques no Brasil, Lara e Pacheco (2007) com a herança ancestral, a estrutura jongueira e suas tramas da sociedade afrodescendente. E entre o contexto histórico-cultural e as artes cênicas travamos diálogo com Artur Ramos (1959); Edison Carneiro (1981); Renata Lima (2010); Santos (2006); Nei Lopes (2011); Fernando Ortiz (1951), Leda Martins (1995;1997;2003) e Julio Moracen (2010).

“Bandoleia” Jongueiro, título dado ao quarto capítulo, está subdividido em quatro partes, e aborda a experiência de campo ao investigar especificamente o Jongo de Piquete, orientado pelo mestre Gilberto Augusto da Silva, sua relação com a continuidade, a festividade de Santo Antônio e o legado familiar e a reinvenção de uma tradição do Vale do Paraíba Paulista.

A primeira parte intitulada **Entrando na roda: cruzamento e a circulação de saberes jongueiros**, apresenta o diálogo da pesquisadora com o universo ancestral do Jongo, as aproximações, desafios e as interações diante da rede de jongueira do Estado de São Paulo. Ainda, os valores desses encontros, análises, reflexões e mais os encaminhamentos para um cruzamento com o mestre Gilberto do Jongo de Piquete e sua cidade. E, também a força das políticas públicas, novas gerações jongueiras e a diversidade cultural do meio. Apoiam este texto Bezerra-Perez (2012) e Antonacci (2014); Lima (2010); Munanga (2020); Dias (2014) e as narrativas da mestra Solemar da Comunidade Jongo Embu das Artes.

“Um nó para desatar – fogão e fogueira em Piquete” compõe o segundo texto. Nele, é retratada a figura do mestre Gil, suas relações com o seu grupo, sua família, sua ancestralidade, a interface com a políticas públicas, a sua herança afrodescendente, o sentido do seu grupo e sua maestria, o Jongo de Piquete de hoje e suas aspirações futuras.

Quanto ao terceiro subtítulo “**Abrindo caminhos com o andor para Santo Antônio**”, vem abordar a interação da Festa para louvar o terço dos Negros para Santo Antônio com o legado Jongueiro piquetense, suas conexões e direcionamentos para a continuidade do Jongo na cidade. A designação de uma corporeidade construída nas observações e interações entre os dias de festa, sua preparação e o ciclo anual do rito que se consagra com a presença da comunidade, convidados e grupos culturais.

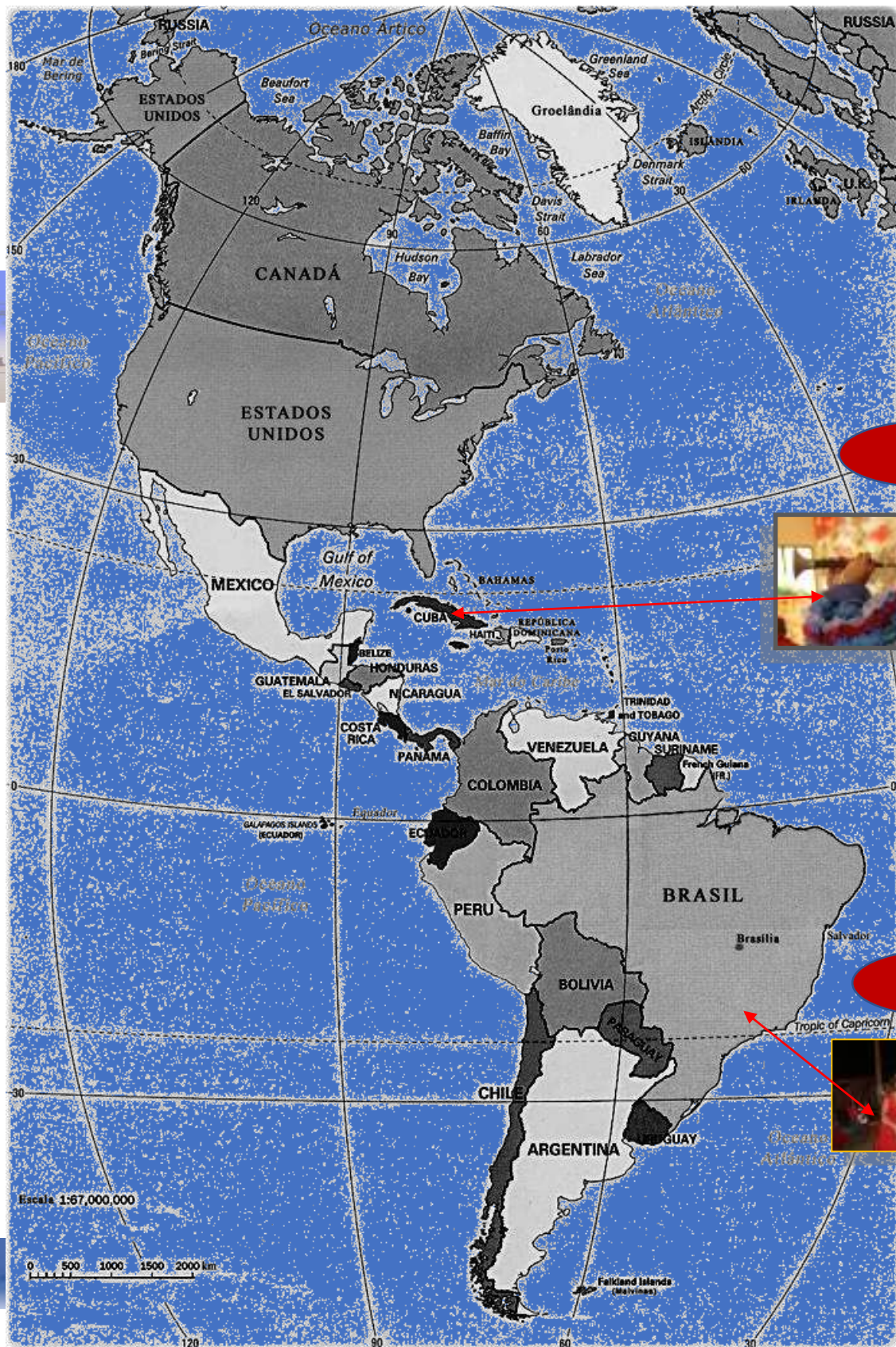
Fechando o quarto capítulo com **A roda e a voz do tambor**, o texto se baseia no contexto da roda de Jongo diante da noite da festa de louvação para Santo Antônio, suas particularidades, as narrativas durante a festividade, corpos em interação com coletivos e o mestre, o desenho da estrutura musical, a religiosidade na roda e a presença marcante do mestre Gil, um *performer* do/no mundo jongueiro, seus saberes e fazeres.

“**Arrollar e Jongar**”, **onde o sol não se desmancha**, são considerações a partir da proposta de pesquisa na área das artes cênicas em caráter interdisciplinar e intercultural focada no território da cultura afro-brasileira e afro-cubana, a Tradição do Jongo de Piquete e da Conga em Santiago de Cuba, a construção das suas corporeidades e identidades culturais a partir das suas heranças ancestrais africanas. Da mesma forma desenvolve um olhar da cidade no corpo e o corpo na cidade. Sendo assim lança pressupostos da relevância de discutir a valorização e o fortalecimento de raízes culturais negras, através do estudo do corpo e movimento, da memória, das suas inter-relações de caráter humanista e sociocultural, levando-se em consideração os desafios da contemporaneidade, onde ainda estão presentes a invisibilidade, ausência de protagonismo do povo negro no campo das produções artísticas e acadêmicas.



A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente²¹.

²¹ Ver Sodré (2019)



Mapa Disponível em: <http://www.america-mapas.com/america.htm>. Acesso em: 12/08/2018.



**O “ARROLLAR” NAS RUAS DE SANTIAGO
de CUBA e o JONGAR NAS RUAS de
PIQUETE**





Arrollar - 1. Envolver algo que es plano y extendido, para adopte la forma de un rollo (enrolar). 2. Llevar rodando, la violencia del agua, el viento, o un objeto en movimiento, alguna cosa. 3. Derrotar al enemigo (vencer, superar). 4. Confundir una persona a otra, dejándola si poder replicar, en alguna controversia o discusión. 5. Recoger las faldas, remangarse los pantalones, puños de la camisa. 6. Cuba – Movimiento o acción de un baile popular en que las personas, en grupo, danzan contoneándose al ritmo acompasado de tambores, de las campanas, de la corneta china. (Segundo o Dicionário Básico Escolar, Centro de Linguística aplicada, 2016, p.93).

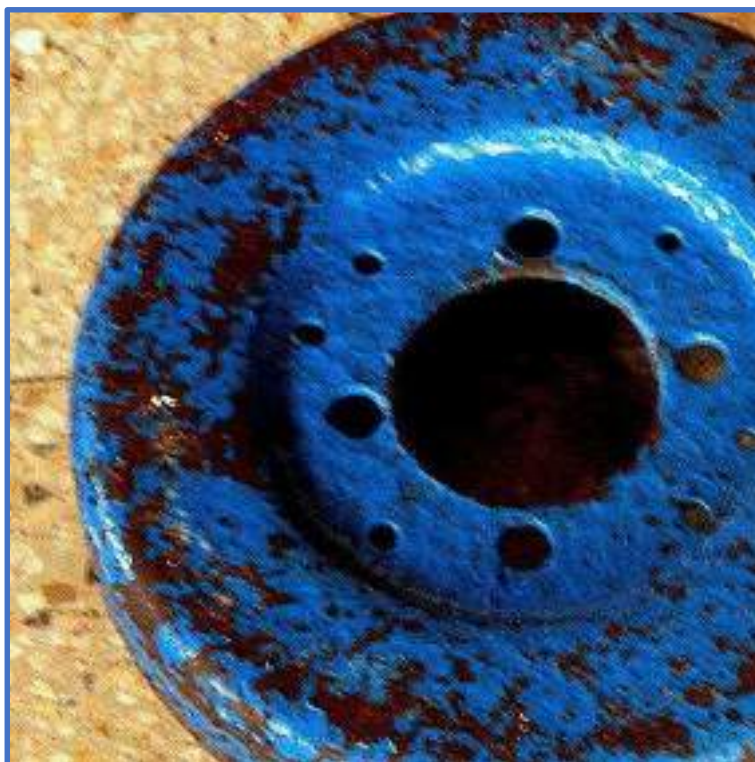
1. Envolver algo que é plano e estendido, para adaptar a uma forma de rolo (enrolar). 2. Chegar rodando, a violência da água, o vento, e um objeto em movimento, alguma coisa. 3. Derrotar o inimigo (vencer, superar). 4. Confundir uma pessoa a outra, deixando-a sem poder de respostas, em alguma controvérsia ou discussão. 5. Trocar as fraudas, arregaçar as calças compridas e os punhos da camisa. 6. Cuba - movimento e ação de uma dança (manifestação popular) em que as pessoas, em grupo, dançam contorcendo-se ao ritmo compassado dos tambores, das campanas e da corneta china. ²²(Segundo o Dicionário Básico Escolar, Centro de Linguística Aplicada, 2016, p.93)

²²Obra do artista plástico cubano Alberto Lescaj inspirada na saída das Congas para a “Invasión”. Obra inspirada nos objetos achados e perdidos durante a caminhada no período pré-carnavalesco. Fotografia: Vera Cristina Athaide, 2017.



“Sacar y guardar la Conga”²³

²³ “Sacar y guardar la Conga” – expressão utilizada pelo povo de Santiago de Cuba ao referir-se à participação nas festividades carnavalescas com a Conga. Portanto acompanhá-la desde da sua saída até seu recolhimento no bairro de origem.



24

Trilhas entre Oriente e Ocidente

Sou uma viajante, trilhas entre o oriente e ocidente da ilha. Ao entrar no universo simbólico do povo cubano, “La Conga”, proponho questões entre o fazer e significar na experiência de mergulhar no imaginário e símbolo de identidade do povo cubano, o carnaval, que traz na sua origem as lutas do povo de origem africana e suas transformações culturais. Memórias, grafias corporais (Martins,1997) e musicais, fotografias, narrativas orais e visuais, emoções e os afetos constituíram subsídios para iniciar esta jornada escrita, desenhada pelos encontros, ladeiras, fronteiras, trilhas, becos, dias e noites, caminhadas a pé,

²⁴ Campana azul, instrumento da Conga de “Los Hoyos”. Fotografia: Vera Cristina Athayde,2016.

se diferentes ações e circunstâncias relacionadas a troca com os zeladores e zeladoras das manifestações culturais cubanas. Um portal de abertura para pesquisa aconteceu no encontro com a cubana Maritza Martinez, diretora da Conga Infantil de “Los Hoyos” falecida em 2016, que provocou a realização de um documentário piloto de 15 minutos de duração, intitulado *Memorias de Oddurosomi – Una hija de Yemoya*²⁶, em 2017. Assim, na condição de pesquisadora fui convidada e acionada pela Yalorixá cubana, Maruchi Berbes para a concepção desta manifestação fílmica, para homenageá-la, sabendo que a última entrevista realizada com diretora estava associada as minhas primeiras travessias no território comunitário de Maritza, desbravado pelos registros fotográficos e audiovisual foram realizados durante as visitas a sua casa e ensaios. A figura de Maritza será detalhada mais adiante no subtítulo A Conga Infantil de “Los Hoyos” – uma liderança feminina.



Imagem - abertura do DVD Memorias de Oddurosomi - Una Hija de Yemoya, 2017.

²⁶ Disponível em : https://youtu.be/g_NxCmp27F8. _Acesso em: 31/09/2021



Imagem de Maritza H. Diaz – em entrevista realizada em 21 de julho de 2016, presente no DVD.



27

Laços com a capital do Caribe

²⁷ Detalhe do vestuário da figura que compõe o “Cabildo”, grupo cultural, durante desfile na passarela no carnaval de Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

Ao preparar-me para atravessar os mares do Caribe, em 2017, especificamente para viajar para Santiago de Cuba, situada na parte oriental da ilha, fundada em 1514, tomei como responsabilidade também carregar na mala um Brasil no gesto, nas emoções e nas tramas com a cultura e a arte brasileira, um corpo à deriva, sem dimensão do tamanho da rota que jamais conheci. Acredito que fui protegida pela força da solidariedade, e alteridade para dissolver as fronteiras, assim, um corpo disponível para atravessar e alcançar uma “grafia e as inscrições de saberes” (MARTINS, 1997) da Conga, traços de memória cubana e suas variadas matrizes culturais, sua transfiguração, um imaginário eleito para o encontro e para a escuta.

Finalmente estava retornando para paisagens cubanas já exploradas entre 2014 e 2015, por um período de 12 e 15 dias, especificamente para o “Festival do Caribe”²⁸, que ocorre todos os anos no mês de julho, e na sequência por vinte oito dias, já com objetivo da investigação em campo para o doutoramento, em 2016.



Festival do Caribe.
Concentração dos
grupos culturais
cubanos. Santiago de
Cuba. Fotografia:
Marvin Rodriguez,
2016.

²⁸ Festival do Caribe – (festa do Fogo). É um evento internacional artístico, acadêmico e de espaços comunitários, que acontece anualmente na cidade de Santiago de Cuba, na primeira semana do mês de julho. Este festival é um dos eventos mais importantes y de maior convocatória do Ministério da Cultura da República de Cuba em parceria com a Casa do Caribe. No festival pode-se desfrutar de atividades teóricas e culturais tais como: exibição de movimentos artísticos, artesanato popular e artes plásticas. Disponível em: https://www.ecured.cu/Festival_del_Caribe. Acesso em: 29/07/2018. (Tradução da pesquisadora).

Santiago, dentro destas memórias anteriores, definiu-me uma corporeidade e uma cidade, lançou-me a uma ousadia no caminho da pesquisa de doutoramento. Dessa forma, aventurei mais uma viagem para Santiago, por quatro meses, com a meta de fortalecer as interlocuções com as heranças culturais que envolvem memórias africanas, espanholas e franco-haitianas, afinal, (re)ver a configuração de um corpo em movimento dentro do pulsar da Conga e suas diferentes possibilidades de negociações e mensagens ditas e não ditas pelos corpos, que trilham a rua como espaço do saber. Uma cidade em festa, que é o palco do “estar no mundo”, um anunciar e o ressoar desta tradição em vários toques dos tambores e no despertar da corneta china.

Dessa forma, eu início um “arrollar” de palavras, que irá impulsionar os momentos calorosos, que recria e revisa as experiências em terras brasileiras e trilha um novo caminho para a vida coletiva e cotidiana da cidade de Santiago de Cuba. Um novo patamar, com um passe oficial de investigadora, uma câmera na mão, cadernos pequenos para anotações, e um intercâmbio oficial com as historiadoras cubanas Zoé Cremé Ramos e Marta Cordies através do renomado Centro Cultural Africano Fernando Ortiz, sediado em Santiago, que inseriu-me em um significativo cruzamento dos aportes da cultura cubana, da história e do tempo que se comemora as festas públicas, de outrora aos tempos atuais, e da construção de um imaginário simbólico que pulsa dentro e fora das casas e dos corações do povo santiaguero.

As interlocuções do fazer e pensar com o Centro Africano significou um andar e selecionar, mergulhar para quebrar regras e cumprir regras, circular pelo espontâneo e burocrático, interagir com as fronteiras, em síntese, a possibilidade de erguer um corpo e um coração a serem vencidos, com um corpo-palavra, parceiros para continuar inquieta, permitir também derrubar muitos estereótipos taxados, a ignorância da parte daqueles que nunca pisaram em terras cubanas, o desconhecimento da força guerreira do ser e nascer cubano, e o recado sobre os desdobramentos e contribuições deste território para a humanidade. Apoiada literalmente pelas narrativas fotográficas e de vídeo que me foram apresentadas pelas historiadoras, pelos livros indicados e as bibliotecas que visitei, que me contaram os desafios e trançados desta cultura.

Vale salientar, que nestas narrativas a casualidade do encontro e o aprender com distintas danças, músicas, vozes, afetos, e palavras curtas e silenciosas atravessou-me. *Tumba Francesa; Rumba; Changui; Le Son; Mambo; caminhos sagrados da Santeria; do Palo Monte e do Espiritismo Cruzado* – foram terreiros culturais que não estavam previstos no meu propósito, porém neste “ambiente de memória” (MARTINS, 1997) reconhecemos o corpo de quem faz a “Conga” matizado também por essas expressões culturais, e da mesma forma afetaram-me, deixaram-me rastros dentro de olhares e participações espontâneas, nas ruas; nas festas; nos sons dos tambores das casas-templo; e na convivência com artistas que pautam o ato de criar no imaginário cultural cubano e caribenho.

Destacamos também o lugar entre as festividades do carnaval e o imaginário das celebrações religiosas²⁹ de origem africana e franco-haitiana na cultura cubana, como em muitas outras culturas latino-americanas e caribenhas que são forças motrizes para o evento do baile, do dançar e da vida sociocultural dos povos. “La danza es la forma única de hacer inmediata celebración del suceso religioso” (GUERRA, 2010, p.55).

²⁹El ritual alrededor de un acontecer religioso implica mitos, rezos, cantos, toques de tambor, danzas, vestimentas y otras expresiones plásticas que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde a una civilización, a la ideología de un desarrollo cultural (...) GUERRA, 2010, p.203).



30

Pertences e as grafias corporais



³⁰ Painel – “Malecon” de Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

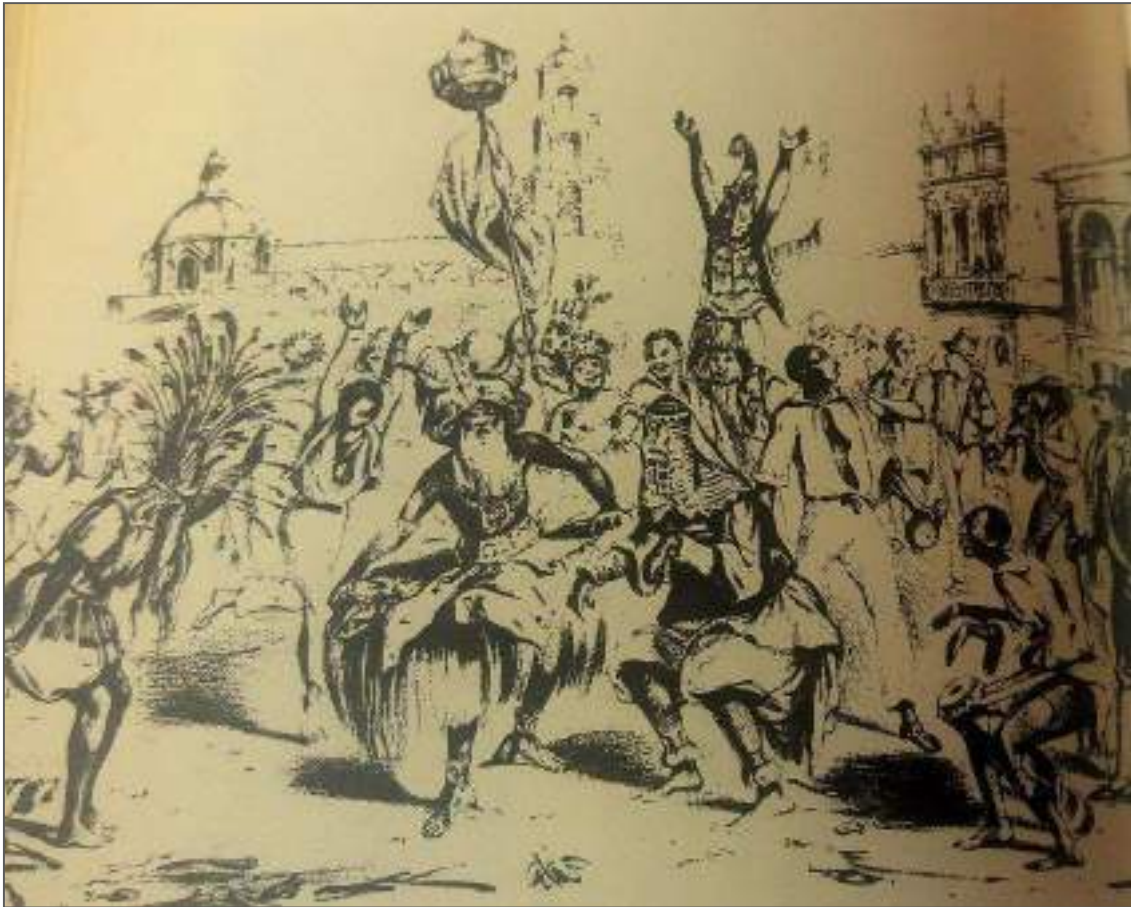
O mergulho na tradição da Conga que se estrutura principalmente na presença africana em Cuba, cuja origem está nas festas patronais que celebram os santos católicos a partir do final do século XVII, com destaque para o dia de Santiago Apóstolo, patrono da cidade de Santiago, é comemorado em 25 de julho. O mundo conguelo é um relevante sinônimo do carnaval “santiaguero”, chamado anteriormente como festa de máscaras e “mamarrachos³¹” (equivalente no Brasil às folias de Momo, festa do riso e da alegria). Dentro dos estudos de Mililián Galis Riverí (2015), músico percussionista, professor e confeccionador de tambores, originário de Santiago de Cuba, apoiado nos ritmos afro-cubanos e cubanos-haitianos encontramos conexões com a festa de mamarrachos quando ele anuncia:

Las antiguas fiestas de mamarrachos en Santiago de Cuba que celebraban en honor a algunos santos católicos, evolucionaron paulatinamente hacia el llamado Carnaval de Verano. Ya al comienzo de la República estaban organizados los desfiles, en los que las diferentes comparsas³² se mostraban delante de un jurado situado en el ayuntamiento. Las celebraciones duraban entre quince y veinte días, y se vendían bebidas, frutas y alimentos a una escala mucho mayor. (RIVERÍ,2015, p.166)

A festa de “mamarrachos”³³ traz no seu imaginário simbólico as seguintes circunstâncias: a imigração franco-haitiana, as guerras de independência, a abolição da escravatura no país; e o imaginário da religião provinda de África, cuja essência é oriunda de “Los Cabildos”, sociedade e organização de compatriotas africanos, de mesma nação, espaço destinado ao encontro em

³² En Santiago de Cuba, el termino comparsa es reservado para las congas (RIVERÍ,2015, p.166).

³³ En Santiago fue popular em siglo XIX una comparsa de “mamarrachos”, como ali denominan a las mascaradas carnavalescas, tituladas La Auras, cuyos componentes vestían negro y envolvían la cabeza en capuchones o pañuelos rojos, imitando así a esos avevuchos conocidos por auras tinosas o “zopilotes”.Y amparados con tal disfraz y imitación, iban por las calles y plazas sueltos o en bandadas y se metían en todas as partes, hasta en los patios interiores de las casas, razón por la cual eran utilizados como mensajeros por los cubanos en guerra contra el coloniaje (ORTIZ.1951,p.194).



Festividade em dia de Reis. Os negros de "Los cabildos" nas ruas para louvar os seus ancestrais, sobretudo para gozar da ilusão da liberdade. Litogravura de Federico Mialhe datada de 1840, em Havana (GUANCHE,2016, p.35).

período escravocrata, com a finalidade de diversão e atos de socorro e solidariedade, recolhiam fundos, além de cantar, dançar, e tocar seus instrumentos, sociedade de diversão e alívio. Assim, também acontecia a festa permitida no dia de Reis (ORTIZ, 1984, p.41).

A festa afro-cubana de dia de Reis é citada por Ortiz (1984) nos seus ensaios etnográficos:

Hasta la ley de abolición de la esclavitud, o sea hasta 1880, los negros cubanos afro-cubanos, libres o esclavos, celebraban una fiesta, el 6 de enero de cada año, que la iglesia católica consagra a la Epifanía o a la Adoración de los Reyes Magos, comúnmente llamada *Día de Reyes*. El Día de Reyes era libre expansión para los africanos em Cuba, y a sus clamorosas manifestaciones sumábanse los negros criollos com igualentusiasmo. Fue, sin duda, una de las más pintorescas escenas de la vida colonial, que de antaño interesó el pincel dos artistas y la pluma dos escritores. Por eso no es difícil darnos aún cuenta de sus caracteres externos, acudiendo, para conservar el sabor de la época, a sua descripción por los contemporáneos. Aquel día em África negra

y ultratlántica com sus hijos, sus vestidos, sus músicas, sus lenguajes y cantos, sus bailes y ceremonias, sus religiones e instituições políticas, se trasladava a Cuba, principalmente la Habana (ORTIZ, 1984, p.41)

“Los carnavales adaptaron estas formas “del cabildo”: el traslado” (entrevista com Andrews, 2017) significa, que a estrutura das Congas são adaptações dos tempos dos “cabildos”, grupos pelas ruas, com intuito de atravessar a cidade, celebração que renova o legado deixado pelo povo de África e descendentes. Ernesto Trigueiro Tamayo (2015), historiador, ensaísta e professor universitário, em sua publicação “Placeres Del Cuerpo, La Danza en Santiago de Cuba” acrescenta:

En Santiago de Cuba existieron algunos cabildos en el siglo XIX que sincretizaron el culto religioso y establecieron códigos de conducta que nuclearon muchos rasgos de sus culturas anteriores y fusionaron vários elementos de la religiosidade popular. Mandigas, congos, carabalés y otras etnias organizaron sus hermandades. (...) Los Congos por ejemplo instituyeron en Santiago de Cuba un desfile social a través de una procesión, autorizado por el cabildo secular, en la que manifestaban sus atributos de poder y la representación de sus danzas sociales (TAMAYO,2015, p.72).

Leda Martins (1997) colabora nas reflexões sobre a formação do povo cubano quando ela define precisamente: “A história dos negros nas Américas escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, nas quais a vivência do sagrado, de modo singular constitui-se um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 1997, p.24).

Senhor Bandera, diretor da Conga de “Los Hoyos”, tece sobre a origem e a vivência do sagrado na manifestação que não se afasta das travessias apontadas por Martins (1997) quando diz:

Ahí entonces cuando los negros vienen al Caribe. Sí la religión es importante dentro de la conga porque los negros Congo, Lucumí, Carabalí son creyentes, entonces cuando los negros vienen emigrando de Haití y todas esas Islas que están en el Caribe vienen con sus tradiciones. Entonces ellos traían estampas de Santa Bárbara, de San Lázaro, de la Virgencita del Cobre, entonces ellos estaban en los barracones porque ellos eran esclavos y allí en lo barracones cuando ellos tenían sus momentos de descanso ellos ejecutaban sus

movimientos musicales, tocaban bembé, tocaban conga, tocaban carabalí, por eso es por lo que la conga viene del Congo.³⁴

Assim, a experiência e as condições atuais deste mundo que foi herdado do povo negro está associado a poesia da vida cotidiana, o contato com aqueles que criam, transpõe, e interpretam constantemente suas relações individuais e coletivas com este imaginário cultural, além das circunstâncias sociopolíticas que os norteiam, de forma nem sempre perceptível. A cada pisada dada e marcada no chão desta velha cidade oriental encontrava-se uma sonoridade; conversas pautadas na cultura ou na arte cubana; o saborear da deliciosa “sapote” (fruta presente no verão cubano); um galanteio; poesias ao vento; a presença maciça dos moradores nas praças durante as noites quentes; a sonoridade do famoso *manisero* (vendedor(a) de amendoim), as expressões culturais distribuídas nos parques, nas ruas e praças, que me arrebatava sempre nas caminhadas rotineiras. Eu fui buscar também as frestas, o entrar e sair das casas, o subir e descer ladeiras, o pisar com o outro, o espírito de um povo e suas direções, possibilidades interpretativas de uma ancestralidade, a presença de corpos ditos e interditos de três destacadas Congas santiagueras - Conga de Los Hoyos no bairro de “Los Hoyos”, Conga de “San Pedrito” no bairro de “San Pedrito” e La Conga “San Agustin” no bairro de mesmo nome; cada *Conga* com suas singularidades, sua concepção do saber, e seu território de enfrentamento do cotidiano e de sua ancestralidade renovada a cada saída pelas ruas e o desenho dos corpos a partir desta cidade acidentada. “Observar o corpo em movimento é um mundo e um modo possível de aprendizagem” (COSTA, 2014, p.92).

Ao lançar-me no ambiente dos “arrolladores”, dançarinos de rua, e buscar compreender um corpo em movimento, e travar um diálogo com o saber das zonas das alquimias do *mundo de dentro*, apoiei-me nos aportes de Santos (2006), *Corpo e Ancestralidade*, que baseou seus estudos na etnóloga Juana E. Santos que traz o conceito de “experiência participativa, experiência iniciática”. (SANTOS, 2006, p.46). Em suma, é a indicação para o estudo e aprendizado vivido pelo corpo mediante um processo de interação com o lugar e as

³⁴ Entrevista realizada com Sr. Felix Bandera, em 19 de maio 2017, em Santiago de Cuba.

corporeidades que concebem estas relações simbólicas, e a possibilidade futura de transformação pelo ato criativo e pelos desdobramentos das linguagens corporais decorrente de fronteiras e trânsitos entre as práticas e as simbólicas histórias cantadas e dançadas.



Visita entre Congas, retrato do contexto do bairro e moradias que integram o cenário do deslocamento dos arroladores nas ruas de Santiago. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



35



Múltiplos Corpos e Resistência dos “Cabildos”

“La danza es en los pueblos negros de Africa uno de sus más poderosos aglutinantes sociales, como si con sus passos de bailadores fueran haciendo y apretando las ataduras de la convivência, a la vez que lubricando sus fricciones” (ORTIZ, 1951, p.122).

³⁵ Tocador de Caracol na Conga de “Los Hoyos”, dia de São João, 24 de junho de 2017. Fotografia: Vera Cristina Athayde.



36



Um corpo de rua: poéticas ancestrais

³⁶ As imagens acima retratam momento da festividade “La invasión, em 2014. Acervo de Osiel Sauquet, músico tocador de campana da Conga de “Los Hoyos”.

“Ahora sí tengo que cambiarme to'a la ropa

Porque ahora toda 'táto itade'guaza'

Los zapatos 'tan sin suela

La camisa 'tárompia

El pantalón 'tásuda'o

Y es porque pasó la conga

Llamando gente a arrolla'.

Y yo me metí en la conga

Porque yo no echo 'pa 'tra.

Porque si la conga pasa

'to el mundo sale a arroll'

“Su Señoría, la conga”, cantiga do músico cubano Enrique González, apelidado de “La pulga³⁷”, que foi divulgada para além das fronteiras cubanas pela dupla “Los Compadres”, nos desenha o mundo dos achados e dos perdidos, a transmutação de corpos e trajes sem brilhos e pedras, mas favorecidos pelo cruzamento da força ancestral e memórias cotidianas.

Esta situação dos objetos perdidos durante as travessias das Congas orientais foi também retratada pelo Alberto Lescay, artista cubano renomado, que reuniu a comunidade do bairro de “Los Hoyos” e desenvolveu uma obra aberta³⁸ considerando a contribuição de todos a partir das peças dos vestuários usadas na festa e posteriormente doadas pela comunidade para serem fixadas no painel. A obra retrata a força das Congas nas ruas no momento da “la invasión”.

³⁷ Disponível em : <https://www.cubanheritage.com/su-senoria-la-conga-santiaguera/>. Acesso em: 06/05/2021

³⁸A Imagem da obra do artista Alberto Lescay foi retratada no início do capítulo.

Uma porta para a interlocução com o universo das Congas e especificamente o povo *santiaguero*, o espaço do entre o eu e a Conga, foi sendo conquistado pelos olhares, pela palavra, pelo tom da palavra, pelo compromisso, pela repetição do encontro, e a eventual amizade, além de alguns tratos que foram negociados com a língua espanhola e reinterpretados dentro das Congas, principalmente por eles terem códigos locais próprios, resistência cultural, e um distanciamento da língua portuguesa, que eu trazia em muitos dos diálogos, quando utilizava o famoso portunhol, a mistura do português com o espanhol, principalmente na América Latina. O campo manifestava-se e reescrevia-se em sua maior plenitude no ato de acompanhar os grupos de Congas nos seus “recorridos”, nas suas caminhadas, durante algumas, ou longas horas, em período de ensaios ou datas festivas como: dia de São João; dia de São Pedro; encontros celebrativos nos “Focos Culturais”- instituições culturais com o objetivo de trabalhos comunitários; integração com a vida escolar; intercâmbios com as universidades; os grupos culturais e estrangeiros, da mesma forma nos encontros pelos arredores dos focos. Outra versão mais duradoura deste arrebatamento festivo, somatório de corpos que se reatualizam com a saudação sonora e visual, força e energia dos que participam desta andança de mundos possíveis e impossíveis é a combativa e poética “la invasion”.

Assim, o mês de junho e julho em Santiago são percorridos anualmente por esta manifestação sociocultural, viva e direta, que organiza sucessivos encontros para aportar a música, a dança, cantos improvisados e a ancestralidade. No mês de junho realiza-se uma saída símbolo de resistência cultural, a festa de São João, em 24 de junho, ação que a Conga de “Los Hoyos” e que muitas outras agrupações comemoram pelos arredores do seu foco cultural.



Fachada do Foco Cultural da Conga de “Los Hoyos”. Concentração dos membros da Conga Infantil. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

É um ciclo junino presente em muitos países latino-americanos e a força da cultura de herança africana. Um espaço de entrecruzamento da alegria das festividades dos santos juninos, que ao compararmos com o Brasil, encontraremos diferenças no trazer os tambores pelas ruas, a força da cultura negra representada pelos moradores do bairro, principalmente na forma de anunciar através de uma festividade pedestre, um lugar de memória, de lembranças e reinterpretações de valores da cultura popular e sua estética local. Podemos marcar como uma imagem amparada na interpretação do deslocamento configurado na força ancestral dos “cabildos” tratado anteriormente no texto. Experiências de vidas a disposição de um diálogo entre o mundo atual santiaguero e o mundo subterrâneo das culturas que estão sempre em negociação para sua anunciação.



Saída da Conga de “Los Hoyos” no dia de São João, desde “callejuela” em sentido o “Paseo De Marti” para realizar a travessia pelos arredores do bairro. Santiago de Cuba. Foto. Vera Cristina Athayde, 2017.

Neste espaço de luta simbólica, comportamentos e reformulações, homens, mulheres, crianças e adolescentes à espera da Conga de “Los Hoyos” ainda em dia de São João, o tempo da espera, o festejo, a força do legado dos ancestrais, a comunidade reorganizada para desenhar uma prática cultural que esconde e revela tensões, crenças, o poder da união, a reinvenção do cotidiano dos moradores do bairro, como eles dizem a “barriada”, um território fértil que zela pela ocupação e resistência dos mais velhos, e gera novos olhares para geração futura. Corpos distintos com suas influências culturais e de religiosidade popular que amplia a expectativa anualmente de circulação e continuidade da propagação desta tradição tão enraizada na formação do povo santiaguero.



Concentração da população de Santiago de Cuba para a passagem da Conga de “Los Hoyos” na comemoração da festividade de São João. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

As preparações para o Carnaval destacavam-se também a partir das “visitas” entre Congas, que são os deslocamentos de um bairro a outro pré-agendado pelo setor público da cultura, um ato com intuito de cumprimentar-se, uma saudação à população do bairro, da mesma forma um despertar da coletividade para a chegada do período carnavalesco, assim uma “(...) vontade de brincar os predispõe a empreender outros estados corporais” (COSTA, 2014, 25) que serão configurados ao saírem nas festividades do carnaval. Não podemos deixar de salientar, que nem sempre essas visitas estavam distantes das tensões e pequenos conflitos, justificando sempre presença de policiais para garantir a segurança da população, critério obrigatório para as Congas saírem nas ruas, assim com liberação para vivificarem os saberes ancestrais, e a apropriar-se das ruas, lugar de direito.



Figura Membro da Conga - carregador da Bandeira (abre-alas), que significa paz, para anunciar a solidariedade, harmonia e respeito entre a chegada nos bairros durante as visitas entre Congas. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Outro ponto de preparação, que revive de forma simbólica a invasão do exército libertador do ocidente ao oriente da ilha, é o fenômeno cultural chamado “la Invasión”, que ocorre uma vez ao ano e envolve um estágio de ressignificações dos corpos, das emoções e de seu cotidiano, seja ele no mundo material ou espiritual, pois convoca a cidade de Santiago, estados vizinhos e estrangeiros para esta abertura do ciclo do carnaval, um *jogo de encontros e estranhamentos*, manifestação pré-carnavalesca realizada pela Conga de “Los Hoyos”, a mais velha da cidade. Um dia marcado para “Los Hoyos” visitar todas as demais congas³⁹ da cidade, uma a uma, um traçado literalmente desenhado, a cada bairro e rua invadida⁴⁰, se constitui um entrelaçamento entre Congas, onde a música torna-se mais vigorosa, os corpos em deslocamento mais livres e cientes da dimensão individual e social desta celebração. As demais congas nos arredores com expectativa e destreza no bater dos tambores, e ao mesmo tempo tentam superar pela via sonora os tocadores de “Los Hoyos”, pois são considerados musicalmente impecáveis. Arrebatamento festivo, somatório de corpos que se reatualizam com a saudação sonora e visual, força e energia dos que participam desta andança de mundos possíveis e impossíveis.

A partir da sede de “Los Hoyos” a festividade nesta data acontece, um verdadeiro manifesto cultural e político, que ocorre a cada movimento e gesto, onde a aventura se faz obrigatória. Um espaço de convergência e afirmação de identidade para a comunidade de Santiago, socialização e promoção da vida cultural, para dar passagem para o rito de abertura “la invasión” na “callejuela”.

Senhor Bandera, diretor da Conga de “Los Hoyos” e responsável geral pela “la invasión”, sente-se muito orgulhoso de promover uma festa de tamanha

³⁹ As congas visitadas pela conga de Los Hoyos em “la invasión” são: “Alto Pino”, “El Guayabito”, “San Agustín” e “Paso Franco”. Ficando a Conga de San Pedrito fora do roteiro por questão de localização, pois desviaria por demais o trajeto (Riverí, 2015)

⁴⁰ O roteiro da Conga é desenhado a partir da callejuela, La conga sube Marti, Coje calle 2da d Sueño. Madre Vieja. Aguilera y de Av. baja Trocha. Y luego Corona hasta San Francisco y enderesa San Pedro y luego se incorpora a Marti la cede del foco (Descrição de confirmação do roteiro de “la invasión” narrado por Sisi Caridad Bell Reyes, santiaguera, membro da Conga de Los hoyos, em conversa on-line, em 29 de abril de 2021).

promoção cultural, e da mesma maneira dedica a sua vida cotidiana a Conga. Abaixo ele nos desenha a dimensão da festa e o intercâmbio que este legado cultural proporciona para a cidade de Santiago de Cuba.

Porque aquellas salen a visitar San Pedrito pero no llevan la cantidad de personas que arrastran los Hoyos, por qué? Porque en esta conga vienen de distintos municipios del país de Palma, de Guantánamo, de San Luis, de la Maya, hasta de La Habana y también muchas personas que viven fuera de Cuba: en Francia, en Estados Unidos, en Inglaterra, ellos se preocupan y empiezan a preguntarle a la familia cuándo es la invasión para ellos no perder la invasión entonces sacan su pasaje y cumplen y arrollan con la invasión. Y todavía hay personas que se están lamentando que por problema de pasaje no pudieron coger la invasión, por eso usted vió la protección que tiene esta invasión, más de 30.000 personas.⁴¹



Estandarte específico para saída da Conga de “Los Hoyos” para “la Invasión”. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

Cada Conga tem o seu estandarte que é símbolo de expansão do corpo de rua e do pertencimento de quem carrega e participa desta força simbólica cubana, ação comum nos grupos carnavalescos no Brasil. O estandarte da Conga de “Los Hoyos” é respeitado pela sua comunidade e pelas demais congas vizinhas, pelo seu legado centenário e potência musical revelada e anunciada por onde passa e arrasta multidões. No ano de 2016 especificamente o tema recorrente nas diferentes agremiações culturais e carnavalescas de Santiago de Cuba, foi a comemoração dos noventa anos do comandante Fidel Castro, líder da Revolução cubana, com reverberação diante da sua biografia, e valorização do mundo afro-latino na ilha.

⁴¹ Entrevista realizada com Senhor Bandeira, diretor da Conga de Los Hoyos, em abril de 2017.



Pequeno palco (ponto de encontro para os preparativos e dias de Carnaval).
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

O pequeno palco, um marco simbólico de comunicação da festividade, que é estruturado dias antes da chegada deste feito afro-cubano, sabendo-se que o bairro de “Los Hoyos” é um epicentro da cultura negra caribenha e suas distintas tranças com outras matrizes culturais. Do mesmo modo este espaço é utilizado durante o carnaval com atrações musicais da cidade e municípios vizinhos. A partir desta perspectiva o palco convoca um ajuntamento de apaixonados e de elementos criativos individuais e coletivos para desenvolver as múltiplas dimensões ancestrais e populares que dão pulsão de dia e de noite, nas prévias e nos dias de carnaval.



Diretoria da Conga de Los Hoyos pelas ruas durante “la Invasión”. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

Seguindo a imagem anterior, retrata a diretoria da Conga que caminha a frente deste mar de pessoas arrastadas pelo som dos tambores e da corneta china, uma espécie de abre-alas cumprimentando todos por onde circulam, e saudados pelos corpos em prontidão em frente as casas ou apoiados nas janelas e sacadas, vibração anual que recria e revisita esta manifestação que é referência de cultura popular cubana, um território singular, produtor de espaços de memórias.

Neste evento singular, reconhece-se nitidamente a importância do carnaval, principalmente para a cidade de Santiago. Um campo que revela a genuína musicalidade comunitária cubana (ORTIZ, 1965), uma consciência coletiva que, “em outras palavras: Conga e bairro, carnaval e povo, a partir de então, uma mesma coisa” (VILLA, MILLET, 2015, p.81).

A Dona Mimi, uma senhora de 75 anos, moradora do bairro de Los Hoyos, uma das fortes lideranças da Santería, religião lorubá, apaixonada pela Conga por herança familiar, descreveu-nos o termo, “sacar y guardar la Conga” , diríamos em português , estar em prontidão quando a Conga prepara-se para sair, e depois de horas na travessia pelas ruas da cidade de Santiago, ela retorna juntamente com o grupo até o seu ponto final para o recolhimento, que é

chamado momento da “la clausura” pelos cubanos. Assim ela define a sua função no dia da “la invasión”. Interessante citar a Dona Mimi, pelo fato dela situar momentos históricos da Conga e os seus sentimentos inseridos a partir de uma experiência do corpo ao deslocar-se pelas ruas de Santiago desde infância, e não nega o chamado do soar dos tambores , ela diz : “quando soa os tambores meu corpo contorciona-se, (...) meu corpo se estimula , me sinto estimulada.(...) Sinto que posso dar ao meu corpo toda emoção, e toda esta emoção, esta sensação que eu sinto dentro de mim, eu tenho que deixar - fora do meu corpo⁴².”

E, de uma forma muito divertida falou-me do que é necessário para enfrentar este fenômeno, uma garrafa de água, outra de rum, uma sobrinha para protege-se do sol e um galho de arruda, desta forma estava pronta para enfrentar a travessia, procedimento que se observava mais nas mulheres, do que nos homens.

Assim, o galho de arruda, uma estratégia de proteção espiritual para sair na Conga, e da mesma forma confirma-se o imaginário simbólico da Conga também como um híbrido de culturas e credos.

A Conga é tão particular na cultura cubana, que mesmo quem não dança, é seduzido pela Conga. O professor e musicólogo cubano, Olavo Alén, trazendo o fator do corpo dentro da festividade carnavalesca, e o sentimento que a música de carnaval nos provoca, nos esclarece quando diz:

Son formas de identificar que tiene cada persona ese vínculo emocional con la manifestación artística. Claro que la conga no habla de reposo, melancolía, ternura, no, no son palabras. Ahora, arrollar, arrebatat, estos, sí, son términos que van bien con el carácter musical de la rumba (...)⁴³.

Quando o professor fala de Conga, não abandona a musicalidade da Conga e suas estruturas dentro do carnaval oficial de passarela, no qual encontramos as Comparsas, grupos ensaiados para competir, diferentemente

⁴² Conversa realizada com Dona Mimi na casa de Maruchi Berbes durante uma ação do festival do Caribe, em julho de 2017.

⁴³ Entrevista realizada com o musicólogo Olavo Alén na cidade de Havana (Cuba), em junho de 2017.

deste lugar de variedades de movimentos e improvisações presentes na Conga, tema que discutiremos mais adiante.

O estar na Conga é acessar uma memória através do ato de “arrollar”, na escuta atenta aos versos improvisados e melódicos, na força dos coletivos, no “empura-empura” do aglomerado de pessoas seguindo em linha reta, e nas ruas asfaltadas aumentando o tom do calor e no suor renovado a cada acorde da “corneta china⁴⁴”, “trompeta” ou “trompetica china⁴⁵”, instrumento de sopro, introduzida no universo musical cubano por volta de 1910, de presença solista, e seu interprete é responsável por anunciar os acordes iniciais para saída da Conga, com improvisações, melodias prévias, uma convocação geral no cenário carnavalesco. Em relatos históricos encontramos a figura do tocador de corneta china em uma atuação bem distinta, normalmente ele deslocava-se montado em uma “mula” e no decorrer dos anos, em um cavalo, segundo Sebastián “Chan” (LOPEZ,2016, p.31) e pelo visto um ato simbólico que se perdeu no tempo.

Cada tocador de corneta tem sua particularidade, e sua forma de encarar as ruas, alguns são contagiados pelo “arrollar”, outros apenas caminham com olhares atentos e passos ritmados, e por fim, têm aqueles, que possui uma grande popularidade pela sua performance e carisma, que é o caso de Walfrido Valerino, na imagem seguinte, que além de ser professor de muitos dos tocadores jovens é convidado para tocar este instrumento de vento em muitas das Congas e Comparsas. Walfrido é símbolo do músico santiaguero pela sua performance corporal, seu carisma, sua força agregadora entre as pessoas que compõem o acontecimento ancestral, além do respeito da comunidade festiva pela sua atuação no seio da cultura caribenha.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PpZtrVzm1pE>. Acesso: 22/05/2021

⁴⁵ Disponível em: <http://www.granma.cu/cultura/2015-07-23/el-secreto-de-la-corneta-china-santiaguera>. Acesso em: 11/09/2021



Valfrido Valerino Tocador de corneta china na “ la Invasión” em Santiago de Cuba.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Atualmente além dos homens, algumas mulheres já arriscam tocar a corneta, com grande maestria, de forma a ser convidada para compor os grupos de tocadores das Comparsas e Congas. Um exemplo é a corneteira Yanet Barrios, que me impressionou no ensaio musical da Conga de San Agustin em parceria com o tocador Walfrido. Na realidade a sua formação provêm dos tambores da Conga, e em 2014, interessa-se pela corneta china, e daí então troca a sua participação pelos acordes do instrumento de sopro para defender a sua Conga. Importante ressaltar este fato por constatar um universo extremamente masculino no fazer musical da Conga, e desta forma, a corneteira quebrou padrões lançados a mais de um século.



Yanet Barrios, Tocadora de corneta de China da Conga de San Agustin em momento de ensaio, ao ar livre no bairro de “San Agustin”, Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Jorge Partteson, ator do Studio Teatral Macubá de Santiago, contribui com elementos metafóricos da “la invasión”, e nos insere neste cenário do epicentro da confluência de pessoas, etnias e credos de diversas naturezas, um preâmbulo do carnaval santiaguero quando descreve:

La conga cuando se ha recurrido es como se estuviera llamando a la puerta de las personas, cada cual abre su puerta, cada cual abre su ventana y, desde allá, la gente, aun que no se meta en la conga, es como un saludo, arrollando y riéndose y cantando al compadre de esa conga. Santiago es una ciudad donde hay mucha loma y es muy lindo cuando lo miras desde abajo, cuando va subiendo la lomita, la loma de Madrid. Aquello parece una voz extraña, parece un animal, parece... no sé, no tengo palabras para decir. Pero lo que se ve es tan lindo, aquella cantidad de gente de diferentes colores, porque cada cual lleva un color diferente, y sé que es muy bonito.⁴⁶

Ao fazer um comparativo com o carnaval brasileiro, identificamos que a cada dia que aproximamo-nos do ciclo das folias de momo no Brasil, multiplica-se os grupos formais ou não, ligados às instituições, aos amigos e familiares, e a ocupação nas ruas torna-se maciça, independente dos grupos que participam das competições carnavalescas na passarela, principalmente no nordeste brasileiro.

Importante destacar os comportamentos e as traduções realizadas em 2016 e 2017, durante a intrigante “la invasión”, principalmente como pesquisadora pertencer ao *mundo de fora*. Apoiada em Martins (1995) apontei

⁴⁶ Entrevista realizada com o ator e bailarino Jorge Parttersson na cidade de Santiago de Cuba, em julho de 2017.

como uma dramatização coletiva e demasiadamente provocadora para quem não pertence ao imaginário simbólico das antigas línguas, dos dramas, e das celebrações de mesclas culturais que forma o povo cubano. Primeiramente, perceber o respeito e o cuidado das lideranças e membros da tradição de apoiar-me, pois eles sentiam-se responsáveis pela minha segurança pessoal e material, pois encontrava-me geralmente acompanhada de equipamentos de registros fotográficos e de vídeos, e circulava sozinha, e na condição de mulher na sociedade cubana, é um elemento significativo. Em 2016, ainda sem um contato estreito com a Conga de “Los Hoyos”, participei de forma muito mais experimental, e fui deveras afetada por corpos em movimento que traduziam um deslocamento diferente do que eu conhecia nos carnavais de ruas do Recife e Olinda, principalmente diante do policiamento excessivo que ocorre neste dia singular. Meu corpo circulava por brechas, apertos e respiros casuais. E, durante a trajetória da Conga colocava-me extremamente invasiva ao tentar entrar na grande *roda ambulante* de policiais que protegem os músicos do grupo, que também acolhe amigos, diretores, antigos membros, fundadores, e convidados, que normalmente são estrangeiros, investigadores, e profissionais do governo.

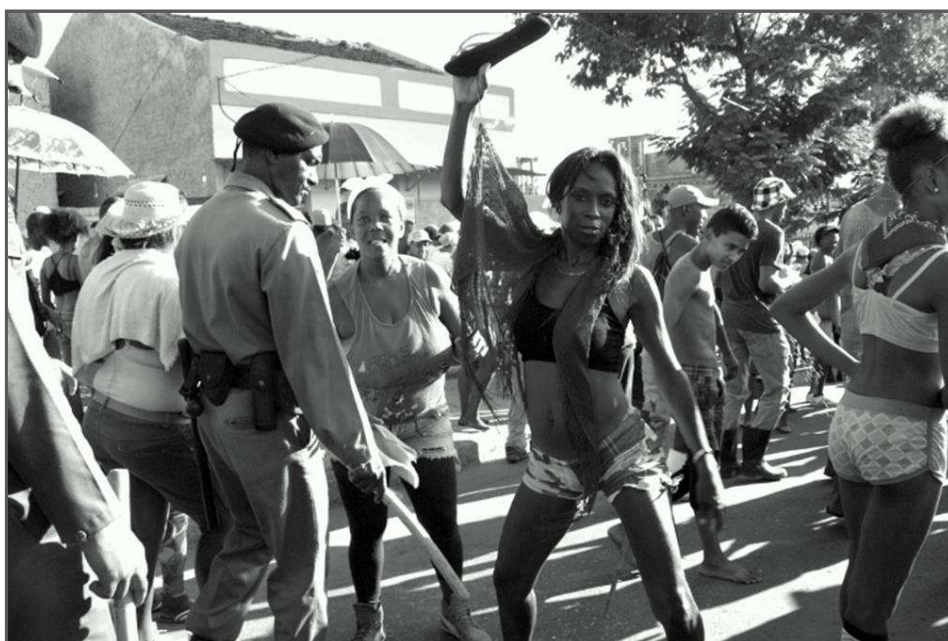
Ao viver a situação oposta em 2017, ser permitida a “arrollar” dentro deste cinturão de segurança, com um crachá de visitante fornecido pelo diretor da Conga de “Los Hoyos”, sair e entrar com liberdade, caminhar com um tempo maior para contemplação, e sem tanta prontidão para me defender, finalmente, identifica-se uma fronteira e uma tensão que não pode deixar de ser apontada diante da investigação.

Conhecemos no Brasil o famoso “cordão de isolamento”, que normalmente é estruturado pelos corpos dos participantes da festividade que movem-se em linha reta e formam dois cordões, um do lado direito e outro do esquerdo, com uma metragem expressiva, e os corpos em maior liberdade vão neste espaço do *entre* cordões, no carnaval do Recife um cordão desenhado pelas mãos entrelaçadas, e na cidade de Salvador por uma corda de cizal ou material similar carregada pelos foliões. No caso de Santiago este cinturão citado, é formado pelos policiais, que segundo os santiagueros é símbolo maior de segurança para o cidadão.

A princípio, apontaremos uma questão da maciça presença masculina dentro do cinturão, e uma expressiva presença das mulheres cubanas do lado externo deste espaço circular e delimitado, com suas pequenas vestes, e com a magia do “arrollar” encantando e se re-inventando a cada sopro da corneta china que tende a circular um passado, um presente e um futuro para aqueles que creem na força desta identidade nacional que é a Conga.

Cabe destacar, o papel das mulheres na Conga, porque ao sair pelas ruas elas estavam na condição de bailarinas de rua, e levavam nos seus corpos toda a luta da mulher cubana: liberdade de escolhas; posicionamento político; rompimento com padrões tradicionais na sociedade; restauravam memórias, e por fim, atos de sedução e irreverência, tão presente nos ambientes de festividade.

A intimidade através das conversas, da imitação corporal, da emoção e aceitação dos que zelam por esta tradição, findou no reconhecimento do corpo e o sentido de se transfigurar destas mulheres, que vagorosamente dentro do campo foi compreendido também no meu corpo durante o contato com as realidades e ambientes responsáveis pela reinvenção desta manifestação cultural num amplo contexto entre vida e cultura, vida e política.



Mulher no movimento do “arrollar” em “la Invasión” fenômeno sociocultural do carnaval santiaguero. Santiago de Cuba. Fotografia: Marvin Rodriguez, 2016.

Nesta cena anterior temos uma mulher santiaguera com as vestes comuns as demais presentes em “la invasión”, blusa e short curtos, com seus joelhos semi-flexionados, ora mais acentuados, com a bacia em movimento ondulado, decorrente do ato de arrollar, e que estabelece o contato ou a provocação em muitos dos presentes, caso visível na figura do policial na imagem, presença marcante na festa popular. Este fato apontamos como um discurso corporal, uma relação simbólica do poder feminino, da subversão preenchida de significados a partir de gestos e improvisações, mãos e braços, quase com uma arma durante a passagem por caminhos revisitados, uma força interior unificada pela música, pelo corpo coletivo e ancestralidade.

Mariela Montel Semanat, pesquisadora de dança popular cubana e coordenadora das oficinas de dança e percussão do Festival do Caribe, sediado na cidade de Santiago também assinalou a presença das mulheres no palco da conga de forma bem particular. Assim, aponta que o “arrollar” das mulheres possui uma infinidade de passos, improvisações, e, sobretudo são movimentos bastante eróticos, e concentram-se na pelve, nas cadeiras, e alternam-se entre movimentos e jogos de braços, de forma a buscar uma liberdade total do corpo, assim um baile improvisado e livre. Quanto à procedência desta corporeidade ao final do século XVIII, diz Tamayo (2015):

Los bailes africanos eran flertes y sensuales, y conformaban una expresión corporal que generaba um éxtasis danzario y uma libertad inusitadas. (...) En Santiago de Cuba, los bailes africanos irrumpieron a escala urbana y se dieron a conocer tanto em los atabales particulares, las fiestas del los cabildos, el Día de Reyes o los carnavales. Cada una de las etnias introducidas tuvo sus particularidades, pues respondían a determinados sistemas religiosos com características dominantes. Sus bailes se matizaron em tanto dilucidaban conductas corporales que seguían ritos; tenían normas y códigos para el baile, ya sea en la adoración a Yemayá y Changó, o las danzas congo que impresionaban por la expresión en la psique de sus danzantes; o la danza del vodu, tanto petró como rará, que fueron transculturadas a través de la inmigración francesa. (TAMAYO, 2015, p.69 e 70)

Antonio Pérez Martínez, artisticamente “Tony Perez”, coreógrafo do Ballet Folclórico de Oriente em Santiago de Cuba nos aponta estas movimentações corporais como de “origem angolana e bantu”, por toda essa mescla de condutas

corporais. Porém Thomas (2017), discute esta questão a partir da música e as contribuições culturais, e relata que encontraremos muitos elementos que não são bantu e nem angolanos, como a corneta china, a campana, e alguns dos tambores de forte influência franco-haitiana. Ele acredita que a maior contribuição encontra-se nos “carabalis”⁴⁷, que considera bem mais próximo da cultura congoleza.

Outro elemento a ser analisado é um discurso corporal que está presente na Conga, e na posição do homem e da mulher, em um movimento, e durante alguns trechos da “la invasión”. Este ponto trata-se de quando os dois estão bailando livremente e próximos, e naturalmente os movimentos buscam a conquista, a sedução. E, segundo a pesquisadora de dança, Mariela Montel (2017), um momento que aproxima-se das improvisações corporais do “guaguancó” uma das partes da Rumba, que é “um jogo de atração e repulsa, de entrega e esquiva, de enquadramento e distanciamento, que alcança seu momento culminante na possessão da mulher (...)” (RODRIGUEZ,1979 p.13). E complementa que o homem corporalmente mostra-se em uma posição superior, controlador da mulher. A distinção dar-se também que eles no ato de “arrollar” mantem seus corpos na posição quase que absoluto na vertical, sempre firme, tradução de uma fortaleza, apenas mexendo e arrastando os pés, enquanto as mulheres de forma sedutora projetam as suas cadeiras e suas nádegas para trás, simbolicamente em um ato reprodutivo, movimento e gestos possibilitados com significativa flexão dos joelhos, e, portanto nos fortalece a

⁴⁷ Carabalis – Los principales componentes étnicos conocidos con la denominación metaétnica carabalí, referente a los puertos de embarque situados en el Calabar, todos fluviales como Nuevo Calabar, Bony e Viejo Calabar, región de la parte sudoriental de Nigéria (...) (Diaz e Fuentes, 2013, p.84 e 85).

dizer , “estou me movimentando, mais que caminhando, que avançando”⁴⁸ estou “arrollando” para o *jogo* entre os pares.



Mulheres "arrollando" na Conga em dia de São João, Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Vale salientar outro aspecto do “arrollar” retratado pelo Perez (2017) em entrevista, ao referir-se a topografia da cidade como definidora de um movimento, “e que o “homem” se adapta a uma topografia para desenvolver as suas danças. E que as movimentações no ocidente da ilha são diferentes do oriente, levando-se em conta o ponto de vista topográfico, que exige uma resistência física, e uma adaptação⁴⁹”, que no caso apresenta-se mais expressiva no corpo das mulheres em caminhadas por uma cidade acidentada.

A força da juventude pelas ruas de Santiago, tradução do entrelaçamento do tempo e vocações, no vestir, na sonoridade e nos grupos formados dentro deste caldeirão cultural cubano é destaque neste mar de possibilidades apontado na imagem. Esses mesmos jovens abriram a festividade com tambores

⁴⁸ Entrevista realizada com Antônio Perez, em Santiago de Cuba, em junho de 2017.

⁴⁹ Idem.

batá, fruto da “Santería” cubana, ainda na “callejuella”, descrita anteriormente. Vale destacar que a “la invasión” é configurada por muitos grupos de jovens com seus trajes, por muitos denominados de camuflagem, ora por uma moda, ora pela proteção solar, pois estão em pleno verão caribenho, e o uso de vestuários que cobrem excessivamente os corpos não justificaria. Normalmente intercalam entre o ato de “arrollar” pelas ruas e a caminhada, e alguns sons improvisados por palmas ou algum objeto sonoro. Outro ponto significativo é o contraste entre aqueles que acompanham a Conga de “Los Hoyos” desde a sua saída, quase sem direito a paradas, ou descanso, e aqueles que aguardam a partir dos seus bairros a passagem dela. E esses jovens representam a resistência deste corpo coletivo que são espectadores e ao mesmo tempo participante. São cidadãos, produtores de cultura e criadores neste ato carnavalesco anual. Espaço propulsor de alegria, criação e liberdade de expressão, sem limites entre a vida coletiva e individual dos cubanos e sua marcante “idiossincrasia”.



Jovens santiagueros durante “la Invasión”, Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



Vista geral da cidade de Santiago de Cuba em dia de “ la Invasión”. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

São corpos que se movimentam, que asseguram o tempo real, o visível e invisível, e as adaptações de uma celebração por meio de performances inspiradas nesta invenção secular

Por conseguinte, os sentidos construídos, cada passo expressado no espaço urbano, à quebra do mundo habitual, a interação de gerações e gêneros, defini uma dança, um movimento e/ou uma pantomima, o “arrolar” que nasce nas ruas impulsionada pela Conga e revela-se de forma mais arrebatadora na sagrada “la invasión”. Anisley Caridad Castillo Masó (2013) em seu estudo antropológico sobre a Conga de “San Pedrito” nos afirma:

Las congas y comparsas son formas danzarias que se caracterizan por tener un desplazamiento un ordenamiento procesional, danzas

traslaticias para algunos autores, por recorrer largas distancias, que se acompañan con música y canto⁵⁰.

Helio Oróvio (2005), historiador da música cubana, apoiou-se no conceito de Alejo Carpentier, musicólogo cubano, no ato de “arrollar” como um “ballet ambulante”, para definir um baile popular cubano de grande influência afro-cubana, que se manifesta de forma coletiva com muitas improvisações corporais, apoiadas, em poéticas, em histórias e na vida cotidiana daqueles que acompanham e que esperam, e que são atraídos pela Conga nas suas casas e janelas, com seu teor da força ancestral e libertária



Jornal “El Caiman Barbudo” – setembro de 1979, p.15 - Havana (Cuba)

⁵⁰ MASO, Anisley Caridad Castillo. **Arrollando con la Conga de San Pedrito en Santiago de Cuba**. Un estudio antropológico. Batey: una revista cubana de Antropología Social, 2013, p.1. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/402004>. Acesso em 24/09/2021.



Jornal El Caiman Barbudo – setembro de 1980, p.16 e 17 - Havana (Cuba)

O Professor Olavo Alén Rodriguez colabora também quando aponta essa expressão coletiva, como um deslizar de corpos, um deslocar-se que não é caminhar, e confirmou também uma dança de rua e por fim, nos esclarece através da comparação da Rumba com a Conga, e a relação tempo-espço nas ruas que promove este movimento de travessia do povo cubano.

Lo único común del baile de la conga es que es un baile... en español se dice "traslaticio", es una marcha, no es en uno solo lugar. Él va caminando y tiene que adaptarse a quien va caminando y eso ocurre de forma diferente en todos los lugares, pero siempre es un baile en marcha traslaticia y no en un solo lugar. A diferencia de las rumbas que, sí, son bailes de un solo lugar. Aún que sean al estilo africano, no de pareja enlazada como hacen los europeos, sino, bailes sueltos y a veces en fila, imitando África.⁵¹

Na sequência desta fervorosa evocação para o carnaval, inaugura-se a preparação de trajes, adereços e ensaios coreografados das "Comparsas" dos bairros, para apresentar no "jurado", uma espécie de passarela, improvisada nas

⁵¹ Entrevista realizada com Olavo Alén Rodriguez na cidade de Havana, em junho de 2017.

proximidades do Porto, com arquibancadas, onde é convocada uma comissão avaliadora especializada no universo artístico e cultural do carnaval.



Foto de detalhe da capa utilizada no desfile da Conga “San Agustin”, com temática baseada no Santiago Apóstolo, padroeiro de Santiago. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Dentro das interações ocorridas na pesquisa de campo mergulhada neste imaginário cultural identifiquei uma conexão direta com a memória corporal construída a partir dos carnavais que *brinquei* no Brasil, o ato de sair às ruas para as folias de momo para dançar e tocar intitulamos de *brincar carnaval*, primeiro na infância por tradição familiar, como foliã, e na fase adulta como membro das agremiações carnavalescas. Importante enfatizar as memórias que possivelmente deram-me a coragem e a ousadia de entrar neste mar de pessoas para celebrar a comunhão espiritual e social, a força dos bairros que acordam, e se transformam através das Congas. Além disso, a experiência de aceitar um fervoroso policiamento que marca a segurança e o ritmo *da Conga*, diferentemente da liberdade que experimentamos nas ruas das cidades de Olinda e Recife, no estado de Pernambuco, sem a presença de policiais fardados no palco do “arrollar”.

E, após a segunda quinzena de julho, a cidade, as ruas e as ladeiras não são mais o espaço maior da manifestação dos “congueros”, a presença dar-se

normalmente nos focos culturais ou na área externa dos mesmos, com o propósito de ensaios de músicos e dançarinos das Comparsas. A relação de tempo-espço modifica-se, aquela onda de corpos em deslocamento por horas, é substituída por ensaios sistemáticos e coreografias orientadas muitas das vezes por especialistas de dança, promovendo assim variações de gestos e movimentações corporais, e por fim, fusões com diferentes matrizes corporais do universo simbólico cubano. Esse contexto foi identificado pelo historiador guantanamero Jorge Nelson Andrews Thomas como “paso de la calle⁵²”, porém codificados, e aponta uma reflexão que o ato de improvisar fica quase inexistente quando o carnaval restringe-se a competição e passarela. Outro apontamento relevante para diferenciar Conga de Comparsa foi descrita também pelo Antonio Pérez Martínez (Tony Perez) – ex-diretor do Conjunto Folclórico do Oriente, pesquisador e bailarino, em entrevista com foco na corporeidade da Conga, e com muita propriedade disse-me que quando o grupo social do bairro está na passarela, não é Conga, é espetáculo, produção, competição, que é um espetáculo dentro do carnaval, pois Conga é um híbrido comunitário, do ponto de vista humano, social, cultural e histórico.

⁵² “Paso de la calle” – tradução em português, passo de rua.



53

Encruzilhada dos ensaios e da arte musical



⁵³ A imagem retrata o ensaio dos músicos da Conga de “Los Hoyos” na “callejuela” (Santiago de Cuba).
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Os ensaios das Congas eram compostos de uma rotina semanal, de dois a três encontros por semana, nos finais da tarde até o cair da noite, sempre nos arredores do Foco cultural, experiência que acompanhei assiduamente no que diz respeito à Conga de “Los Hoyos”, chamado de *el piano*, por sua qualidade e expressão musical, considerada a mais antiga do país, fundada em 1902, no bairro homônimo, localizada no Paseo Martí, número 320, entre a rua Moncada e San Rafael, na área urbana e histórica de Santiago. Com experiências além da fronteira da ilha, países latinos e França.⁵⁴ A riqueza desta área manifestava-se também através de sua vizinhança composta de vários representantes da diversidade cultural cubana: Foco cultural Cabildo Carabalí Yzuama, Foco Cultural La Placita, Tumba Francesa de la Caridad del Oriente, representantes da herança ancestral entre África, Espanha e a imigração franco-haitiana, uma interação nem sempre visível e acessível na investigação, mas que com certeza repercute nos desdobramentos e significados estéticos e culturais realizados pela Conga nos seus fazeres festivos e comemorativos. Todos pertencentes ao Conselho Popular “Los Maceo”, que rege a vida sociocultural, educativa, residencial, e política do bairro de “Los Hoyos”.

Era sempre uma expectativa, e um convite do Senhor Bandeira, diretor de “Los Hoyos” e dos “congueros” de forma assertiva, com a frase, *hoje à tarde tem Conga!* Normalmente os ensaios são agendados entre o final de maio e começo de junho, fato narrado pela Miriam, a diretora da Conga. Essa união, fazer junto, afeto e memória traduz o caminho para o fortalecimento da expressão, dos laços comunitários, renovação do cotidiano e do território de possibilidades e trocas com aqueles que não habitavam o bairro, moradores ou visitantes de outros estados ou países, um lugar também de visibilidade para provocar as interações.

“La Callejuela y Julián del Casal”⁵⁵, o território do ensaio, o marco zero para saída do grupo, a encruzilhada onde se avistava um mastro invisível da memória, e da herança dos que fizeram a Conga e deixaram rastros. O local foi

⁵⁴ Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=trl_pzl_9WM. Acesso em: 04/06/2021. Sob o título Conga de Los Hoyos 1994 en France.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/@20.0305319,-75.8252632,18z>. Acesso em: 03/06/2021

escolhido como polo, uma forma de homenagear Sebastián Herrera Zapata (Chan), nascido em 1920, já falecido, um dos relevantes congueiros de Santiago de Cuba, que dirigiu a Conga de “Los Hoyos”, apelidado de “El Rey del Barrio” em uma exposição entre os anos de 2004 e 2005, no Museu do carnaval de Santiago, assim, encontramos nesta imagem abaixo a esquina e a casa que morou Chan, e hoje mora alguns dos seus familiares, disse-me Senhor Bandeira.



Casa de "Chan", onde se realiza a concentração para saída da Conga de “Los Hoyos”, em diferentes datas. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



Herrera Zapata (Chan) – Fotografia: Patrick Glaize. s/data.

56

⁵⁶Acervo disponível em:
https://get.google.com/albumarchive/103521187468912969541/album/AF1QipOJu_hEPW14wCgUPREqrY-25DA8r6isnCRIK0xF?fbclid=IwAR0RLm3IXUqev37YZ7orE2WTekQUITTIHkn.
Acesso em: 06/06/2021



Imagem do cotidiano da Callejuela, espaço de concentração dos ensaios da Conga de “Los Hoyos”. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



Cenário do envolvimento das novas gerações da Conga, crianças e adolescentes, durante o intervalo dos ensaios, entre alegria e aprendizado. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

“La callejuela”, a rua que manifesta-se através do deslizar de corpos e explosão dos tambores, com diferentes gerações sentadas nas cadeiras, batentes e calçadas, podíamos ver portas e janelas abertas, pessoas nas sacadas das casas, entre fios e antenas improvisadas, e paredes complementando um cenário em tons envelhecidos com o tempo dando um ar de nostalgia e uma beleza singular, e a cultura da infância sendo gerada por grupos de crianças que faziam da imitação e do *ser conguero, um lugar do aprendizado e do futuro*. O aprendizado não se esgota apenas na música e nos corpos em liberdade e nas improvisações, nestes encontros tratamos de afeto, de respeito, de repetição, do olhar do mestre sobre as estruturas fixas da expressão cultural, e das possibilidades de transmutação dos saberes. As conversas entre a diretoria da Conga são definidoras para os preparativos do carnaval, pois cada corpo presente nos ensaios participa desta construção coletiva que legitima a identidade, colabora com a derrubada dos preconceitos e obstáculos, preza pela qualidade do fazer e por fim, a valorização do que funciona ou não para o mundo da Conga, ao ponto de inspirar novos almirantes a essa onda secular. Lembrando que cada Conga tem sua política interna. Este cenário descrito é o lugar do discurso e da criação de um coletivo anônimo.

A espera de um dia melhor ao passar a Conga na sua porta. Um território festivo encontrado também nas periferias do Brasil, em grupos de Samba, Maracatus, Jongos, Cacumbi, Congadas, e outras manifestações culturais de matriz afro-brasileira, com suas devidas particularidades.

“Es también característico que la música negra sea siempre “a toda orquesta” (ORTIZ,1951, p.76). Os variados instrumentos presentes na música da Conga, sua variação de ritmos⁵⁷, geram um pulsar nos corpos dos tocadores, , uma fricção entre a rua e a poética musical-social de cada tocador. Uma concretude e materialização dos corpos dos “tamboreiros” e dos tocadores das *campanas*, instrumentos percussivos, que surgiram da adaptação de uma peça fundamental para os automóveis, chamada também de “panela traseira” do

⁵⁷ Os toques musicais, Masón, Pilón e Columbia desenvolvidos principalmente pela Conga de Los Hoyos, narrados pelo Sr. Bandeira (diretor de Los Hoyos) e Riverí (2015).

carro, cuja função é a frenagem. A elaboração musical de “Los Hoyos” é emitida por cerca de vinte oito tocadores que “experimentán la presión de las circunstancias sociales” (ORTIZ, 1951, p.71 e 72).



Tocadores da Conga de “Los Hoyos” na “la Invasión” no pré-carnaval de Santiago de Cuba –
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



Campana antiga da Conga de “Los Hoyos”. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

A função de um tocador ou tocadora de campana nas diferentes Congas é algo muito particular, é executada em trio⁵⁸, se posicionam a frente do grupo de tocadores, muito semelhante a estrutura do Maracatu Nação nas ruas do Recife, no Brasil, que são executadas com naipes de agogô ou um único instrumento, o conguê, que abrem os caminhos do grupo pelas ruas. No caso de Santiago de Cuba a leitura dos corpos ocorre a partir dos tocadores, da integração do som das campanas com os demais instrumentos musicais, corpos que dançam e deslizam, executando esse jogo de sons agudos e não convencionais.

Os atributos perceptíveis para promover uma expressiva sonoridade com a campana são a concentração, envolvimento, os esforços empregados no ato de tocar, respiração e a construção de sentido através do olhar e do “arrolar” com os pés quase sem sair do chão, um enraizamento no caminhar que traduzia esclarecimento de um saber ancestral.

⁵⁸ Trio de campanas – os sons produzidos pelas campanas, um (apenas um golpe), dois (dois golpes) e terceiro golpe a reprodução da clave cubana. Disponível em: <http://www.ritmacuba.com/chronologie-des-instruments-du-carnaval-Est%20de%20Cuba.html>. Acesso em: 27/09/2021 e <http://www.ritmacuba.com/textes-textos.html>.



Tocador de campana da Conga “San Pedrito” em dia de visita. Santiago de Cuba.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Outro traço do mundo das campanas é a presença da mulher como condutora desta sonoridade, sua mobilidade, empatia, presença e imposição da sua qualidade de tocadora em um universo quase que unânime de homens. O seu corpo, seus pés, joelhos e quadris formam com a campana nas mãos uma relação rítmica que integra música e dança, que amplia o espaço, inspira os acompanhantes pedestres da Conga, e encoraja as mulheres que apenas são audiência de uma imensidão de corpos em ação com distintas linguagens de movimento. Um bom exemplo de um corpo entregue ao rito coletivo, é a arroladora e campaneira, Maitê, mulher afro-cubana, que hoje é revelação na cidade de Santiago, por ser a única tocadora em destaque nesta cena atual. Temos ciência da campaneira Gladys Linares Acuña, conhecida por Mafifa, uma mulher pioneira neste espaço da Conga, em “Los Hoyos”, e que foi tema de uma obra cênica do grupo Teatral Macubá de Santiago, com o espetáculo intitulado

“Repique por Mafifa o La última campaneira” protagonizado por Fátima Patterson, atriz e dramaturga do grupo.

Campaneira Maitê da Conga de “San Pedrito” em dia de visita. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



59

“Mafifa”, primeira mulher tocadora de campana da Conga de “Los Hoyos”. _



⁵⁹ Acervo de Daniel Chantelain, pesquisador francês, etnomusicólogo, professor da “Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis”.



Tocador de Caracol da Conga “Paso Franco”, em dia de visita. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Esta imagem acima é composição do corpo, postura do sujeito executando o som do “caracol”, expressividade do instrumento de sopro. Mãos que carregam um legado musical da cultura franco-haitiana presente nas Congas. A chamativa e sedutora *corneta china*, já apresentada em tópico anterior, incorpora na qualidade musical “conguera” suas potencialidades no ato de agregar memórias e afetos de diferentes gerações, que traduz nos/com corpos de quem toca e quem segue o trajeto da Conga, uma história de identidade, solidariedade, conflitos, principalmente ao soar os primeiros acordes como uma espécie de despertador cultural, um chamamento irrecusável. Um

instrumento solo que vem a frente de todos os tocadores da Conga, abre caminhos. “Por eso muchos la definen como la canturía popular”⁶⁰.

A travessia sonora encantava ruas, casas, bairros, praças, barracas de comidas e bebidas, e centenas e milhares, de corpos estimulados pelo grupo de tocadores, dando assim condições para o surgimento para inventivas e “jeitos de corpos” (COSTA, 2014, p.18), dinâmicas corporais e interações entre posturas e manipulações dos instrumentos musicais. Expressões musicais ao ar livre que preenchem os espaços com suas histórias e desdobramentos da convivência coletiva no terreiro de piso de asfalto, lugar de ressignificar as lutas e imposições de uma tradição secular. Os músicos narram que caminham de forma mais segura, melhoram a sua resistência para constituir a imaginação, gestos e variados discursos, intervenções musicais, protegidos pela segurança estruturada pelos policiais e iluminados pelo sol, e que se transmutam a cada toque do tambor e goles de Rum, bebida fundamental para o povo cubano, e sempre indispensável nas festividades



Cenário durante a “La Invasión”, entre casas e moradores em contemplação do ato festivo. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

⁶⁰ <[Texto-SAN PEDRITO.pdf](#)> acesso em :18/05/2021 e Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural. Vol. V Número 5. Año (2013).



Cenário entre fachadas dos prédios, músicos da Conga de “Los Hoyos” durante “la Invasión”. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

O corpo do tocador é tecido pelo mergulho no caldeirão de múltiplas poéticas, tradições, e estéticas fundamentadas na descendência africana e nas demais matrizes que compõem o povo cubano. A cidade de Santiago nos revela um calor absurdo, um sol escaldante, sem possibilidades de fuga, que nos obriga o uso de poucas roupas, beber vários litros de água por dia, e uma prontidão para as relações humanas, condição primordial para construir as caminhadas desbravadoras, dos arroladores, músicos e todo o corpo sociocultural presente, que na maioria das vezes são acompanhadas por sombrinhas gigantes, um corpo protegido que jamais espera a chuva, e sim o calor até praticamente sete a oito da noite.



Saída da Conga de “San Pedrito”, do seu bairro homônimo, no dia de São Pedro. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Como exemplo temos na imagem anterior a concentração para o deslocamento da Conga de San Pedrito pelas ruas de Santiago, uma tradição que atravessa o bairro e os arredores, com saudação a princípio dentro da igreja de “San Pedrito” no próprio bairro, e durante a caminhada por ruas do centro de Santiago outra saudação dentro da igreja de Santo Tomás, fato muito peculiar que é reforçado pela presença dos tambores ressoando dentro do ato católico, saudando o santo católico e “La Virgen de la Caridad del Cobre” (padroeira do povo cubano).



Igreja de “San Pedrito” no bairro homônimo. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



Tambores e saudações da Conga de “San Pedrito” na parte interna da igreja de Santo Tomás na parte central de Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

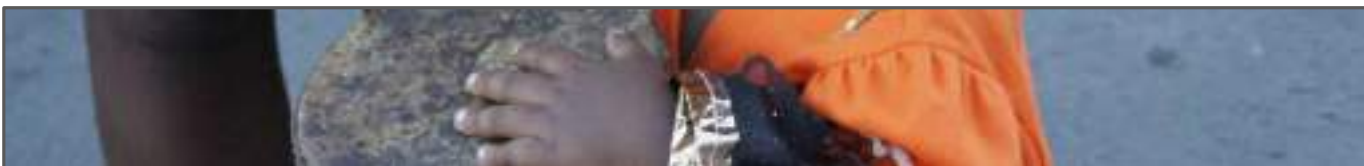


Consagração da Conga de “San Pedrito” na igreja de Santo Tomás, sob a benção do padre da paróquia e a imagem da protetora dos “mambises” ao som da corneta china. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.



61

A Conga Infantil de “Los Hoyos” – uma liderança feminina



⁶¹ Foto realizada no desfile infantil de “Los Hoyos” no carnaval de passarela. Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Ao trazer a Conga Infantil de Los Hoyos, apresento a princípio Maritza Hernández Díaz, mulher negra, comprometida com a Conga infantil no papel de diretora há mais de 20 anos, que conheci em julho de 2016, e que me introduziu neste universo originário de “Los cabildos” e da vida sociocultural de Santiago. Na sua companhia conheci a vida comunitária da parte central de Santiago, as poéticas do viver nos bairros santiagueros, a dança cubana, o “arrollar” no corpo da criança, ambientes de mulheres maduras negras, na sua maioria líderes religiosas de Santeria, e amantes da Conga, que pautavam as suas conversas sobre religiosidade, cotidiano, saúde da mulher e a medicina natural.

Nestas trocas e interações com Maritza foi realizada uma entrevista que ocorreu sem muito rigor, sentadas no sofá de sua casa, de portas abertas, com sons externos e a televisão ligada, acompanhada por Marvin Rodrigues, fotógrafo cubano que apoiou-me nas diferentes instâncias dos ensaios e da pesquisa de campo. Esta entrevista foi introdutória para os demais encontros com outros interlocutores na sequência da pesquisa.



Bailarina Maritza H. Díaz em turnê na França, representando a Rumba cubana. Fotografia: acervo da bailarina.

As palavras de Maritza foram desenhando um histórico de vida desde criança até a sua chegada em “Los Hoyos”, a participação familiar na Conga, e o avigorar da cultura santiaguera e projetos com países caribenhos, premiações, diferenças no “arrollar”, e a presença e a força da Rumba no mundo dos congueros, enfim, narrativas embebidas de fino trato e muito afeto.

Durante o Festival do Caribe, em 2016, quando em sua companhia presenciei uma cerimônia religiosa para louvar o orixá Yemanjá na praia de Juan Gonzales, de maneira que comecei a entender a força dos seus cruzamentos entre a religião e a cultura. Enfim, reconheci a espiritualidade agregada a tudo que revelou-me, apoiada nos seus ensinamentos de mulher negra cubana, bailarina, líder comunitária, e consultora cultural na construção do pensamento filosófico do Festival do Caribe a partir da origem do ser caribenho.

Da mesma forma o local dos seus saberes e afetos, denotava-se na rua e na sua casa localizada na rua “Habana” 766, entre Relô e San Agustin, no centro de Santiago de Cuba, um ambiente de total interação entre um corpo, uma tradição e uma vida dedicada à religiosidade de si e de todos, sem hierarquia e sem enganos. Apesar do trânsito de pessoas na sua singela casa, era na rua o lugar do encontro, do aprendizado, do fazer coletivo, da reunião e da espera pelo toque dos tambores ancestrais. Este território coletivo revelava uma infância e uma adolescência em movimento, com gestos e memórias corporais orientados por Maritza e seus jovens seguidores, além de mulheres membros do grupo e da vizinhança que tratavam de colaborar e cuidar do número de crianças presentes. Importante narrar que as crianças e adolescentes no carnaval cubano têm um lugar diferenciado, o “arrollar” é muito pouco praticado com longas distâncias pela infância, se limita ao espaço em frente à casa da diretora e seus arredores, uma delimitação a céu aberto, proteção comunitária, uma família estendida. O grupo infanto-juvenil subsiste nas visitas entre Congas e na “la invasión”. Normalmente a presença torna-se expressiva

quando vão ao “Jurado”⁶², são quatro dias de carnaval infantil, e ocorrem dias antes do carnaval adulto, uma particularidade do carnaval cubano.

Assim, vemos alguns vestígios da Conga, dentro do fenômeno das “comparsas”, dentro das “comparsitas infantis”, forma carinhosa utilizada pelo grupo ao referir-se também a infância.

A imagem abaixo corresponde as adolescentes mulheres com as suas corporeidades, novas configurações corporais a partir do aquecimento, que envolve o encontro, as demarcações na rua, os instrumentos em ação, a relação com o espaço, que para a maioria é um misto entre o cotidiano e o lugar do ensaio para o carnaval. Corpos com muitas semelhanças quanto aos olhares, prontidão e alinhamento para seguir as orientações ora do jovem coreógrafo, ou da mestra Maritza, a fim de produzir significados inspirados na sua comunidade, na ancestralidade local e nas revelações de uma cultura predominantemente de matriz afro-cubana.

Meninas adolescentes durante o ensaio da Conga Infantil de “Los Hoyos”, Santiago de Cuba. Fotografia: Marvin Rodriguez, 2016.



⁶² Jurado – espaço onde as agremiações culturais desfilam com intuito de visibilidade e competição, e que envolve os bairros da cidade de Santiago.



Músicos adolescentes da Conga Infantil de “Los Hoyos” em momento de ensaio para o desfile de carnaval. Santiago de Cuba. Fotografia: Marvin Rodriguez, 2016.

A estrutura musical da Conga Infantil é a mesma da Conga de adultos, a execução dos instrumentos fica a cargo dos jovens meninos, no ensaio, rigor e imaginação implantados pelo diretor musical, corpos fervorosos, surpreendente vitalidade, sensibilidade, afirmação de um legado cultural, demonstração da evolução de toques e timbres do universo da Conga oriental, apontamentos para o futuro, e resistência liderada por um encantamento e força comunitária, revelação de uma escola cultural. Muitos desses tocadores projetam sua presença na Conga de adultos, pelo poder mágico que “Los hoyos” produz na sociedade de Santiago. A música produzida neste imaginário de espontaneidade é preenchida de emoção e poesia. Os corpos são carregados de presença, estética, e atitude na passarela e nos ensaios. Como debatido em tópicos anteriores a música conguesa é para “arrollar”, para mover-se, sonoridades e corpos em seu habitual estado de “fazer dançar”.

Funções interligadas nos ensaios são a preparação de trajés, adereços, pinturas e restauro dos instrumentos musicais, que são concretizados com disciplina e dedicação dos adolescentes e crianças que vivem o mundo do carnaval. Foram momentos bem demarcados, a concentração, o silêncio, a troca de olhares, conversas, afinação de instrumentos e a orientação passada para os diferentes subgrupos existentes na “comparsa infantil”.

E, ao iniciar o ensaio observa-se o processo da repetição, a conexão com movimentações voltadas ao “arrolar”, a improvisação e a criação de diferentes movimentos existentes no universo cultural cubano, a gestualidade da dança dos Orixás, e do atual episódio, “Reggaetón”, um estilo musical que tem suas raízes na música latina e caribenha, e que está inserido em diferentes grupos de comparsas cubanas.



Ensaio da Conga Infantil de “Los Hoyos”, Santiago de Cuba. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

Logo, ensaios e apresentações da Conga infantil representam continuidade da tradição da Conga, corpos sonhadores e interpretes de um novo lugar, pela esperança e leveza do *ser* criança, e que ao “arrolar” com ou sem

tambor se tornam mais audazes e multiplicam a festa, que “restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto” (MARTINS, 1995, p.78), e considera a repetição como um ato de revisão e atualização.

A iniciativa e o lugar de valorização e fortalecimento da tradição infantil foi da diretora Maritza e o finado “Chan”, há mais de vinte anos atrás, ao perceberem que a estrutura do carnaval, desde horários, a segurança, a disponibilidade de cuidado e locomoção não eram adequadas à realidade das crianças diante todas as suas tensões e encontros. Uma ideia iluminada, pois ao observar estes desfiles, percebemos um mundo que não se revelava no contexto festivo do adulto na região do oriente, tudo é pensado para respeitar a criança, comidas, objetos à venda, a plateia, eram estruturados para nutrir a criança dos seus direitos. Um solo fértil para o amanhã da Conga estruturado e nutrido pela infância e adolescência de uma vida comunitária.



Crianças e adolescentes da Conga Infantil de “Los Hoyos” na passarela do Carnaval infantil santiaguero. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Com essa fotografia anterior estamos diante de uma cena do carnaval infantil com o personagem do “capeiro” que é um elemento de julgamento no desfile das agremiações carnavalescas infantil e adulto, que atravessam a passarela em grupo, em duas fileiras, que desenham manobras e evoluções e ocupam toda a passarela com expressões que são guardadas na corporeidade da criança santiaguera, condicionadas a uma arquibancada ocupada pelos familiares e comunidade da comparsa infantil e comissão avaliadora. Um momento mágico para os que representam o seu bairro, transformação, a responsabilidade de carregar o legado de uma conga adulta centenária, corpos em formação em diálogo com memórias dos antepassados, e o conduzir desse personagem como símbolo de força e sustentação de um rito anual carregado de recriações.

Há de se observar também que a figura do capeiro é a representação de quem detém um protagonismo, um domínio corporal, que leva a audiência a vibrar diante da forma que ocupa o espaço e anuncia a sua dramaticidade. A figura exerce poesia e velocidade a cada passo dado, propõe simbólicos voos ao manipularem as capas que são telas que expressam a cultura local, ícones religiosos, processos históricos e realidades da comunidade envolvida.

A performance do capeiro maior é estruturada por várias crianças de diferentes idades, investida de significados e de elementos alegóricos, corpos interligados, um discurso coletivo constituído por bordados, mãos, personagens, caminhadas, ações, danças.

Essa figura demonstra uma hierarquia ao intensificar seus movimentos, coincide com figuras presentes em outras tradições que se relaciona a um reinado. O sentido da sua presença perante o julgamento dos jurados nos faz crer em um jogo de dramaturgia e visualidade, onde a capa lança inúmeras imagens que mostram equivalências das matrizes culturais do povo cubano.



63

Transcrição da Conga: “La loma del Chivo”



⁶³ Menino dançarino da Conga da “Loma de Chivo” durante a realização da rota cultural realizada na comunidade homônima da Conga. Guantánamo (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

“El tambor és el pulso de África”⁶⁴

Fora de Santiago de Cuba tem grupos de Conga? Essa é a resposta deste tópico, quando me prontifiquei a sair de Santiago para outros campos, entrar em contato com outro sotaque da Conga, procurar também o legado da festividade do carnaval, e suas origens primeiras. A princípio Zoé Cremé, historiadora do Centro Cultural Fernando Ortiz, orientou a minha ida para Guantánamo, e foi uma surpresa, em relação a essa geografia da Conga. Quanto a Havana, ela ficou taxativa, que eu iria me deparar apenas com grandes e expressivas comparsas, que a Conga atualmente era inexistente.

Assim, na primeira quinzena de maio de 2017 segui para Guantánamo de ônibus, a uma distância de uma hora e meia de Santiago de Cuba, em uma estrada asfaltada, com pequenas e poucas casas no cenário, e com uma vegetação maciça de bananeira, um fato jamais visto. E, ao chegar, na cidade fui recepcionada por funcionários do Centro Provincial de Cultura de Guantánamo, acordo feito pelo Centro Cultural Fernando Ortiz de Santiago, que encaminha os seus investigadores em intercâmbios para outros espaços na condição que eles sejam orientados no local da pesquisa desde procurar por hospedagem, opções de lugares para integrar a visita de campo, apresentar investigadores e portadores da cultura, profissionais de bibliotecas, e até mesmo local para alimentação. Avista disso, senti-me acolhida e mais segura para desbravar o território jamais pisado ou almejado, mas que empurrava a sair da zona de conforto, pois estar em Santiago, era colocar-me em um lugar já trilhado em anos anteriores, um pensamento já em andamento em relação a esta rede de conexões da pesquisa em andamento.

Diferentemente de Santiago, aparentemente a vida guantanamera era bem pacata, com poucas visitas de turistas, à noite tudo silenciava, a vida cultural era limitada a apresentação de grupos de “Changui”⁶⁵ nas calçadas do centro da cidade, ensaios de grupos voltados à cultura haitiana e jamaicana, reuniões de

⁶⁴ Apud CHIRIMINI e VARESE, 2002, p.17. De acordo com a antropóloga Laura G. Boulton.

⁶⁵ Changui – Tradição relacionada a zona rural e montanhosa de Guantánamo, que é desenvolvida na dança em pares. E que se divide em três modalidades, Changüi primário, tradicional e contemporâneo. Ver Linares (2007); Pérez (2007); Blanco (2014).

amantes da cultura nas casas da vizinhança e uma praça central, o ponto de encontro da cidade, esse era o circuito que apresentava-se de imediato. No entanto, ao ser apresentada ao bairro, deparava-me com um marco simbólico, a linha do trem, e ao ultrapassá-lo eu entrava aos poucos nos rincões deste complexo cultural provindo de um tempo remoto, “La Loma del Chivo”.



“Calle Del Sol” e seus diferentes focos culturais, interligados ao território cultural “La Loma Del Chivo”. Cidade de Guantánamo. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

la Loma del Chivo, ¿Porqué Loma de Chivo?, Porque precisamente en calle Sol, en la Narciso López, existía una bodega o una tienda de víveres de su familia, de apellido Caballero, y en su casa había la presencia de sótanos en la parte de bajo de la casa. Y la familia, para buscar su sustento económico, se dedicaba a la creación de chivos. Estos chivos salían por la parte de la calle Sol, tomaban al paseo y era una loma muy grande, muy alta, porque el río estaba bastante cercano de esa localidad, y estos chivos iban a pastar a las márgenes del río Guaso.⁶⁶

⁶⁶ Entrevista realizada com Adelaida Gómes Blanco (Adela), em maio de 2017.



Rua de acesso “la Calle Del Sol” e sua arquitetura local. Cidade de Guantánamo. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Desta maneira, tornou-se o ritual diário ultrapassá-la, e caminhar algumas quadras, e aos poucos fui deparando-me com a riqueza deste corredor pictórico, uma rua, “la calle Sol”, estreita carimbada com o coração das tradições culturais de Guantánamo, “La Conga, La Casa de Changui, La Tumba Francesa, La casa de Son, La Rumba, El Bembé, El Centro de Bien-estar Británico de Las Indias Occidentales ”, um mundo que envolvia-me e arrebatava-me, e a partir daí comecei a entender o encaminhamento das orientadoras para esta terra.



Grupo de Bembé na “Loma del Chivo” em apresentação do roteiro cultural do local. Guantánamo. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Nesta imagem do grupo de Bembé reconhecemos um entrosamento entre a vida da Conga da “Loma del Chivo” com as diferentes manifestações guantanameiras apontadas anteriormente. A cada passo dado na rota cultural é notável as diferenças musicais, diferentes timbres, um coletivo corporal e musical recorrente que acompanha o desenrolar desta aventura ancestral, alimenta simbolicamente a comunidade local, comunica que entre um corpo e um instrumento musical não existe separação. O cantar, tocar e dançar são indissociáveis. Em cada parada ou intervalo entre uma manifestação e outra é enunciado a configuração dos corpos, expressada por lideranças, membros dos grupos e população local, que muitas das vezes observavam estas celebrações ao pé da porta ou janela.



Estátua que representa o mito da Loma Del Chivo presente na rota cultural. Guantánamo. (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

A figura central durante a pesquisa de campo na “Loma” foi a senhora Adelaida Gómez Blanco, carinhosamente chamada de Adela, coordenadora do “El proyecto-sociocultural Patio de Adela⁶⁷”, fundado em 2009, que nos esclarece sobre a função desta articulação cultural quando diz:

Sí, nos encontramos en el patio de Adela, que es el lugar donde nuestro proyecto coordina y dinamiza las iniciativas que a realizar en la comunidad. (...) Y tenemos como actividad fuerte el proyecto de las rutas culturales y turísticas, que se realizan en uno de sus arterias folclóricas y principal, que es la arteria de sol, desde el Paseo hasta el parque del Reyes Magos, donde los pobladores, tanto foráneos cuanto naturales, pueden disfrutar de diferentes géneros folclóricos de la comunidad.⁶⁸

O olhar primeiro para Conga da “Loma del Chivo” foi surpreendente, pois se tratava de uma ação promovida pela Adela, uma inserção nas rotas e cruzamentos entre o turismo e a cultura, citadas por ela acima. Neste território reconhecemos de forma demasiada valores humanos e culturais, um solo fértil de preservação da memória local, interações no fazer da coletividade, vida simples, com poucos recursos, porém de uma solidariedade sem tamanho e definição. Um lugar do confronto e do encontro que traduziu na pesquisa uma construção do espaço-tempo renovadora, conseqüentemente uma atenção especial para seguir nas improvisações do campo que sugere a denominação de “arrollando” na outra parte oriental da ilha. Interessante salientar o “Patio da Adela” no estudo da Conga pela sua função de buscar o fortalecimento da Conga local, valorização da tradição, diante de um enfraquecimento no interesse das novas e antigas gerações e falecimento dos mais antigos que zelavam por este legado etno-cultural cubano e guantanamero. Senhora Adela nos esclarece ao descrever abaixo o processo de retomada da Conga da “Loma”, o destaque para continuidade, e desta forma aborda o processo de transmissão e resistência cultural.

Este asunto es importante, a cerca de tres años en la conga de la Loma de Chivo que, por tradición, era de las mejores congas de la provincia de Guantánamo. En la medida en que los antecesores fueron falleciendo, llego en momento en que los hombres que dirigían esta conga no estaban físicamente presentes. Eso conlleva a que conga

⁶⁷ Disponível em: <https://web.facebook.com/EIPatiodeAdelayelCaverchelo.Comb>. Acesso em: 07/06/2021.

⁶⁸ Entrevista realizada com a senhora Adelaida Gómez Blanco, na cidade de Guantánamo, em maio de 2017.

nuestra tuviera representada por otra barriada cerricada que era la barriada de la cahoma. Al tener un proyecto sociocultural en el Patio de Adela, nos dimos la tarea de realizar un diagnóstico con profundidad en la comunidad, y como resultado de eso diagnóstico salía como problemática la pérdida de lo que era la Loma de Chivo, que estaba siendo tomada por otra comunidad. Nos dimos la tarea de profundizar esa necesidad de nuestra comunidad. Se realizó una convocatoria para localizar los músicos que tenían interés. Y así surgieron muchos concursantes para pertenecer a esta conga. Nos dimos la tarea posteriormente de localizar los instrumentos, por esfuerzos propios, y de esa forma comenzamos a realizar ensayos con esta conga.⁶⁹



Conga de “La Loma del Chivo” na caminhada durante a rota cultural. Guantánamo.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

⁶⁹ Entrevista com Adela, em maio de 2017.

Dentro deste mundo da Conga local temos também que anunciar a força das heranças culturais que envolveram este bairro, e que não se encontram em todos os pontos do país, principalmente que elas fazem parte da diversidade local, e dessa forma, como em Santiago de Cuba, não podemos ignorar esta composição de aportes ancestrais. E, ao refletirmos sobre a cultura local e suas influências tomamos as palavras do sociólogo Jorge Nelson Andrew, conhecido como “Yito” (2017) especialista que pauta seus estudos na cultura cubana e nas américas, com foco específico nas culturas populares e tradicionais guantanameras.

De esa forma que se quedó “Loma del Chivo”, y en esta comunidad tuvo la presencia también, su cultura le influjo de franco-haitianos, chinos, catalanes; distintos procesos migratorios ocuparon esta localidad. Y ahí que hay una institución que se encuentra consciente también, una institución caribeña, muy cercana la presencia haitiana, y aquí hay también un local, en este momento, con la presencia de franceses – y francesitas también, que vivieron en esta localidad – algunas tiendas y lo mercado de los chinos. Entonces aquí hay un flujo de personas que adquirieron la posibilidad de formar esta cultura, que no la tiene en otra parte de Guantánamo. Eso influjo cultural y su folclore es solo característico del barrio de la Loma de Chivo. No es defendiendo nuestra identidad, pero eso no se encuentra en otra parte que no sea en la Loma de Chivo.⁷⁰

O complexo cultural abordado revela-se nas rotas culturais criadas pelo Patio, nos ensaios noturnos e diurnos da Conga, e nos encontros inusitados originados da cultura guantanamera (reunião de mestres “changuiseros” na noite guantanamera, festa postada no calendário da cidade), cerimonia anual do “El Centro de Bienestar de Antilhanos Británicos (British West Indian Welfare Center)”, dos anglos-caribenhos presentes na vida da cidade, e na expressão do feminino na cidade , através do único grupo de mulheres que desenvolvem um trabalho com a tradição do Changui (RODRIGUEZ,1979) no país, “*Flores de Changui*”. Portanto, estando em Guantánamo não podemos separar o dia a dia dos fazedores da cultura “changuisera”. A cidade respira esta expressão cultural originária das montanhas, é o orgulho da cidade estes toques, vozes e cordas envolventes, que empurram a população a dançar e se reinterpretar a cada passo compartilhado a dois nas ruas e praças da cidade.

⁷⁰ Entrevista realizada com Jorge Andrew, especialista do setorial de cultura da cidade de Guantánamo, em maio de 2017.

Ao sair nas ruas, pisar no chão batido, observar e arriscar “arrollar” sobre outro sotaque de Conga, impressionei-me com a sonoridade e com os timbres, estava já arrebatada com o som de Los Hoyos, e senti a diferença, e conseqüentemente este componente provocava um estado no corpo de uma escuta maior, buscava entender que percurso a música fazia e como ela narrava aquela comunidade, os adultos na música, e as crianças e adolescentes circulando com sua expressão própria, era uma mescla de “rumbear” com o “arrollar”, termo usado pela jovem Normalin Martinez Lazo, responsável por preparar a ala de dança infantil no momento que a Conga da “Loma” caminha-se a competir, situação similar em Santiago, que estrutura-se como comparsas e encaminham-se para uma passarela.



Menina dançarina da Conga Infantil da “Loma de Chivo”, apresentação na rota cultural. Guantánamo. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Um corpo infantil em performance, que celebra cultura, a comunidade, aponta o futuro da dança profissional, sonho de muitas meninas desse lugar ancestral, da mesma forma uma relação com a estética do vestir e se

movimentar, olhar desafiador, quem sabe uma extensão do saber infantil que tanto modifica a dinâmica da cultura local.

Tratando-se do papel de mestre no Brasil, portador cultural e diretor em Cuba, o caminho traçado abaixo pelo Giovani Franklin (2017), atual diretor da Conga da “Loma”, é deveras importante, levando-se em consideração as palavras anteriores de Adela e o caminho que ele fez para acessar este papel de líder, e como está se dando esta resistência cultural e a construção do sentimento de pertencimento.

Se hay una cosa que me voy a destacarle es que hay había tanto folclore, tantas manos preciosas de tocar, tantos cuerpos por bailar, que aquí no había espacio para mucha gente que tuvieron talento, que quisieron expresarlo lo que sintieron o que pudieron danzar, entonces teníamos que irnos lugar, buscar a otro cabildo, porque aquí era demasiado. Aquí no había espacio para nos. Entonces yo estuve por muchos, muchos, muchos años por otros barrios, tocando (...) porque aquí los espacios estaban ocupados. Realmente eso fue por mucho tiempo, y porque la marea fue se abriendo, yo me regreso a mi barrio, hasta tomar una posición igual la que tengo y ya con una capacidad totalmente más hecha que la de aquellos tiempos lejanos⁷¹.

Durante a conversa foi perceptível o sentimento de pertencimento dele, em relação ao seu bairro e suas raízes fundadas há 56 anos. Disse-me que começou pela imitação, pela repetição dos gestos e movimentos dos mais velhos, e utilizava pequenos pedaços de paus de madeira e espécies de baldes para brincar de ser tocador de Conga, e assim, se fez um diretor com a consciência e o saber ancestral de tocar os tambores, e de defender a poética da vida do coletivo, e de dar o entendimento a toda hora a comunidade “conguera” de reparar os vínculos, respeitar os significados das heranças dos antepassados, e o legado deixado pela cultura africana pertencente a quem integra o mundo dos “congueros”. Ele foi o único membro masculino que teve oportunidade de entrevistar, primeiro por uma hierarquia de grupo, e segundo pelo não entendimento do papel desta abordagem investigativa para quem faz o dia a dia da tradição, e por fim, o fator tempo que também colaborou para esse distanciamento.

⁷¹ Entrevista realizada com Giovani Franklin, diretor da Conga da “Loma de Chivo”, na cidade de Guantánamo, em maio de 2017.

Essa jornada neste território plural durou uma semana, porém a sensação de um giro no sentido anti-horário, um tempo ancestral. Um corpo atento e abastecido após a linha do trem, em uma conexão de tempo–espaço diferentemente de Santiago que provocava muitas vezes as distrações e contratempos nos encontros ou na comunicação. “La calle Sol” foi um lugar que permitiu a estruturação dos saberes sobre uma nova perspectiva, dentro da fusão das andanças sempre a pé, e muito poucas vezes sozinha. Nesta travessia nos arredores da cidade, reconheci a harmonia pela escala humana acolhedora, a topografia plana, pautada por um corpo que ouviu a voz dos tambores, a trama entre eles, e os recados em forma de grafias musicais e corporais, a vida cotidiana dos trabalhadores e dos jogadores de xadrez, a importância da festa, do carnaval, e das lembranças passadas. Um corredor da vivência substancial que demarcou novos sentidos a pesquisa, principalmente no quesito do corpo que dança e dos pés que caminham nas Congas, um profundo contato com a cultura popular local, a construção ancestral das manifestações, a revelação do novo, significado entre o sagrado que foi revelado na rua do Sol pela presença constante de tambores, a força dos pés e a promoção de ações encontradas na conga, na rumba, no merengue e nos demais ritmos apresentados nesta rota histórica e cultural.

Portanto, ao buscar traduzir as poéticas ancestrais recolhidas na Loma, aproximei-me de cânticos, danças, rituais, ensinamentos e outros elementos pertencentes ao eixo do estudo, com algumas considerações em relação à estrutura e dinâmica das congas santiagueras.

É visível a inspiração do mundo conguelo da cidade de Guantánamo nas congas santiagueras. A Conga de la Loma del Chivo se expressa em um espaço bem mais reduzido, um território plano, uma escala humana local bem mais orgânica, que provoca possivelmente o “arrollar” de corpos bem mais suave do que em Santiago de Cuba que desenha largas ruas e ladeiras, em uma arquitetura híbrida, repercutindo uma expressão corporal com muito mais tensão e desafios, e com um número grande de pessoas a multiplicar um jeito de se deslocar, unidade composta de corpos resistentes e provocadores de desdobramentos criativos e históricos. Ao participar do espaço de reinvenção

não avistamos a presença de um policiamento firme na saída e deslocamento da Conga pelo bairro, fato dominante em Santiago, que anuncia um corpo em constante superação quanto ao mundo atual e de heranças escravocratas. Como dito acima, o “arrollar” guantanamero nos remete nitidamente a Rumba, sabendo-se ser esta região o berço desta tradição, em destaque na rota cultural da Loma. “Rumbear” significa partir de diferentes categorias de movimentações e gestos da mesma tradição, que envolve um tronco com muita agilidade, mãos e braços em constante interação, pés entre o solo e a ponta, em alternância, e por fim os quadris com movimentos extremamente velozes, quase que a ação de um parafuso e a cabeça como participante decorrente de toda ação física. Consequentemente um diálogo com outra forma de dançar, de agir diante do coletivo, um bailado de deslocamento, o “arrollar” e o seu sotaque do sul da ilha, sua possibilidade de improvisação, composta por homens, mulheres, de diferentes gerações. Neste conjunto de elementos destacamos a integração da vida infantil dentro do mundo da Conga da “Loma”, entre dia e noite, situação rara em Santiago, além da liberdade e alegria dos acompanhantes da Conga, desde tocadores, dançarinos em ensaio para o carnaval e população local. Um clima de descontração, porém com muita devoção a manifestação cultural. É visível o rompimento de fronteiras, afirmação da vida cotidiana e do imaginário do ser guantanamero. Na trajetória para compreender esta prática sociocultural, revelou-se a reinvenção desta tradição na “Loma del Chivo” há poucas décadas, de forma a garantir uma memória coletiva, que envolveu diferentes grupos sociais, documentos históricos e personalidades do bairro, a fim de interpretar, ressignificar heranças que transformam a juventude atual e futura local.



Tambor da Conga da Loma de Chivo”, na concentração, dia de ensaio. Guantánamo (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, maio de 2017.



Comparsa El Alacrán⁷²

⁷² Fotografia disponível em : <http://www.trabajadores.cu/wp-content/uploads/2013/08/ABTAlacran-17-copia.jpg>. Acesso em: 07/06/2021

“As Congas não realizam mais ensaios pelas ruas de Havana.”⁷³ Logo, começamos a encontrar a realidade da parte ocidental da ilha com dinâmica cultural diferente da zona oriental, tratando de carnaval e sua preparação nos bairros da cidade



Arredores da sede da Comparsa “El Alacrán”, bairro de Cerro, Havana (Cuba).
Fotografia: Vera Cristina Athayde 2017.

O Bairro de Cerro é um local de origem aristocrática, de arquitetura expressiva, um patrimônio neoclássico, que no decorrer dos anos perdeu a sua pompa, que hoje se encontra com uma população de 123.000 pessoas. A sua história esteve ligada ao berço da identidade nacional. Ao andar nas ruas principais reconhecia-se uma beleza que nos impulsionava a observar canto a canto, janela a janela, jardins imaginários e escadas suntuosas, porém com um sentimento de uma tela malcuidada, por ver as condições das edificações, e sabendo da importância anterior. Cerro, tornou-se um dos bairros mais pobres economicamente, além de taxado de um bairro com muita delinquência e marginalidade.

⁷³ Frase enfática dita por “Loquillo”, Armando Valdés Hernández, cubano, rumbeiro, radialista da rádio Metropolitana (Havana/Cuba) com o programa intitulado “La rumba no es como ayer”, que tem uma vida dedicada a cultura da Rumba, conseqüentemente festividades e o carnaval. Por fim, a Conga e sua relação direta com o mundo rumbeiro, em entrevista em junho de 2017.



Arredores da sede da Comparsa El Alacrán, bairro de cerro, Havana (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Este foi o território que ampliou olhares na segunda ida a Havana, hospede-me na casa de Tomazito Robaina, morador do bairro, amigo cubano, estudioso da cultura afro-latina e professor universitário, que conheci no Brasil. Durante as andanças, o meu principal intuito foi buscar entender a dinâmica do cotidiano, para posteriormente encarar a realidade do bairro que foi fruto de hospedagem e pesquisa. Sabendo da ruptura dos cruzamentos da cotidianidade com o fazer nos espaços carregados de símbolos e valores ancestrais, dentro dos grupos de antigas Congas e atuais Comparsas habaneiras. O bairro é um polo de muitas manifestações culturais, variadas comparsas, entre elas “El Alacrán”, além da presença de moradores artistas, intelectuais de destaque na sociedade cubana.



Sede da Comparsa El Alacrán, Cerro, Havana (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

Assim, nesta jornada, conheci “La comparsa El Alacrán”, criada em 1908, originária da Sociedade Secreta Abacué, irmandade secreta de origem africana, para ajuda e socorro mútuo, exclusiva para homens, fundada em Havana no início do século XIX, de procedência Carabali (QUIÑONES, 2014), anteriormente sediada no bairro de Jesús María, e a partir de 1937 estabelece-se em Cerro. Segundo Helio Orovio (2005), musicólogo e jornalista cubano, a mais tradicional de Havana.

Roy I. Valdes, tocador de Rumba e da comparsa, foi o responsável em encaminhar-me para este território com herança Abacué. Foi uma chegada impactante, pois a sede da “El Alacrán⁷⁴” localizava-se muito próxima da realidade urbana e do centro de Havana, o campo do encontro com esta irmandade cultural se estampou de forma muito particular e, reportou-me há

⁷⁴ Comparsa El Alacrán - As comparsas de Havana, centro vital e indiscutível da festa, proveem do período colonial. Originou-se nos “calbidos” Afro-cubanos, que saíam às ruas em dias de Reis, agrupados por “naciones”- congos, lucumies, mandinga, carabalies, araras, e recorriam à cidade até chegar ao palácio dos Capitães e Generais, onde as autoridades os saudavam. Eles recebiam uma espécie de bônus, que era chamado de aguinaldo. Este era o único dia que tinham para cantar, tocar seus tambores e dançar, para esquecer por algumas horas, seu meio em condição do regime de escravidão (onde as festividades de domingo eram limitadas a região das vilas dentro do engenho de açúcar), de exteriorizar sua alegria e mantê-la, com intuito de defendê-los e exterminar a ânsia da classe dominante, os elementos básicos de suas culturas. (Tradução da pesquisadora, OROVIO, 2005, pág. 9)

alguns espaços de escolas de samba de pequeno porte, que conheci no Brasil. Para um desavisado, dificilmente identificaria que ali se encontrava histórias de práticas coletivas, de solidariedade e humanidade secular. A sede estava implantada em uma rua de caráter residencial, em um terreno pequeno, com uma entrada única, estruturada por um portão de ferro, com uma cobertura de pouca sustentabilidade que protegia aproximadamente um terço do espaço, um pequeno palco estruturado em alvenaria, e um tanque pequeno com uma torneira. Neste território foram travadas conversas, registros fotográficos e de vídeos, além de observar às relações afetivas do grupo de dançarinos e tocadores, e de forma direta o “fazer-dizer” (*SETENTA, 2008*) do diretor Santos José Ramírez Ugarte, (Santico) que substituiu seu pai, Santos Euligio Ramírez Arango (El Niño) quando ele veio a falecer, e foi com ele que aconteceram as trocas, as vozes e os encontros para revelar e inventar este imaginário fruto de herança familiar e ancestral, com conversas na sua casa, na sede e no ambiente de trabalho, pois, em alguns dias na semana ele tem funções em uma empresa de lixo.

Os ensaios normalmente aconteciam à noite, a partir das vinte horas, para que os participantes pudessem prestigiar tanto na observação ou na atuação, já que a maioria dos músicos e dançarinos tinham ocupações diárias. Uma realidade diferente da Loma e de Los Hoyos, onde a realidade dos que dançam e tocam é bem mais flexível, as comunidades são conectadas com a luz do dia. Em síntese reconhecemos diferentes realidades para as preparações de carnaval, lugares de corpos que emergem da realidade política e social.

A noite nos testemunhou que esse corpos dançantes e tocadores constroem os seus saberes com alegria, posicionamentos, beleza e movimentos simbólicos a partir desta dinâmica física-emocional.



Ensaio da Comparsa El Alacrán, Cerro, Havana (Cuba). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

O aquecimento do ensaio, a sonoridade, nos remetia a um encontro com a tradicional Rumba, situação muito comum nos encontros e prática sociais cubanas. O grupo dividia-se em vários subgrupos no esquentar de corpos e afinações musicais. Um legado musical que a cada toque e canto nos levava a compreender as heranças negras desta comparsa, a construção do equilíbrio e sentido promovido por cada participação de moradores do bairro, um espaço associado ao carnaval, a religiosidade e ao futuro. A juventude era a maior presença nestes encontros, munidos da afirmativa da cultura negra local, ora por via dos corpos de mulheres e homens negros na representação da matança do bicho peçonhento lacraia (Alacrán em espanhol), ora pelo vigor nas coreografias pautadas no corte da cana de açúcar, fruto da música “Tumbando caña”, criada por El Niño, que nos remetia ao drama, ao rito e a uma estética muito própria, que até então não havia reconhecido nas andanças da pesquisa.

Oye colega no te assombres quando veas,

Oye colega no te assombres quando veas

Al alacrán tumbando caña

Al alacrán tumbando caña

Costumbre de mi país,

Mi Hermano, costumbre de país mi hermano.

Sí, sí tumbando caña.

(...) (OROVIO, 2005, p.35)

A música traduzia uma força rítmica muito envolvente, acompanhada de tambores, metais, vozes e cantos tradicionais. O mais impressionante dos instrumentos percussivos era o “sartene”⁷⁵ instrumento confeccionado com panelas (frigideiras), muito particular das comparsas habaneiras, revelado de forma *espetacular* pelo diretor Santico que integrava o corpo de músicos.



Tocador de Sartene. Imagem em ORTIZ, 1995, p.11.

O *estar* junto, representou o sentido que foi apurado nestes dois dias de ensaios, cobriu-me de corpos particulares, arrebataram-me de forma distinta dos corpos da zona oriental. O afeto foi inteiro, um olhar de perto, de tal forma que o meu corpo não realizava movimentos, nem deslocamentos, ao escutar o som que repercutia no espaço e observava os dançantes nas suas grafias pessoais e coletivas, alguns com muita propriedade, outros apenas com esboços do movimento, mas ali se manifestava um corpo coletivo, uma densidade, remeteu-me a um sentimento de reencontro, um lembrar, que eu não saberia dizer se é ou não, fruto dos cruzamentos da memória de grupos culturais no Brasil -

⁷⁵ Ver ORTIZ,1995.

Jongo; Maracatu; Congada; Moçambique; Samba e Capoeira; fundamentados principalmente na cultura de origem africana, que consolidam as minhas travessias como pesquisadora.

Apesar de ter constatado a *inexistência* de um carnaval de rua e ensaios com caminhadas duradoras, o “arrollar”, ações presentes nos grupos orientais, o contato com os que fazem o conjunto Alacrán foi deveras particular para um *corpo-pesquisadora* que mergulhou em um campo novo, com apenas riscos, traços, vestígios, e tentativas de apagamento de um cenário cultural negro, que reconhecida nas memórias **subterrâneas ou marginais** (SIMSON, 2003), que com certeza contribuiu com o estudo de campo e com o fortalecimento da história oral desta tradição, que diante das palavras em movimento, poderá atravessar outros mares. Dessa maneira, apesar do descaso e do distanciamento das autoridades em relação ao saber desta cultura, da política cultural ser uma política de estado, o que ficou apreendido, incorporado, e construído no caminhar por este território cultural imbuído de saberes e grafias dos antepassados, as vozes, os gritos, a resistência local que anuncia um corpo que circulou, girou e trasladou para dar continuidade aos esboços nas atuais e futuras travessias voltadas a diversidade das fronteiras culturais, latino-americanas e caribenhas.

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
Repica el negro bien negro;
Congo solongo del Songo
Baila yambó sobre un pie.
Mamatomba,
Serembe cuserembá.
El negro canta y se ajuma
El negro se ajuma y canta,
El negro canta y se va.
Acuememe serembó.
Aé;
Yambó,
Aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
Tamba del negro que tumba:
Tumba del negro, caramba,
Caramba, que el negro tumba:
¡Yamba, yambó, yambambé!

O poema de Nicolás Guillén também conhecido por “*Sóngoro cosongo*” colabora para compreendermos a força da palavra, da oralidade, do imaginário da cultura popular cubana, da matriz africana e sua força poética, do diálogo entre mundos, um poema de 1931, sob o título Canto Negro.

Assim , a partir da travessias entre os três universos cubanos, Santiago de Cuba, Guantánamo e Havana, da pesquisa de campo e suas narrativas, a oralidade dos mestres ou portadores da cultura , como são chamados na ilha , reflexões dos historiadores e historiadoras, acervos bibliográficos, músicos, artistas da dança, e do povo da cubano, deparei-me com um conjunto de possibilidades que envolveram, o carnaval e suas particularidades, a identidade da sociedade cubana, a força da ancestralidade africana, a configuração de uma corporeidade a ser desdobrada a cada parte do país, a interlocução entre ser uma pesquisadora estrangeira e as interações , o olhar de dentro das manifestações culturais, participação e olhares afetivos e reflexivos. A arte e a cultura enraizada no cotidiano e suas reinvenções a partir de um corpo em movimento. Sem dúvida, a Conga, uma festividade centenária que se estrutura a partir da valorização, da continuidade e inovações na vida de homens e mulheres, que ora se pautam na realidade, e ora na imaginação para narrar uma festividade que se perpetuou pela resistência e criatividade, símbolo de identidade cultural. Um evento ancestral das comunidades, de Los Hoyos, de Cerro e de La “Loma del Chivo”, que foram elementos fundamentais para o estudo presente, e para futuras interpretações da força cultural caribenha e os seus vários elementos que se conjugam, se complementam na relação de tempo-espaco dado pelo campo diante das travessias e do fazer junto. Corpo, Cultura e Sociedade, um diálogo que tecido na pesquisa a partir principalmente do “arrollar”, um corpo com passado, presente e futuro desenhado pelas águas azuis do Caribe e as heranças de ritos e costumes ancestrais.



Águas da praia de Juan Gonzalez. Santiago de Cuba. Fotografia. Vera Cristina Athayde, 2016.



76



AS TRAVESSIAS E O JONGO DE ONTEM

⁷⁶ Foto realizada na sede do Jongo de Pinheiral na festa de Santana. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 26 julho de 2017.

La música negra, conjuntamente com el canto, el baile y la mímica, es arte para algo socialmente transcendental. (ORTIZ,1951, p.3)

Neste capítulo será apresentado o lugar do Jongo no mundo atual e de outrora, o território da sonoridade, da combinação musical, do corpo em movimento, da palavra mágica, da sociabilidade e cooperação mútua, além dos traços de religiosidade e ancestralidade. A metodologia usada foi com a pesquisa de campo no território jongueiro, da discussão do corpo negro no Brasil e em outras partes das Américas, dos embasamentos teóricos e dos diálogos travados entre a história social dos afrodescendentes do sudeste brasileiro. Inclui-se, ainda, as suas formas de expressão sustentadas pela cultura africana, as suas poéticas e tensões sociais com o reconhecimento da pluralidade nos discursos dentro e fora da roda de Jongo.

Jongo, “(...) lugar de encontro ou instituição onde se veiculam conhecimentos ancestrais, dotados de profundidade histórica” (DIAS, 2014 p.336), também chamado de caxambú, tambú e batuque, apontado como um gênero poético-musical (LARA e PACHECO, 2005, p. 16), da mesma maneira ngoma, (IPHAN, 2005, p.25) *angoma ou ingoma*, palavra da língua bantu que significa tambor. Um território simbólico afro-brasileiro que anuncia suas narrativas sociais, culturais e históricas. Desde o século XIX traduzem aspectos do cotidiano das fazendas de café, predominantemente na zona rural, e periferias da região sudeste brasileira, onde a condição de trabalho dos escravos eram as mais precárias possíveis: um tempo do cativo com total preponderância dos senhores de engenhos nos fazeres cotidiano, e no campo da religiosidade. Neste cenário, encontrávamos a memória e a inventiva de uma herança africana, que resistiu através das vozes dos quilombos, do seu modo de vida, da tradição em movimento, da continuidade de diferentes valores ancestrais que provocaram e provocam na atualidade tensões, envolvimento, descobertas, interações, transmutações e inovações, que desenham a identidade negra brasileira. Essa herança ancestral é originária dos negros bantu

provindos da África Central e Meridional. Dos povos de Angola e Moçambique⁷⁷. Esses africanos eram sequestrados para serem vendidos como escravos nos antigos reinos de Ndongo e do Kongo, região compreendida hoje por boa parte do território da República de Angola (KISHIMOTO, TRONCARELLI, DIAS, 2013). Estas travessias do continente africano para as terras do sudeste brasileiro durante o período do cativeiro no século XIX cooperaram e fortaleceram de forma significativa na construção da identidade da diáspora negra.

E, por meio dos elementos e aspectos da roda, reconhece-se um complexo cultural inter-relacional, dança, música e a linguagem poética de origem africana bantu. Jongar, é uma maneira de manter o pulso vital⁷⁸ desta tradição, com memórias da sua prática, seus saberes, sua linguagem metafórica, suas heranças de um sistema ancestral, uma *dança*, um *ponto*, uma poesia, um jogo de tambores e, principalmente, a constância de um fundamento estruturado por *corpos* de homens e mulheres de diferentes gerações. Em roda, um círculo que gira em sentido anti-horário, em outros momentos acontece de forma fixa, que nem o sistema escravocrata nas Américas conseguiu eliminar. Pelo contrário, a resistência, a permanência de um espaço sociocultural, tocado por pés e comportamentos individuais e coletivos, muitas vezes aos pares, em duplas, no encontro de gerações, no mais velho do corpo social. Em suma, na memória coletiva das comunidades jongueiras do Brasil, desde Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Portador de vínculos tradicionais e de raiz com o sagrado, o jongo é representado nas celebrações religiosas e demais festas. Diante deste ambiente descrito, Martins (1997) nos oferece um embasamento para afirmação da memória à história que se coloca no corpo, independente ou não se eles são portadores de dores e de vestígios de padecimento.

⁷⁷Ver Bezerra-Perez (2012); Amorim (2017); Kishimoto, Troncarelli, Dias (2013); Lara e Pacheco (2007); Gandra (1995);

⁷⁸O conceito de pulso vital neste texto está relacionado com a abordagem de Dias (2001), quando esclarece: Num universo sacralizado, qualquer ação do homem ganha caráter ritual, direcionando-se para equilibrar a sua força vital com as demais energias do cosmo. E convivem em continuum o mundo dos homens, da materialidade, e o mundo invisível, dos ancestrais e divindades. Sendo, pois, a vivência do sagrado total e cotidiana, ela não exclui as emoções humanas, o prazer e a alegria: a fé com festa que tanto intrigava os cronistas (DIAS, 2001, p. 866).

No entanto, a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus, não conseguiram apagar no corpo/corpus africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (MARTINS,1997, p. 25.)

Dentro do mundo do cativo, participar da roda de jongo não era permitido para todo mundo, existiam critérios: nem estranhos e nem crianças, filhas ou filhos de jongueiros podiam participar das noites animadas e preenchidas pelas palmas e vozes. Como descreve Ramos (1954):

“Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço. Além do mais, é uma exibição das qualidades individuais de cada dançarino, esforçando-se cada um por suplantar o outro. Com maior apuro do dançador, entusiasmo maior. Prestando dança a movimentos lascivos, a mulher ou homem dançando no meio do grande círculo produz maior excitação na assistência, atordoada com as baterias, o sapateio, o canto geral e o parati, que circula horas a fio.” (RAMOS, 1954, p.129)

Segundo depoimentos de alguns jongueiros, muitos observavam pelas brechas das janelas ou através das narrativas dos mais velhos. E essas experiências foram trazidas para os dias de hoje. As famílias usam diversas maneiras de manter as tradições incentivando crianças e adolescentes através de diálogos construídos por meio da cultura e educação⁷⁹. A possibilidade da presença dos mestres e mestras nas escolas, nas comunidades jongueiras⁸⁰ e sua articulação são os meios de transmissão dessa herança ancestral.

⁷⁹Um significativo exemplo é o projeto de Jongo na escola, promovido pelo Pontão de Cultura Jongo/Caxambu, Rede de Memória do Jongo. que também colaborou para o fortalecimento e valorização da lei 10.693/03, que foi atualizada para 11.645/08, que inclui na rede oficial de ensino, público e privado, a obrigatoriedade do estudo e práticas relacionados a temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, uma determinação que infelizmente não foi implantada da forma esperada por desafios políticos e históricos, vividos até a data de hoje.

⁸⁰O Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu foi um programa de extensão desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense /UFF e pela Fundação Euclides da Cunha/FEC, em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN e com comunidades jongueiras da região sudeste. Que concentrava suas atividades em três eixos de ação: articulação/distribuição, capacitação/qualificação e difusão/divulgação (texto extraído do fichário *Jongo na Escola*, que guarda o material apontado e sob os responsáveis já descritos).

Dentro dos estudos de Lara e Pacheco (2007) nos deparamos com Edison Carneiro, etnólogo e escritor especializado em temáticas afro-brasileiras, a partir do Jongo como pertencente ao grupo de danças de matriz africana, denominada “**samba de umbigada**”.

O jongo faz parte de um amplo grupo de danças afro-brasileiras (tais como o “batuque” paulista, o “candombe” mineiro, o “tambor de crioula” do Maranhão e o “zambê” do Rio Grande do Norte), chamados genericamente de sambas de umbigada pelo folclorista Edison Carneiro, que chamou atenção para uma série de elementos comuns a essas danças. Entre esses elementos, podemos destacar o uso de dois ou mais tambores, feitos de troncos de árvores escavados, cobertos de couro em uma das extremidades e afinados com o calor do fogo; um estilo vocal composto por frases curtas cantadas por um solista e repetidas ou respondidas pelo coro; uma linguagem poética metafórica e a presença da umbigada, passo de dança característico em que dois dançarinos encostam o ventre (LARA E PACHECO, 2007, p.16)

Paulo Dias (2001) entre a dança, toques e improvisações, e a influência do conceito de batuque em duas esferas de práticas culturais nos afirma:

Os eventos que a crônica histórica trata genericamente de batuques são formas originárias de práticas que na atualidade se dividem, em grosso modo, em duas categorias diferenciadas: de um lado os candomblés, grupos organizados de cultos afro-brasileiro (religião), e de outro os batuques ou samba de terreiro (tradição). (DIAS, 2001, p.864)

Para uma roda de jongo se estabelecer, ocorrem diferentes formas de interações que se tornam presentes ao mesmo tempo: um tempo entre a herança ancestral e o presente; a louvação aos que vieram antes; aos antepassados; o cumprimento aos batuques; a presença dos que fazem a roda; do puxador da poética (ponto) para os tocadores dos tambores; momento dos corpos que são estimulados a partir do ponto lançado; do mestre jongueiro e suas provocações para com a audiência do círculo formado; a sonoridade das palmas dos participantes que impulsiona o *jongar* e a força ancestral. Essas combinações ocorrem com muita flexibilidade e inovação, além das palavras-chaves, *cachuera* ou *machado*, que é dita normalmente pelo mestre ou liderança. Quando homens e mulheres (situação muito mais recente, principalmente na ala da juventude jongueira, que estão deveras atuantes, desde de lançar as palavras-chaves na

roda e ao tocar os tambores, ações muitas das vezes simultâneas) emanam essas palavras significa que é para suspender a fluência da roda a fim de iniciar novos pontos e uma outra configuração na roda. Sabendo-se que o corpo nesta jornada ancestral jongueira anunciada traduz possivelmente a experiência do mito (SANTOS, 2006), uma evocação criativa, traremos também para essa discussão as palavras de Lima (2010) quanto às rodas das tradições afro-brasileiras: “As rodas, trata-se de um lugar em que se estabelece um ‘plano de imanência’ – que autogera nos corpos uma potência de expressividade e sensação que transborda o corpo cotidiano (...)” (LIMA, 2010, p. 66).

Nos estudos de Amorim (2012), pode-se encontrar ainda sobre a experiência coletiva e cotidiana e o ato performático que acontece na roda. Eles são pautados no pertencimento e afirmação da tradição do Caxambu, no Estado do Espírito Santo, um conceito que amplia a dinâmica tratada pelas estudiosas Santos (2006) e Lima (2010):

O ato performativo como um ato de experiência coletiva numa “dialética de fluxo”, reflexividade de ação e consciência em que significados, valores e objetivos centrais de uma cultura se veem em ação. Nessa dança, o movimento espontâneo de interação, desenvolve-se a autonomia e a consciência de ser diferente do que se é na vida normal cotidiana. A partir do sentido de espaço liminar e demarcado na prática, o caxambu, é o lugar que escapa a uma rede de classificação na sociedade convencional. (AMORIM, 2012, p. 42 e 43)

Quanto ao ponto, o universo da poética, das metáforas, do tecido da palavra no território jongueiro, normalmente cantado em português, “mas com frequência apresentam palavras e expressões de origem bantu, (por exemplo, cangoma, mironga, cacunda)” (LARA e PACHECO, 2005, p.25), conceituado do mesmo modo por Dias (2014) “Casa da conversa ou lugar da fala, espaço socialmente demarcado para se trilhar coletivamente os variados e potentes caminhos da palavra proferida” (DIAS, 2014, p. 340). Citamos igualmente Nei Lopes (2011), escritor e estudioso das culturas africanas, por aproximar a linguagem decifrada e com códigos diante de estranhos na roda do mundo

jongueiro, do mundo dos Vissungos⁸¹, cantos de trabalho da zona garimpeira de Minas Gerais.

Sendo assim, reconhece-se as diferentes funções dos pontos, abertura da roda, o seu auge e encerramento poético normalmente com o raiar do sol. A palavra na roda de jongo tem poder e mistério. Em tempos remotos trazia crônicas da vida do cativo, era construída em metáforas (LARA e PACHECO, 2005, p. 26 e 360), preenchida das expressões e palavras de origem africana, expressivamente do povo bantu, de forma a dificultar o entendimento dos considerados de fora do mundo jongo. Os pontos atravessam uma noite, uma madrugada, e definem-se como pontos de louvação, pontos cantados para animar os corpos presentes ou antepassados (entidades espirituais). Para revigorar a dança são lançados “os pontos de visaria⁸² ou bisaria, no que diz respeito aos pontos de demandas ou gurumenta”⁸³ lançam desafios para outro jongo, um jogo de adivinhas, e para encerrar a roda, os pontos de despedida (Lara e Pacheco, 2005, p.25).

Entre os bantu, a fala é concebida como dinamizadora de forças vitais e, se convenientemente utilizada, pode intervir no mundo físico, modificando sua ordem. Em “Umbundo” há uma expressão que diz “undaka usongo”, ou seja, a palavra é uma flecha, podendo matar ou salvar. No jongo, conforme apontamos em estudos anteriores, subsiste o princípio africano da palavra que atinge, da palavra que move, da palavra-flecha com a qual se deve ter máximo cuidado, sempre procurando esquivar-se dela ao mesmo tempo em que se arremessa ao oponente outra com gume igualmente afiado.⁸⁴

⁸¹Vissungos – ver– NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. A África no Serro-Frio: Vissungos – uma prática social em extinção. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

⁸²Já a categoria de pontos identificada como visaria é voltada à crônica social, e com eles se comentam assuntos recentes da comunidade ou se tecem considerações sobre seus personagens (falar dos outros), muitas vezes de maneira jocosa ou irônica, suscitando pronta resposta da pessoa visada. (DIAS, 2014, 59,358)

⁸³ Paulo Dias amplia o conceito do ponto de *gorumenta* quando esclarece: (...) destinados a entabular debate sobre determinado assunto, ou então a formular/responder a enigmas ou adivinhas, à maneira de um desafio. Nesta categoria, os pontos considerados mais fortes são aqueles mais difíceis de entender, talhados em linguagem figurada hermética. São muitas as histórias acerca de ferozes duelos de palavras no jongo, em que um jongo de fora vem disputar prestígio na roda do bairro através de seus pontos cheios de malícia (DIAS,2014, p.359)

⁸⁴ Ver DIAS,2014, p.360.

Tratando do mundo dos ancestrais, principalmente na cultura bantu, a qual o Jongo está assentado, avistamos nos pontos de louvação, uma reverência e uma atualização dos tempos. Da mesma maneira, um espaço de aprendizado histórico, social e espiritual, um tempo de outrora, uma afirmação de identidade negra construída a partir do curso da roda e todas as suas configurações orais e corporais provenientes.

Nei Lopes (2011) reforça a reflexão quanto à relevância do ancestral para o africano, suas responsabilidades, sua vida entre os vivos, sua herança espiritual e a profundidade do espírito de solidariedade ao grupo a que pertence.

Para o africano em geral e para o Banto em particular o ancestral é importante porque deixa uma herança espiritual sobre a Terra, tendo contribuído para a evolução da comunidade ao longo da sua existência, e por isto é venerado. Ele atesta o poder do indivíduo e é tomado como exemplo não apenas para que suas ações sejam imitadas, mas para que cada um de seus descendentes assumam com igual consciência responsabilidades. Por força da sua herança espiritual, o ancestral assegura tanto a estabilidade e a solidariedade do grupo no tempo quanto a sua coesão no espaço. (LOPES, 2011, p.152).

Ao discutir a poética dos pontos, é importante ressaltar a saudação aos tambores. “Saravar” os tambores se faz necessário no mundo jogueiro para que eles possam louvar os ancestrais ao entrar na roda.

Os jogueiros usam essa prática marcante para exaltar a força e relevância dos tambores nos momentos em que precisam estabelecer conexão com os que já se foram das comunidades jogueiras, com as entidades espirituais – pretos velhos, tanto homens quanto mulheres.

“Para entoar seu ponto (poema-cantiga), o candombeiro, assim como o jongueiro, saúda primeiro os tambores, emblemas sagrados de ancestralidade, e os toca com um dos ombros para marcar o final de sua asserção” (DIAS, 2014, p. 399).

Um traço da religiosidade banto também presente em cultos afro-brasileiros como a macumba do Rio de Janeiro, a cabula do Espírito Santo e a umbanda do Sudeste, é o culto aos antepassados. Embora já não estejam mais entre os vivos, os ancestrais permanecem espiritualmente em meio aos seus descendentes e se manifestam em rituais onde seus espíritos incorporam em médiuns iniciados. (KISHIMOTO, TRONCARELLI, DIAS, 2013, p. 68)

A partir dos emblemas sagrados de ancestralidade definido pelo Paulo Dias (2014), reportamos a figura do mestre “Totonho”⁸⁵, do Jongo do Tamandaré, e a festividade no dia 29 de junho de 2019, uma saudação a São Pedro, festa histórica do grupo, para traduzir uma experiência do campo que exemplifica a louvação e o culto aos antepassados e à religiosidade afro-brasileira.

Enigmática a figura do mestre Totonho que se posicionou dentro do círculo com seu caderno de anotações e pontos, respeitado por todos e muitos, finca seu apoio do caderno ao chão, a chocalhar o seu caxixi, com a elegância de uma liderança na palavra e no canto, traduzidos por diferentes cantos, uma memorável presença desde a sua vestimenta, do seu olhar, enfim, estávamos diante do mestre e zelador do diálogo com os antepassados. Percebe-se uma tensão criativa no formar a roda, no colocar os tambores nos seus devidos lugares, na determinação de lugares, na sonorização, e no arranjo das pessoas ao formar o círculo do rito sagrado, a roda do Jongo. O Jongo do Tamandaré realiza a sua última festa dentro do círculo Junino do Tamandaré, São Pedro Apóstolo com toda a sua singularidade, e no sincretismo religioso corresponde nas crenças da umbanda com o orixá Xangô, ambos representam força e poder. E, com a verdadeira maestria a roda é aberta com a poética ancestral do mestre, com o ponto de louvação aos antepassados, um lamento, uma conexão com o infinito, uma corporeidade coletiva desenhada pela sintonia nos demais presentes que respondiam ao canto do mestre.

Aruanda⁸⁶, abre o portal do infinito
Faz soar esse meu grito
Deixa meus negos vim dançar, ê, ê
Balança, nego, balança
É apenas uma lembrança

⁸⁵Ver (KISHIMOTO, TRONCARELLI, DIAS, 2013, p.105 e 106).

⁸⁶É o plano ou o mundo onde vivem as entidades espirituais, na umbanda, no jongo, e em outras expressões da cultura e da religião dos bantos descendentes no Brasil. (KISHIMOTO, TRONCARELLI, DIAS, 2013, p. 20)

Do cativoiro de além-mar
Chora Tambú
Chora meu candogueiro (2 vezes)
Vem dançar no meu terreiro
Para ver angoma serenar
Iê, irê, irê, rê,rê (3 vezes)⁸⁷

Este ponto foi repetido algumas vezes pelo mestre e as pessoas presentes, sem o som dos tambores, e aos poucos eles foram introduzidos conjuntamente com as palmas. Daí a roda foi composta de corpos e memórias, com o crescente das palmas, de forma contagiante ao soar dos fogos estourados no céu. Assim começou a travessia para o mundo do mistério da palavra e saudação aos ascendentes provindos do além-mar, de África. Totonho na sequência emana as seguintes palavras: “*Saravá os negos veios, saravá Zumbi dos Palmares, saravá nega mina, saravá todo povo que sofreu no cativoiro*”.⁸⁸

Mãos que batem palmas e tocam nos tambores, uma anunciação de vozes, desta forma a consagração de uma roda. As palmas na vibração jongueira tem um objetivo muito claro, dar ritmo, sustenta a energia dos giros e voltas que os corpos desenvolvem do centro da roda, mantém o pulso vital da roda através das forças individuais e coletivas dos jongueiros e plateia, momento de reviver “modelos de teatralização de rituais africanos” (MARTINS, 1995, p. 59). Em muitas das visitas e participações em festividades jongueiras, era nítido que ao estar compondo o círculo ancestral e participar desta ação de bater palmas, revelava-se um alicerce fundamental para a roda chegar até o sol raiar. Não esquecendo de citar, que umas das lideranças jongueiras, homem ou mulher, tinham a função de animar os presentes com o som mais marcante das suas próprias palmas para contagiar todo o grupo. Este procedimento é muito presente nas rodas de Capoeira, acompanhada pela bateria de instrumentos, incluindo o Berimbau, e nas festividades de Coco de Roda do nordeste brasileiro, entre os dançarinos e terno de instrumentos.

Fernando Ortiz (1951), a partir do seu livro “Os Bailes e o Teatro do Negro no Folclore de Cuba”, apresenta-nos para discussão a importância de um corpo que também produz sonoridade em camadas, que vem dos pés, reverbera nas mãos, também manifesta com as cordas vocais, um “corpo sonoro”.

⁸⁷Ponto de autoria do mestre Totonho (José Antonio Marcondes).

⁸⁸Texto fornecido pela pesquisadora a partir dos seus escritos do diário de bordo na pesquisa de campo em 29 de junho de 2019.

Acaso pueda decirse que, entre los negros y sus herdeiros inmediatos, no siempre es la música la conduce al baile; éste suele inspirar y hacer fluir la música. Por el baile a la música, no por la música al baile. El negro no “baila al son que le tocan tanto como toca al passo que le bailan. El bailaror primitivo es por sí mismo um instrumento percussivo, um “cuerpo sonoro”, que hace música com el staccato de sus pies y a veces com el palmeo a contrapunto de sus manos y com los fraseos melódicos de sus cuerdas vocales (ORTIZ,1951, p.112).

O mais velho, o mestre, o que tem o dom da palavra na cultura jogueira anuncia a relação com o aprendizado, a iniciação, o fazer e saber, herança da tradição africana, alicerçada pela oralidade e todos os outros pilares da tradição em estudo, são aspectos que encontramos nas palavras Santos (2006) diante dos seus estudos entre corpo e ancestralidade, a tradição e as formas de arte.

Todas as formas de arte (canto, dança, música) na tradição africana possuem o mesmo processo de aprendizagem, ou seja, um processo iniciático que ocorre desde a infância, imitando-se os mais velhos. A aprendizagem está fundamentalmente ligada ao aspecto religioso, o “religare”, em que os conteúdos culturais são transmitidos de geração a geração. (SANTOS, 2006, p.70)

A configuração de corpos no centro da roda é um espaço a ser construído durante a noite jogueira, entre homens e mulheres, a princípio um casal que abre a roda e pouco a pouco um outro homem ou outra mulher tem o espaço para cortar um dos parceiros atuantes, uma estrutura que representa o ato de *jongar*. Assim, a presença da umbigada em caráter simbólico deixa perceptível a distância entre corpos, uma movimentação ora de aproximação ora de afastamento, um jogo corporal observado de forma muito mais presente no mundo jogueiro fluminense.



89



As imagens acima relacionadas tratam da roda do Jongo do Tamandaré, na festa para São Pedro, pouca luminosidade, bandeirinhas que definem a cenografia, com fazeres artístico e cultural, sociabilidade, consciência do grupo social dentro e fora da roda que permitem ações paralelas com significativas interações verbais e não verbais. A arte do encontro com música, canto,

⁸⁹ As três imagens estão relacionadas a Festa de São Pedro do Jongo Tamandaré (SP). Fotografia: Vera Cristina Athayde, em 29 de junho de 2019.

palmeados, conversas animadas, que promovem improvisações surpreendentes provindas de corpos no centro da roda ou nos arredores quase sempre de forma individual. Uma particularidade são as respostas e a força dos corpos a partir do chão de terra batida, é poesia, é pantomima, é comunicação. “El baile del negro africano en su origen es siempre pantomímico” (ORTIZ, 1951, p.179). Por fim, um círculo que personifica a memória e constrói diferentes expressões que cada corpo produz, o famoso toque individual e intransferível.

Ao mencionarmos o batuque de Umbigada⁹⁰, os corpos tocam-se através da aproximação de umbigos entre homens e mulheres, celebração à vida, com destaque para as comunidades de Capivari, Porto Feliz, Tietê e Piracicaba, uma expressão ancestral negra também de etnia bantu.

A dança jongueira tem muitas cores e texturas, a cada comunidade visitada durante a pesquisa reconhecemos passos extremamente marcados, e em alguns corpos improvisações e pantomimas, principalmente nas performances dos mestres, que ocupam o espaço e interagem com a plateia, ao uso de objetos, a expressão facial de cada um deles, e por último, a transmissão e inspiração para recriações futuras. No tecer deste cenário, apontamos o mestre Gilberto do jongo de Piquete), Mestre Totonho do jongo do Tamandaré de Guaratinguetá, e o mestre Laudenir do Jongo Mistura da Raça de São José dos Campos, todos sediados no território paulista. Nas rodas em geral são enunciadas duas características: o corpo fluminense e o corpo paulista, que mesmo diante dos encontros de jongueiros onde as comunidades se cruzam e entrelaçam-se, todos delimitam o seu fazer-dançar, o seu discurso corporal, um jogo de arte e vida muito particular.

“(…) Vou caminhar que o mundo gira, gira meu povo ⁹¹ (…)” ponto que também revela um outro movimento sustentado pela roda, muitas vezes em movimento anti-horário com cantorias, uma ação física que os participantes se deslocam um atrás do outro, em formato circular com palmas, um caminho

⁹⁰ Batuque de Umbigada- ver MATHIAS, Emerson. Batuque de Umbigada: Identidade e Memória Bantu, no oeste paulistana contemporaneidade. São Paulo: Editora Clube de Autores, 2020.

⁹¹ Ponto de autoria do mestre Cabiúna do Jongo de Pinheiral, no Rio de Janeiro (dado fornecido através de conversa on-line com Maria Amélia (Meméia), membro do Jongo de Pinheiral.

simbólico a ser percorrido, dito e lançado para o mundo de ontem, de hoje e do futuro. Essa mesma configuração pode acontecer na abertura durante o cumprimento aos tambores, como na finalização da roda, um cenário que dramatiza as marcas deixadas em cada corpo presente, que constituiu uma memória atual e uma herança ancestral da coletividade em jogo.

Ao buscar o sentido do dançar jongueiro, é também ser um intérprete deste universo, escolher um corpo, um gesto e um movimento, como um lugar do saber, do pensar e se expressar enquanto um território de possibilidades poéticas e um fenômeno sociocultural, da mesma maneira um mediador de uma corporeidade que opera nesta tradição de matriz africana do sudeste brasileiro.

No caso da dança, relacionamos à música, conseqüentemente à fogueira e os tambores, que nos reporta a batida do coração e reorganiza o ritmo da vida.

Eu fui na mata buscar a lenha

Eu passei na cachoeira, molhei a mão.

Eu fui na mata buscar a lenha

Eu passei na cachoeira, e molhei a mão.

Senhor da pedreira

Benza essa fogueira

Além da fogueira,

Ajudai todos irmãos⁹²

Este ponto do quilombo São José anuncia um cenário, suas particularidades, e a ligação direta da roda com o sagrado, um ato do mistério presente na natureza, enfim, nuances e simbologias presentes na teatralidade negra (MARTINS,1995). Julio Moracen Naranjo, antropólogo, dramaturgo e diretor de Teatro, em sua comunicação textual no projeto Matriz, uma revista de Arte Negra, do grupo Caixa Preta, acrescenta-nos que a teatralidade caminha em qualquer momento histórico e cultural do homem negro, quando afirma:

⁹² Ponto de autoria de Toninho Canecão do quilombo São José – RJ.

O teatro negro também pode ser observado como uma corrente que flutua em função do momento histórico social onde se produzem performances e obras dramáticas que expressam signos de teatralidade fundamentados em três pontos: identidade, cidadania e atos rituais do homem negro em qualquer contexto cultural que ele viva. (NARANJO, 2010, p.8)



Fogueira do Jongo do Tamandaré, Festa de São Pedro, em Guaratinguetá (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

“O jongo integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia e se faz nos quintais de terra através dos tambores e da dança” (Iphan, 2006, p.14).

A fogueira tanto ilumina quanto aquece os tambores, e facilita segundo muitos dos mestres jongueiros a relação com os antepassados, o contato com o mundo espiritual, e que com certeza é um dos destacados sentidos desta festividade ancestral. Paulo Dias (2014), dentro desses aspectos da tradição

jongueira respalda a importância do elo entre os ancestrais e a força do fogo quando aborda:

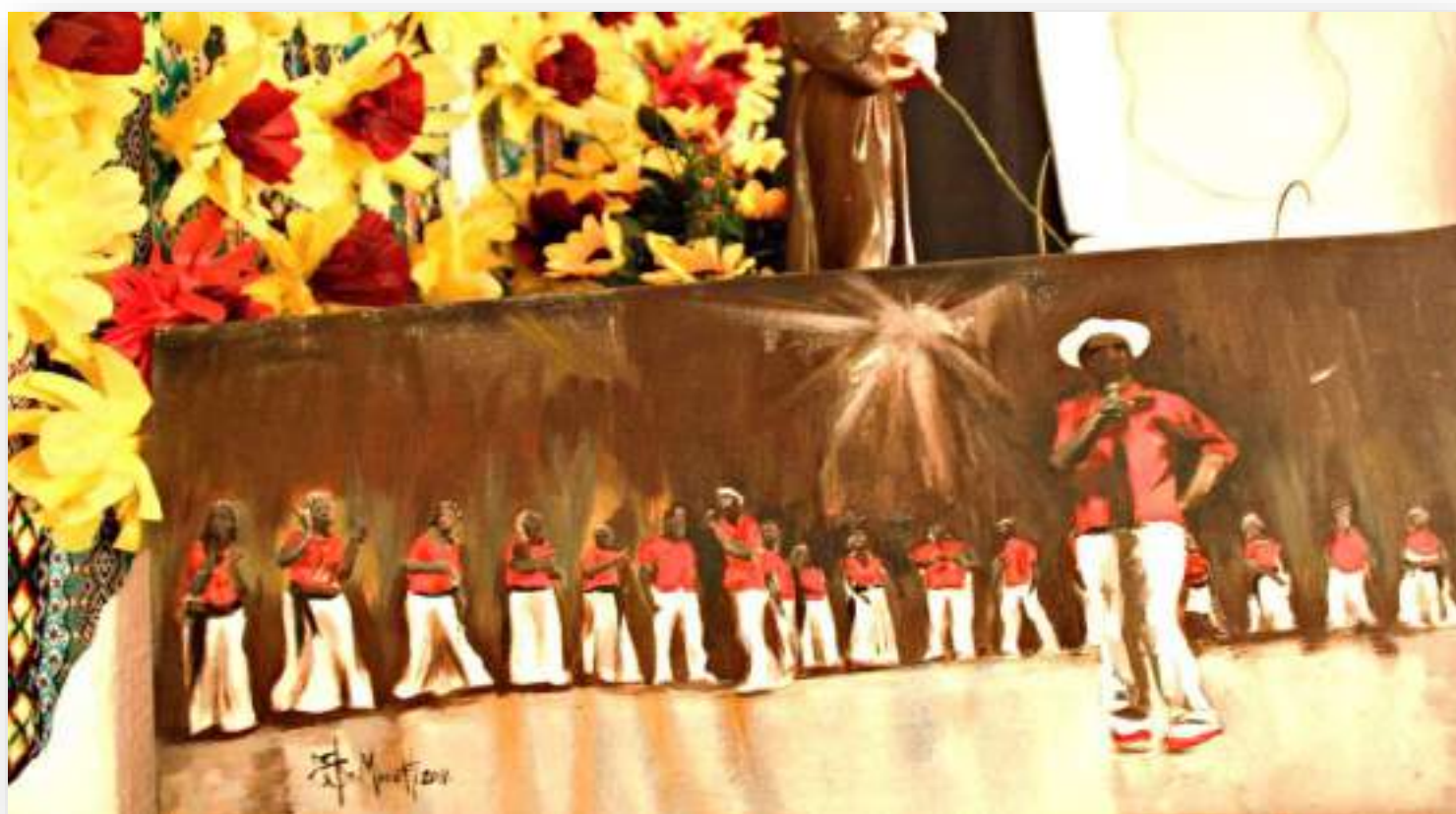
Um dos aspectos fundantes da religiosidade banto é o culto aos ancestrais da família, do clã ou do grupo, conforme observaram autores como Placide Tempels. A cadeia de ancestralidade assegura o vínculo do indivíduo vivente com o criador pré-existente, sendo a força vital dos antepassados hierarquicamente superior à dos viventes por sua maior proximidade com a divindade primordial. A presença espiritual dos ancestrais é constantemente solicitada entre os viventes, a fim de orientar-lhes os passos na terra com seu acúmulo de experiência existencial. O elo com os ancestrais é estabelecido nas práticas rituais, onde eles podem se presentificar através da incorporação, ou por intermédio de diferentes canais simbólicos que se abrem no mundo físico; um deles é o fogo. (DIAS, 2014, p.349).

A força do fogo é atrelada aos diferentes tambores que estão presentes em uma roda de Jongo, de sonoridade com traço polissêmico, com distintas formas e tamanhos, com particularidade no momento da afinação, entre eles o *tambú* (tambor grande e grave) e o candongueiro (pequeno e agudo), além do guaiá, inguaiá ou angoia, e a onça (uma espécie de cuíca grande), instrumento que durante a pesquisa foi visualizado apenas no encontro denominado SampaJongo: Encontro de Jongs das Periferias de São Paulo, realizado entre o último dia de agosto e o primeiro de setembro do ano de 2019, no Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo.



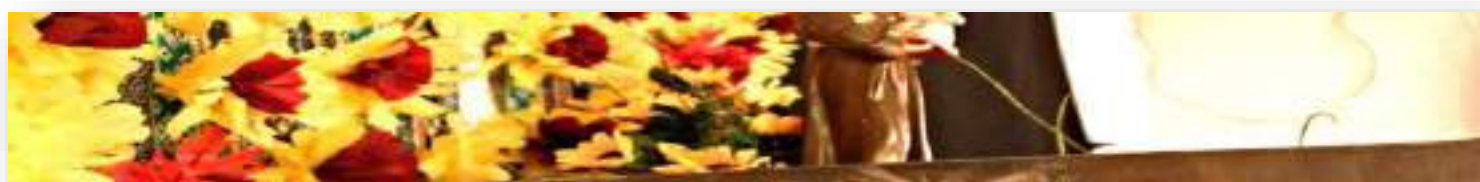
Onça, instrumento musical do Jongo do Grupo Cachuera, evento SampaJongo (Sesc/SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

Dentro do quadro de uma corporeidade afro-brasileira construída por meio de uma esfera do humano e do divino, apontada no mundo comunitário jongueiro, reconhece-se uma teatralização, uma revelação da performance, um espaço de expressão e manifestação do corpo negro. “(...) o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance” (MARTINS,2003, p.78), o lugar do não esquecimento (Martins, 2003). Assim, estamos diante de uma investigação que alinha suas transcrições com as artes cênicas, entre a dança e o teatro, a representação da cultura negra, e as memórias concebidas durante a pesquisa no campo, e as posteriores análises e reflexões. Sendo assim, uma rede de relações que provoca relevantes questões. A princípio, de que forma podemos atravessar com a criação constante de novos espaços e narrativas das festividades jongueiras para o mundo das artes corporais? Temos ciência de uma sociedade preconceituosa, racista, que silencia tudo que venha de um corpo negro, presença de formas cênicas procedentes das manifestações culturais negras, a voz e a sua poética, a imagem e suas adversidades, além do tecido comunitário que carrega heranças dos antepassados, e a subsistência de um texto escrito, mas concretamente a narrativa oral. Por fim, meios que se comprometem nesta discussão presente a lançar uma hipótese de que o mundo das culturas negras tradicionais e contemporâneas do sudeste do Brasil são recriação e inovação, reatualizam a pluralidade das identidades negras, tendo uma corporeidade de origem africana bantu, com experiência nos contextos rurais ou periféricos no debate da tese. O próximo capítulo aborda as travessias entre as tensões e festividades do mundo da “povaria (povo jongueiro)”, as investigações de campo, os encontros de jongueiros paulistas, suas questões socioculturais na atualidade, a visibilidade da juventude e suas identidades individuais e coletivas, o contexto do corpo coletivo como um discurso com ênfase além dos pés na terra, pertencente ao universo artístico cultural brasileiro.



93

“BANDOLEIA” JONGUEIRO



⁹³ Fusão entre a fotografia e a obra em primeiro plano do artista plástico e professor de artes, Edgard Santo (SP). Fotografia da Obra: Vera Cristina Athayde, 2019.



94

ENTRANDO NA RODA: CRUZAMENTO E A CIRCULAÇÃO DE SABERES JONGUEIROS



⁹⁴ Roda matinal de integração das comunidades, mestres e lideranças jongueiras no Encontro de Jongueiros Paulista em Cananéia (SP). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

“Tava dormindo
Angoma me chamou
Disse levanta povo
Cativeiro se acabou.”⁹⁵

Entrando na Roda Trata-se de espaços de memórias jongueiras, o cotidiano das comunidades, a oralidade e o mergulho nos ritos com participação efetiva, reconhecendo a anunciação de corpos e as heranças ancestrais individual e coletiva, além dos efeitos das políticas públicas tão presente neste patrimônio cultural afro-brasileiro do Sudeste, que geraram aproximação e desmembramento da investigação no imaginário simbólico do Jongo de Piquete sob a liderança do mestre Gilberto Augusto Silva.

Aspectos da escolha e influência da cultura do Jongo do Sudeste foram traduzidos por diferentes etapas e interações na vida cultural paulista. A princípio, o contato entre núcleos culturais em São Paulo (capital) de forma inusitada, mesmo em períodos que antecederam as políticas culturais em prol deste patrimônio cultural imaterial brasileiro⁹⁶ consagrado em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), normalmente em festas de rua e espaços culturais oficiais da cidade.

⁹⁵Ponto de jongo levantado por várias comunidades jongueiras e diferentes expressões culturais afro-brasileiras (Lara e Pacheco,2007), cantado por Clementina de Jesus (1901-1987), que trata o momento histórico, 13 de maio de 1888, a assinatura da lei Áurea, pondo fim ao processo escravocrata no território brasileiro. Assim, promoveram uma festa de larga duração que envolveu destacadamente os negros dos espaços urbanos, porém temos ciência que os desafios e lutas dos afrodescendentes ainda ocorrem em pleno século XXI, apontando desigualdades, injustiças e racismo.

⁹⁶ Em novembro de 2005, o jongo foi proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e registrado no Livro das Formas de Expressão. Este registro teve como base a pesquisa para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan). O inventário buscou as expressões de origem africana relacionadas à cultura do café e da cana-de-açúcar na região Sudeste que têm elementos comuns: dança de roda ao som de tambores e cantoria com elementos mágico-poéticos. Foi observada uma variedade de representações musicais, coreográficas e simbólicas que, de modo geral, estão compreendidas nas mesmas categorias analíticas – jongo, tambu, caxambu, tambor e batuque – que guardam elementos comuns e também particularidades conjunturais nos diferentes contextos onde são cultivadas: periferias metropolitanas e de pequenas cidades e comunidades rurais. (IPHAN, 2005, p.14)

Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf. Acesso em: 25/09/2021.

Da mesma maneira a aproximação de lideranças jongueiras e parceria com mestres em projeto de ação cultural na terra paulista. Logo, a oportunidade de acompanhar e participar de rodas de jongo, visitar cidades que abrigam essa manifestação cultural, lideradas por grupos tradicionais no Estado, ou fora dele, coletivos de pesquisa e expressão artística-cultural, muitos deles apadrinhados por mestres ou mestras jongueiras, que expandiram seus saberes para muitos dos espaços e territórios localizados nas periferias paulistana (situação mais recente), que nortearam os desafios, as análises e reflexões para compreender este patrimônio cultural no cenário contemporâneo, diante da identidade cultural negra, a valorização da ancestralidade, transmissão e continuidade, numa relação entre arte, cultura e sociedade.

A lembrança mais remota com o universo do Jongo, com poucos anos sediada em São Paulo, foi observar o grupo Cachuera, abrigado posteriormente pela Associação Cultural homônima⁹⁷ na década de noventa, na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Paulo Dias, músico e pesquisador, quando se reuniam uma vez por semana, composto por jovens músicos e dançarinos, estudantes universitários e interessados.

Mais tarde, a sede do grupo foi instalada no bairro de Perdizes, na capital de São Paulo. Essa localização colaborou muito para o fortalecimento e visibilidade da memória jongueira no Estado.

E, em curso da pesquisa, pelo afeto e amizade conquistados através de alguns anos, foi eleita a comunidade do Jongo de Piquete, localizada no interior. Piquete está entre as cidades valeparaibanas do Estado de São Paulo. A cidade tem, em média, 14.107 habitantes e é apontada como uma 'cidade passagem', principalmente por sua localização no sopé da Serra da Mantiqueira (MAIA, 2005, p. 189).

A história do Vale do Paraíba está intimamente ligada à Era do poder econômico do café no país, fase de abundância e riqueza, que deu notoriedade e poder político à região, a partir do sistema escravocrata, a presença de africanos escravizados, que eram a mão de obra deste ambiente.

⁹⁷ Associação Cultural Cachuera – Disponível em : https://web.facebook.com/cachuera/?_rdc=1&_rdr. Acesso em: 30/05/2021.

A porta de entrada para o encontro com as heranças ancestrais de Piquete foi através da ligação direta com o mestre Gilberto Augusto. Carinhosamente conhecido como Mestre Gil, ele é residente na cidade de Piquete, uma liderança jongueira respeitada, um homem afrodescendente, também do setor da educação e da arte musical, o seu contato efetivo com os movimentos sociais e a relação com as políticas culturais brasileiras.

Na introdução das fotografias realizadas em campo, na sequência apresentada no corpo da tese, levou-se em consideração as suas contribuições para as narrativas e entrevistas da memória cultural, do mesmo modo a imagem como um saber científico, além de uma forma de revelar que as narrativas fotográficas também são expressão textual, procedimento adotado igualmente no estudo da Conga, tradição discutida nesta tese.

Levando em consideração o mundo jongueiro, suas diferenças e a escuta da comunidade muito maior dentro das rodas e festas do que em conversas particulares, situações vividas principalmente nos encontros estaduais de jongueiros, trocas com estudiosos, militantes nas políticas públicas, sociólogos, antropólogos e membros da comunidade. Muitos dos saberes piquetenses foram narrados pelo Mestre Gil, sua irmã, mestra Sol da Silva da Comunidade Jongo Embu das Artes, sua Tia Ana, e mais algumas informações complementares e documentação de amantes do Jongo, dos artistas-pesquisadores-ativistas⁹⁸ que têm como expressão o Jongo, não só o paulista, como também os grupos fluminenses. Não deixando de levar em consideração a contribuição dos demais membros do grupo através do trio de expressão ancestral negro em território latino-americano, batucar-cantar-dançar⁹⁹ que com certeza nos remete há muitas formas de ressignificar o dançar que foi sendo configurado pelo mestre da sua juventude aos dias de hoje.

Os vínculos com o mestre Gil foram sendo estreitados, a princípio, pela participação comum em diferentes edições dos encontros da Rede Paulista de

⁹⁸Destaca-se a oportunidade de contato com profissionais que compuseram a esfera pública e da sociedade civil, no caso, Marcelo Manzatti, Henry Duarte e Américo Córdula,

⁹⁹Ver: LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenhos das performances africanas no Brasil. Aletria: Revistas de estudos da Literatura. V. 21 n. 1 (2011).

Pontos de Cultura¹⁰⁰ no Estado de São Paulo. Na mesma época, ocupamos cadeiras no Conselho Nacional de Políticas Culturais¹⁰¹, programa estabelecido pelo Ministério da Cultura, no setorial de Cultura Popular, e sem sombra de dúvida uma consequência das trocas no Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais¹⁰², os dois como membros e atuantes na diretoria. No quesito sociedade civil e as construções de ações afirmativas para cultura negra ocorreu um intercâmbio no projeto “Lalójú – Saberes e Fazeres da Cultura Negra” por meio do projeto de Promoção de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (edital PROAC)¹⁰³, em três distintos Pontos de Cultura do Estado de São Paulo, liderado pela pesquisadora.

Em destaque, o pioneirismo do mestre ao ocupar um espaço de liderança nacional. É sabido que muitos zeladores da cultura popular e tradicional tecem seus afazeres quase sempre dentro de uma esfera cultural local, no seu cotidiano familiar. Acontece se expandir para seu território, mas sem representatividade política, com raras exceções. A nova geração está modificando esse costume com influência da alfabetização de muitos do mundo jogueiro, até o acesso à universidade, da mesma maneira diante do incentivo da sociedade e grupos políticos. O intuito é fortalecer e promover o deslocamento de papéis jamais anteriormente ocupado por promotores da cultura.

¹⁰⁰Rede Paulista de Pontos de Cultura – “(...) rede colaborativa e um movimento da sociedade civil interessado em discutir e lutar por políticas públicas culturais que possam garantir os feitos e a continuidade das manifestações e atividades culturais brasileiras, a partir do convênio firmado entre a Secretaria de Estado da Cultura e Ministério da Cultura, em 2008, porém em atuação apenas em 2010”. (Texto extraído do catálogo Pontos de Cultura – Olhares sobre a Rede de SP, 2011)

¹⁰¹Conselho Nacional de Políticas Culturais – Disponível em: <http://cnpcc.cultura.gov.br/o-que-e-o-cnpcc/>. Acesso em: 02/02/2021.

¹⁰²Fórum para as Culturas Populares e tradicionais – Disponível em: <https://fcptsite.wixsite.com/fcpt/noticias/categories/cultura-popular>. Acesso em: 02/02/2021

¹⁰³ Disponível em : <https://laloju-16.webnode.com/> Acesso em: 02/02/2021

“O Gil vai se destacar com a interface com a política”¹⁰⁴, consequentemente impulsionou a sua comunidade à visibilidade e ao mesmo tempo foco de inspiração para os demais. Em consequência dessa trajetória, ocupou a cadeira de presidente do Conselho Nacional das Políticas Culturais entre os anos 2012 e 2014.

No decorrer desses fatos, surgiu a relação com o grupo e a cidade de origem do mestre através da festa de zelo familiar, Festa do Terço dos Negros para Santo Antônio. Da mesma maneira, nos encontros de jongueiros paulistas que será tratado mais adiante neste estudo do espaço de valorização de matriz cultural negra, com experiência, imaginação, estética, além de processos para um mergulho no campo da transmissão, interpretação do imaginário simbólico jongueiro e suas diferentes narrativas e sotaques. Por fim, a participação do corpo negro da comunidade piquetense, suas identidades e novas articulações contemporâneas também desveladas nos encontros citados.

E, de forma muito particular em eventos do grupo Comunidade Jongo Embu das Artes, liderado pela irmã do mestre Gil, Solemar da Silva, com sede na cidade homônima, na região metropolitana do Estado de São Paulo, uma extensão do grupo de Piquete, que foi criado pelo impacto e a reverência a uma ancestralidade jongueira no XX Encontro Nacional de Jongueiros realizado na cidade de Piquete em 2008, e no mesmo ano funda o seu grupo. Com certeza o grupo da mestra Sol é a prova da circulação cultural do Jongo de Piquete, transmissão e continuidade de um legado familiar que migra para o espaço urbano, tendo a presença e liderança de mulheres, instalando assim possivelmente a quarta geração.

Solemar reforça a formação e a gênese do grupo quando traz o diálogo entre ela e sua mãe, Dona Bina (in memoriam), que muito se dedicou para estabelecer esta liderança na mestra.

Aí quando chegou em 2008, eu vim para o encontro de jongueiro nacional, e que foi aqui em Piquete, e aquilo me despertou (...) não, não é possível estar em São Paulo, e só de vez em quando fazer jongo, e não participar das conversas. E aí eu conversei com minha mãe, mestra Bina, e ela falou: vamos fazer. E, aí a gente resolveu juntar os parentes que estavam por perto, mais os amigos, quem estava

¹⁰⁴ Entrevista realizada com Henry Durant em março de 2019.

realmente de fato com vontade de levantar bandeira. E aí, a gente começo a ensaiar, uma hora no Centro Cultural, outra hora no cineclube da cidade de Embu das Artes. E, a coisa foi fluindo, fluindo, e a gente entrou no circuito rapidinho. Mas foi à vontade mesmo do encontro aqui em Piquete de 2008. (entrevista – Solemar, em 16 de junho de 2019)

Segue abaixo a imagem de Dona Bina, em uma ação cultural com a comunidade Jongu do Embu das Artes, em 2012, no centro do Embu, território de sua moradia, era presença significativa, com uma expressiva musicalidade no uso das palavras e dos cantos, ativista cultural e política. A mestra Bina, mulher que sempre afirmou a identidade individual e coletiva, além de ter sido geradora de um espaço social e da tradição oral dentro do grupo jongueiro. Do ponto de vista da cultura local, sem sombra de dúvidas com sua via de poetiza e zeladora de uma tradição de herança negra marcou a comunidade do Embu e fortaleceu as matrizes culturais familiares valorizadas pelo seu filho mestre Gilberto.



Dona Bina na roda da Comunidade Jongu Embu das Artes, no centro da cidade do Embu. Fotografia :Vera Cristina Athayde, 2012.



Mestra Solemar e Davi (membro do Jongo do Embu das Artes) na Festa da Congada de São Benedito de Carapicuíba (SP), Brasil. Foto: Vera Cristina Athayde, em 2016.

Na imagem acima, reconhecemos a presença da cor azul, cor padrão do grupo da comunidade jongo Embu das Artes, uma interação entre a mestra e o seu sobrinho, que muito provocou os olhos do mestre Gil na plateia. A observação do que acontece entre o casal, o jogo dos corpos, ao lado de uma plateia atenta que possivelmente reconhece a firmeza da identidade do grupo. Uma comunidade que já ocupa os espaços das festas tradicionais da região metropolitana de São Paulo, e é uma relevante referência para a juventude afrodescendente paulista, composta pela comunidade do Embu, municípios vizinhos, membros da família e homens e mulheres negros universitários. Não deixemos de apontar a atualização de um legado familiar, a recriação e, por fim, o estabelecimento de novas redes socioculturais atuantes do campo político ao cultural como herança de Piquete.



Tia Ana e Ícaro no centro da roda da comunidade Jongo Embu das Artes.
Festa de São Benedito de Carapicuíba (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2016.

Outro fator que hoje vemos no Jongo do Embu é o grande entrosamento da família da mestra no seu grupo. Em entrevista, ela fala com bastante entusiasmo:

Da família apresentamos a Tia Ana, com seu sobrinho-neto Ícaro, filho da Solemar, em verdadeira os quatorze, Tia Ana, Cida, Elma, minha irmã, sobrinhos, sobrinhas, meus filhos, a filha, tia, primos, sobrinhos e netos. Vinte e três são fixos, de trinta a trinta e cinco, às vezes com quinze, dependendo da disponibilidade de cada. (Entrevista com mestra Solemar, em junho de 2019)

Neste momento acima, apresentamos a “Tia Ana” com seu sobrinho neto, Ícaro, filho da Solemar, em destaque no centro da roda, símbolo do tempo, que move o espaço para o carinho, o respeito e a provocação de corpos e idades, uma duração com diferentes desafios. Um grupo com a participação maciça de mulheres inspiradas nela. Da mesma forma era observado no corpo da Tia Ana a espontaneidade, o imprevisto dos seus mais de oitenta anos, a experiência nos grupos de sua família, Jongo de Piquete e Embu das Artes, além do envolvimento marcante do grupo, que ao som das palmas embalava o jogo de corpos e suas diferentes combinações de movimentos e gestos de herança africana, por meio de uma festa que trazia na sua essência a louvação a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário, símbolos do legado religioso católico negro, contornados por uma região da periferia de Carapicuíba(SP).

E, a partir do mergulho no território jogueiro do mestre Gilberto foram acrescentados inéditos olhares e embasamentos ao estender a pesquisa de campo para desconhecidas rotas, entre o interior do Estado de São Paulo, região metropolitana e capital e, por fim, o interior do Rio de Janeiro¹⁰⁵.

Essa extensão para novos territórios de herança ancestral fez-se necessária para compreender o processo das articulações e o modo de organização dos diferentes grupos jogueiros nos encontros mencionados acima, e também no intuito de ampliar a capacidade de abrir-se ao movimento plural destes comportamentos tradicionais, de forma a identificar a experiência como um espaço de troca de saberes entre os grupos e averiguar os sentidos construídos no fazer junto, apesar de cada grupo ter o seu próprio “sotaque cultural”, diferentes tempos de existência e valores sociais muito peculiares.

¹⁰⁵O território dos praticantes paulistas e fluminenses, as festividades, festas temáticas, festas de santos e do ciclo junino, as ações culturais de coletivos de pesquisa, entre interações virtuais, educativas e artísticas, que foram visitados, observados, analisados, entre poucas horas de duração ou em um único final de semana destacam-se: Jongo Mistura da Raça (São José dos Campos/SP); Grupo Jongo Negro Nagô (com convidados, mestre Jefinho- grupo Quilombolas do Tamandaré; mestra Jociara Souza - Filhos da semente; Mestre Laudení Souza e Márcia Souza -Jongo Mistura da Raça); Jongo do Tamandaré (Festa de São Pedro – Garatinguetá/SP); Jongo de Pinheiral (Festa de Santana /RJ); Encontro no SESC (SP) no evento SampaJongo (2019), Jongo Guaianás – Festa de Cosme e Damião em São Paulo Capital (2019), todos eles com suas louvações, as suas chamadas ardentes da fogueira, os seus segredos, as suas crônicas comunitárias cantadas ou faladas, a interação entre gerações, estruturada entre a terra batida a céu aberto.

Logo, uma contribuição e fortalecimento na trajetória dos debates inseridos na pesquisa presente,

Dando continuidade às narrativas sobre as travessias e festas, apresentamos os encontros de *grupos jongueiros paulistas* que vêm sendo organizados desde 2010. Dentro deles, os que trouxeram sustentação para o estudo ocorreram nas seguintes cidades: Guaratinguetá – região do Vale do Paraíba (SP) (V Encontro – 31 de agosto 2014), Embu das Artes – região metropolitana de São Paulo, (VI Encontro – 30 de agosto 2015), Cananéia – região do Vale do Ribeira (SP) (IX Encontro - 25 e 26 de agosto de 2018), organizados por lideranças jongueiras do lugar, por editais de instituições públicas, Projeto de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo (Edital Proac), apoio do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), além de prefeituras ou/e secretarias das cidades. Normalmente são realizados em espaços com caráter e dinâmica distintas, a céu aberto, praças, quadras esportivas, clubes, que normalmente são eleitos por argumentos culturais, patrimônio ou herança ancestral, caso de Guaratinguetá, com o Jongo do bairro Tamandaré.



Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, Guaratinguetá (SP), Brasil.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2014.

O público destas festividades é plural, desde os grupos tradicionais, coletivos ou grupos jongueiros (gerações recentes do mundo jongueiro), visitantes, estudiosos, artistas, gestores culturais e interessados nas interações culturais. É preciso salientar que a dimensão dessas trocas está pautada no fortalecimento do universo simbólico das comunidades jongueiras, da construção de um projeto de valorização e políticas públicas para o Jongo no Estado de São Paulo, no sentimento de pertencimento da velha e nova geração, tensões e desafios vividos pelas lideranças, mestres e mestras das comunidades, além de apontamentos relacionados à memória, ancestralidade, oralidade e atuação no contexto da educação no intuito de promover caminhos que ressaltem as reivindicações históricas e políticas para as novas gerações brasileiras.

Por fim, a apresentação de temáticas do mundo contemporâneo, ações antirracistas, intolerância religiosa, debate de gênero, e mais, a liberdade de

expressão em todos os campos do conhecimento, sem perder o espírito da inventiva comunitária.

Quanto à estrutura deste espaço simbólico de memória, tratamos desde a chegada dos grupos na cidade-sede, espaço de sociabilidade intergeracional, rodas de jongos diurnas com intuito de integração, e recuperação de vínculos presenciais e espirituais, individuais e coletivos, quase sempre sem os trajes que definem os grupos com suas cores e texturas usados durante as celebrações e festividades no período tão esperado, a noite jongueira.

O período diurno destes encontros é particular, movimentações e gestos, executados com muita liberdade que proporcionavam descobertas de ritmos poéticos, com pitadas da codificação em alguns corpos, em diálogo com os tempos fortes e fracos dos tambores, tanto a quem era atuante na roda quanto ao público novato, através da alternância de corpos iniciantes ou experientes (um atravessamento das memórias recentes e ancestrais). Essa descrição corresponde à roda de Cananéia a céu aberto que simbolizou um espaço de acolhimento e integração, permissão para a criação do terreiro e preparação para enunciações noturnas da povaria¹⁰⁶.

¹⁰⁶Povaria – termo usado pelo mundo jongueiro para designar aqueles que pertencem ao imaginário cultural dos batuques, que compõem a roda e que dão sentido a festividade.

É visível um protagonismo, ao mesmo tempo a alteridade entre os membros dos diferentes grupos, são narrativas corporais de homens, mulheres, crianças e uma juventude com despertares corporais, trazendo à tona a valorização da realidade sociocultural de cada grupo presente nos encontros. Do mesmo modo a presença marcante da improvisação, criação e diálogo entre os toques dos tambores, manifestados por mãos femininas ou masculinas. Nesta atmosfera, o canto responsorial desenhado por vários grupos e sotaques. “(...) Para maior eficácia do necessário jogo de dissimulação, a fala transmuta-se em puro canto, o canto atrai o tambor, o tambor puxa a dança” (DIAS, 2014, p. 366). Uma fase que denominamos de “aquecimento” para os intérpretes e criadores dos grupos que atuaram no transcorrer desta chegada dentro de um ambiente gerador de afetividade em comunhão com alimentação coletiva, que juntos provocam um espaço de socialização e atualização dos cotidianos jongueiros.



Mestra Jociara Souza e mestre Laudení de Souza no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Diante desta narrativa visual no pátio de uma escola de Cananéia, tratamos em primeiro plano da presença do mestre Laudení em jogo dançado

com a mestra Jociara, ambos com a linhagem jongueira fluminense, que demonstravam uma particularidade no jogo dos corpos, da mesma forma a valorização da saia, que dilata a movimentação no campo estético como relacional, a bengala na mão do mestre que é uma característica do seu jogar tão próximo ao arquétipo corporal do preto velho, corpos em oposição, força nos olhares, braços e pernas atuantes em alinhamento com a flexão dos joelhos, uma “fluência livre”, além dos pés descalços que possibilitavam uma conexão com a força dos antepassados. A configuração de uma corporeidade ancestral, assim, uma dança social e cultural que expressava emoções, sentimentos e ideias a serem compartilhadas através da linguagem visual e sonora das palmas da plateia e tambores que contornavam os intérpretes deste jogo poético, predominantemente de mulheres, fato muito comum nas rodas de jongo na atualidade.

Abaixo um cenário concebido pela troca de saberes e enfrentamentos no “aquecimento”, o fortalecimento da identidade da juventude feminina negra, com evocações invisíveis, intervenções críticas e renovação no entrar na roda ou tocar tambores na crença de produzir ou averiguar valores através do movimento ou do gesto. Da mesma forma as gerações jongueiras mais velhas no caminho da diversão e transmissão do caráter simbólico de uma cultura, com um fluir de participação na roda diferente da nova geração.



107

¹⁰⁷ Momentos relacionados a construção e vivência da roda de Jongo. O corpo-tambor realizado pelas mulheres: Dona Adélia e as jovens, Adriana Cristina de Souza; Luciana Carvalho (todas do Jongo Mistura da Raça). A força das palmas da juventude jongueira em primeiro plano, Cleber Rocha Chiquinho; Jeferson Tiago, e membros das demais comunidades presentes. Ações realizadas no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Corpo da maturidade que desenham o tempo e as memórias, Dona Maria Aparecida de Moraes Silva (74 anos), a jongueira mais velha de Barra do Pirá. Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Ainda em 2018, destacamos as rodas de conversas, a presença da oralidade, as trocas de experiências, a solidariedade e a pluralidade do mundo jongueiro a ser revelada. Na configuração das rodas composta em Cananéia, apontamos um diferencial: a separação entre a juventude jongueira e os mestres, situação em que nas edições anteriores não havia acontecido. Portanto, uma inovação dentro do encontro que promoveu espaço para as temáticas específicas de cada faixa etária, seus anseios e desdobramentos da transmissão oral e lembranças. Um acontecimento significativo onde o espírito do saber do mais velho foi respeitado, a presença e liderança das mulheres e o acolhimento dos grupos mais jovens na rede Jongueira, Jongo do Tiduca (Cananéia), Dito Ribeiro (Campinas), Comunidade Jongo Embu das Artes, Jongo dos Guainás (Guaianases, São Paulo Capital) e Cubatão (litoral de São Paulo) pelos mais veteranos. Sendo assim, o fortalecimento de novas perspectivas no campo da reinvenção da cultura do jongo, novas dinâmicas culturais, com destaque para juventude e as crianças que colocam a nossa disposição a consciência da força vital e da sustentação de um legado, para os mesmos e para memória cultural.



Roda de conversa de mestres no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP) Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Roda de conversa da juventude jongueira no Encontro de Grupos de Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Também foi observado o espaço de comunicação da juventude jongueira, filhos e filhas, suas perspectivas de preservação, consciência histórica, novos rumos na cena contemporânea, a participação política, pontos que atravessam o conceito de identidade negra, por fim, quem sabe, a partir dos “critérios ideológicos, culturais e raciais” (MUNANGA, 2020). Corpos jovens a discutir a afirmação e a reabilitação da identidade cultural, da personalidade própria dos povos negros (MUNANGA, 2020). Desde as posturas dentro e fora das rodas de jongo, a presença no mundo, entre estética e a imagem do jovem negro, a sua força no mundo acadêmico que muitos já conseguiram ingressar.



Roda de conversa da juventude jongueira no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018

Dando sequência à estrutura do encontro, ao findar da tarde na cidade de Cananéia, os grupos prepararam-se para a “noite festiva”, a tradução de um “terreiro” uma temperatura fria, uma praça acolhedora, que abrigou diferentes grupos, cada um com seu momento de expressão dos jongueiros *afro-paulista*¹⁰⁸. Memórias por diferentes laços entrando na madrugada com força da natureza da ilha, pautada por diferentes gerações, sotaques, trajés, toques, cantos, *línguas de Jongo* (BEZERRA-PEREZ, 2012, p. 91), uma forma própria

¹⁰⁸(ANTONACCI, 2014, p. 53)

de atuação na roda, conseqüentemente a partir das suas procedências, além da juventude protagonizando noite adentro com seus corpos e novas configurações dentro e fora da roda.

Vale enfatizar também os momentos que os grupos mesclaram-se, dando a oportunidade aos tocadores e dançarinos, orientados pelos mestres e mestras a experimentarem novos gestos e movimentações, apoiados por mãos fortes nos tambores de diferentes sotaques jongueiros “(...) invocando deuses e antepassados em significativo caleidoscópicos de culturas populares negras do Brasil” (ANTONACCI, 2014, p. 64), igualmente para puxar os pontos, reatualizar tempos e espaços, tudo isso diante da atmosfera da ilha, que sem sombra de dúvida trouxe à tona a conexão da tradição de herança africana e a natureza com aroma dos mares do Vale do Ribeira.

É sob a perspectiva do encontro de jongueiros que evidenciamos essas duas imagens fotográficas seguintes. Elas trazem a força das mulheres no imaginário dos batuques. Primeiro, a forma como essas mulheres participaram e lideraram a roda, criaram a relação com o dançar, concretizaram o envolvimento em dupla, geraram beleza, emanaram alegria e diversão, possibilitaram a afirmação da identidade da mulher negra. Além disso, provocaram as suas comunidades e as demais presentes fortalecendo o rito.

Isto posto, há que se supor que a capoeira angola, o batuque, o jongo, o tambor de crioula e o samba de roda configuram performances de cunho ritualístico à medida que conjugam a função de entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar identidade e lidar com o sagrado. (LIMA, 2010, p.87)



Elisabeth Fatima no centro da roda do Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Alessandra Ribeiro no centro da Roda do Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Outro quesito na observação das imagens foi compreender o desenho das corporeidades de mulheres inseridas em dois contextos jongueiros, Elisabeth Fátima de Guaratinguetá e a líder Alessandra Ribeiro, do Jongo Dito Ribeiro,

como um lugar de investigação, criação, continuidades históricas (Antonacci, 2014). Um esclarecimento diante da articulação entre corpo, música, memória e a herança africana destaca Antonacci (2014): “Vem tonando-se factível que tradições, cantadas, declamadas, dançadas e vividas e repassadas em presença de corpos em rede, materializam-se em estéticas não-verbais de expressão e comunicação” (ANTONACCI, 2014, p.7). Logo, são mulheres que estão ocupando lugares que extrapolam a herança familiar jongueira, desde a maneira de contar e formatar seus recursos corporais, sua oralidade, seus compromissos com a visibilidade do grupo. Além disso, questões históricas e culturais específicas de cada comunidade, centenária ou não. No caso da Alessandra, salientamos as suas expectativas a cargo no poder público, situação que com certeza retroalimenta seus pares, e que na sequência irá irradiar para outras comunidades.

Os rastros destas experiências nos apontam corpos que agem como agentes de pensamentos, articuladores e comunicadores da vida (KATZ, 2004 e, SETENTA, 2008) do mesmo modo criadores de um sistema cultural aberto e sempre dispostos a anunciar novas configurações de uma corporalidade de herança africana que serão manifestadas nas discussões entre os capítulos seguintes.

A voz dos mestres e mestras são reveladas na noite, jovens ou não, por uma hierarquia do tempo de existência dos grupos. Na foto seguinte o mestre André, neto e filho de Jongueiras, Dona Mazé e Lúcia, da cidade de Guaratinguetá, que já vêm há anos apadrinhando outras comunidades e coletivo de jongueiros. É uma inspiração para a juventude do Jongo de Tamandaré e da nova geração de crianças, entre filhos e sobrinhos que mergulham na roda, cantam e, segundo Elisabeth Fátima na rede social,¹⁰⁹ “as crianças já dão *cachuera*.”

¹⁰⁹A Live foi realizada no dia 28 de junho de 2020, na rede social, Facebook, em virtude da Pandemia do Covid-19, que assolou o mundo. Logo as culturas populares e tradicionais, especificamente o Jongo do Tamandaré, com intuito de não deixar de realizar suas festividades, buscou traduzir um fragmento da festa de Santo Antônio na rede social.



Mestre-jongueiro, André do Jongo do Tamandaré, no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, Cananéia (SP), Brasil. Foto: Vera Cristina Athayde, 2018.

Tratando do Jongo de Piquete, e os defensores deste corpo comunitário piquetense no encontro na ilha, apontamos de forma marcante a presença do mestre Gil, a sua voz e seus valores locais, a sua relação com seus tocadores, além dos discursos corporais do grupo que são desmembramentos do protagonismo corporal do mestre. Neste momento, a configuração da roda era circunscrita por vários anéis de jongueiros que davam o corpo uníssono da noite. Entrar no terreiro para esta comunidade foi provar existência e visibilidade sabendo-se diante de conversas com o mestre que o grupo passava por questões de evasão principalmente pela juventude.



Roda do grupo Jongo de Piquete no Encontro de Grupos Jongueiros Paulista, em Cananéia (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Em 2015, o grupo responsável em organizar o encontro foi a Comunidade Jongo Embu das Artes, sob a liderança da mestra Solemar, no Centro de Tradições Gaúchas (CTG Saudades do Sul) em Embu das Artes/SP, com a participação de diferentes comunidades jongoeiras, grupos artísticos e coletivos e caracterizou-se por ocorrer em um espaço fechado, um clube de dança de pares, que promovia as danças gaúchas, dando a roda um caráter muito mais de apresentação, e seus devidos espectadores, do que a revelação de um imaginário que transforma-se no decorrer de horas. Aconteceu em uma curta duração, com um único dia, sem utilizar o período noturno, horário tão mágico para os grupos jongoeiros, onde a fogueira, personagem maior da roda, não foi protagonista. Situação semelhante ocorreu na cidade de Guaratinguetá, em

2014, com ações culturais quase todas no período diurno, com uma noite curta, com integração entre uma refeição comunitária e a apresentação dos grupos em sequência com muitos significados, onde a cada dança, cada movimento e cantares refletiam um modo de viver de cada comunidade, e a cada toque no tambor, principalmente do Jongo do Tamandaré, o grupo secular do evento. Assim, muitos corpos configuravam-se louvando o grupo mais antigo presente na festividade, que já há alguns anos está em constante transformação, pelos novos olhares dos seus membros e, muitas vezes, através dos seus afilhados, coletivos ou grupos novatos adotados pelo Tamandaré.

Embora os encontros foram concebidos neste formato, reconhecemos que foi um outro modo de realizar a roda e os fazeres jogueiros, na condição de não perder o seu sentido e função, o poder inovador, a visibilidade, as práticas das comunidades. O caminho das representações necessárias, onde os mestres e mestras possam exercer os seus papéis, que sem dúvida marca lugares e irradia a transformação, a continuidade e a maestria.

A cidade-sede, o espaço físico escolhido é fruto de um posicionamento, uma vontade do grupo de realizar a festividade, uma aprovação da rede jogueira, além da capacidade de diálogo com a cidade de origem, diante da necessidade de levantar recursos através do poder público (secretarias de cultura, prefeituras e ministérios) ou edital de fomento à cultura tradicional, articulação com espaços de alimentação ou hospedagem, além de transporte, que normalmente é oferecido pelo IPHAN. Dando margem a pensar de que forma o rural, o urbano, as periferias, universos sociais simbólicos jogueiros, são espaços de sociabilidade e composição do saber viver e criar, e atuam de forma Interativa, jamais excludentes, um campo de estreitamento de relações e construção de identidades, significados e mudanças, sujeitos também às novas formas culturais contemporâneas.

Importante mencionar uma mudança de dinâmica diante das edições anteriores dos encontros abertos ao público, um novo direcionamento no ano de 2019, um encontro restrito às comunidades jogueiras, podemos destacar a percepção e sentimentos do mestre Gil, no que tange a situação quando narra:

Além do fomento, ajuda a abrir portas (...) este encontro particular das comunidades. As comunidades se revisitam, acho que este período faz com que um grupo conheça melhor o outro, esta política foi boa por causa disso, então, hoje eu tenho no meu quintal, eu recebo o pessoal do jongo da Lapa que é do Rio de Janeiro, recebo o pessoal que é de São Carlos, eu recebo o pessoal que é de São José dos Campos, recebo meus vizinhos de Guaratinguetá que vem aqui, eu vou a Campinas. Campinas vem aqui, eu, então, essa visitação se tornou muito mais, nem sei se esse é o termo, ela se tornou é, muito mais fácil, viabilizou, esta possibilidade de eu me encontrar com o outro, com mais facilidade. É porque, quando a gente faz um encontro, por qual que seja ele, o encontro, aquela conversa, aquele bate-papo, aquilo ali é que faz o grupo crescer. Tanto é agora que a proposta desse encontro de jogueiro paulista é essa. Não aberto ao público, (...), o próximo vai ser pra gente encontrar, um encontro de jogueiro sem a obrigação de dançar Jongo, a gente vai dançar Jongo também, mas é pra gente se encontrar, pra gente bater papo, pra gente dar risada, pra gente aprender, porque esse é o verdadeiro encontro (...). Não é cada grupo se encontrar e dançar ali, não, é a hora de trocar experiências, que faz a piada com o outro, e que ele aprende, e que usa esta oralidade (...) né, e que os jovens se encontrem e que troquem ideias e planejem coisas. Entendeu? Isto é o encontro. Então, a gente vai proporcionar para este encontro que vai ser em Campinas exatamente isto. A gente vai chegar numa casa, que é um clube de campo, não sei onde que ela vai fazer ainda, onde todo mundo possa dormir lá, as pessoas passam, fica o dia inteiro, as pessoas passam a nadar juntas, para que elas possam recrear (...) ¹¹⁰.

Diante da mudança de direcionamento do encontro em 2019, reconhecemos na narrativa do mestre Gilberto uma postura de entusiasmo, e que identifica-se uma lacuna nos encontros, onde as lideranças, mestres e mestras, necessitam de espaço de troca e lugar de diversão tão ditos e preservados no imaginário jogueiro, assim, “jongo é diversão”, portanto, eles e elas preferem estar nas suas comunidades regidos por uma relação de tempo e espaço no seu território, e sobre o seu tempo de fogueira e de um *jongar* livre, e essa condição de espetáculo ou de apresentação, manifestada nas celebrações, para os jogueiros mais velhos nem sempre representa atualização. Por outro lado, precisamos mencionar, que o encontro ainda é o propulsor da visibilidade, da construção e articulação de um mundo invisível traduzido nos corpos comunitários e individuais, da mesma maneira as cidades e os seus contextos socioculturais produzidos pelos jogueiros como traço de identidade e jogo político. Em suma, consideramos que o cruzamento destas comunicações e convívios entre os mestres e mestras, grupos e coletivos e novas gerações foram

¹¹⁰ Entrevista com mestre Gilberto, em abril de 2019.



Um nó para desatar – O Jongo de Piquete e o mestre Gil

111

¹¹¹ Imagens relacionadas com o mestre Gil, entre festa e culinária. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

No caso da população negra brasileira como de qualquer outra, a memória é construída, de um lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares vividos por esse segmento da população, e, de outro lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes a história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (por exemplo, o passado cultural africano ou o passado enquanto escravizado) (MUNANGA, 2020, p. 16)

Diante do mergulho na comunidade jongueira da cidade de Piquete sob a maestria do mestre Gilberto Silva, os efeitos dos diálogos realizados individualmente e de caráter coletivo, os impactos na vida do mestre desde sua infância à migração para a sociedade piquetense, sua formação cultural, sua vida no campo da educação, suas articulações com ações políticas, a presença da herança afrodescendente e intercâmbios com a rede jongueira, traduzidos também pelo Jongo de Piquete: um novo olhar, que norteou possivelmente uma recriação de uma identidade cultural local. Portanto, surge uma provocação para iniciar este subcapítulo: Piquete tem herança Jongueira? É uma criação ou reinvenção este imaginário de matriz africana com predominância da língua bantu na cidade?

Assim, ela vai morar em São Paulo, já por conta de eu ter nascido e meus pais trabalharem, ela vai morar com a gente, e aí ela toma conta de mim, nasce, meu irmão. Aquela tia-avó que a gente desde pequeno, escuta as histórias da minha tia, minha tia, minha tia-avó, minha tia-avó, tia de meu pai, então ela, (...) minha mãe e meu pai tem que trabalhar, meus avós maternos moram em Piquete, meus avós paternos em Itajubá, e quando é nossa babá né, então, ela fica lá. Então, ela que traz as primeiras histórias de jongo, as primeiras cantigas de jongo¹¹².

A partir da narrativa acima, temos conhecimento que o mestre Gil, mestre do Jongo de Piquete, é nascido na capital de São Paulo, e que sua tia-avó, Tia Lia, apresentou uma bagagem de vida pessoal através do afeto e da memória cultural familiar, um impacto na vida do mestre. E, para reconhecermos e recompormos o contexto comunitário e a identidade negro-africana (NASCIMENTO, 2019) deste território piquetense é fundamental apresentarmos

¹¹² Entrevista realizada com Mestre Gil, em abril de 2019.

uma breve trajetória do mestre Gilberto e a expressão da sua oralidade e memória (ANTONACCI, 2014; MARTINS, 1997; SIMPSON, 1997), de autoria nem só individual, mas vozes sobrepostas, aglutinadas através do tempo e do espaço (ZUMTHOR, 1993).

Cabe salientar que ser mestre de Jongo não obrigatoriamente está condicionado ao mais velho, ou alguém de idade avançada, temos como um bom exemplo o mestre Gilberto, homem afrodescendente, nascido em 27 de setembro de 1962, filho de Roberto da Silva (*in memoriam*) e Dona Bina, Benedita Cândida da Silva (*in memoriam*), carinhosamente como era chamada, na cidade São Paulo. O que a princípio esperávamos que esse legado fosse responsabilidade da Tia Ana, com oitenta e oito anos, irmã da sua mãe Bina, atuante nas rodas de Jongo até hoje.

O mestre, é, não necessariamente precisa ser, o mais velho. Porém é aquele cara que dá o Norte para aquele grupo de pessoas. O mestre é aquele que a comunidade o reconhece como mestre, não é tipo assim, eu chego aqui, eu, bonito, aí Gil, eu sou Gil, eu sou o mestre Gil Jongo, não quer dizer nada. A comunidade é que tem que me reconhecer como mestre. Porque senão eu não sou mestre, eu sou mais um. (...) Ele tem que saber dançar, tem que saber cantar, tem que saber bater, isso é natural. Além disso, o líder de uma comunidade pode ser uma pessoa, e o mestre ser outra. E, pode ser os dois numa pessoa só. (...). Mas tem aquele que sabe dançar, cantar e tocar e não é mestre, tem isso também¹¹³.

Assim, começemos por relatar pontos significativos de uma conversa reveladora com o mestre, partindo do seu passado, da sua família e de seus antecedentes. A princípio trazendo a origem deste mundo jogueiro na sua família procedente de Minas Gerais, especificamente das cidades de Itajubá e São José do Alegre, através da oralidade da sua Tia, que com certeza com suas memórias e força ancestral traduziu ao Gil um imaginário jogueiro, que mais à frente ele iria dedicar-se e em sequência ressignificar na sua vida. E, a partir de 1979, o mestre migra de São Paulo para Piquete com o propósito de cuidar do seu avô, Pedro Augusto, um marco do seu envolvimento com a cidade, de modo a promover interações com o grupo de *Dona Terezinha Generoso*, jogueira, líder comunitária e respeitável promotora desse legado jogueiro.

¹¹³ Entrevista realizada com Mestre Gil, em abril de 2019



114



Assim, por volta dos seus dezessete anos, com a paixão pela música e sob as memórias familiares envolve-se nas rodas da vizinhança. Assim o mestre Gil trilhou caminhos:

¹¹⁴ Fotos da casa do mestre Gil e arredores da cidade de Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018 e 2019.

E aí, através deste relacionamento, eu começo a dançar Jongô com Dona Terezinha. Ela não tinha um grupo, ela tinha um catado. Juntava um povo: ' vamos dançar Jongô'. Juntava, porque aqui em Piquete, até eu chegar, não tinha um grupo de Jongô, tinha pessoas que dançavam jongô. Eles se reuniam de vez em quando e dançavam jongô e tal. E aí eu disse para Dona Terezinha assim: 'a gente deveria se apresentar em algum lugar'. Aí ela nos leva uma vez em Lorena para se apresentar em uma escola, não lembro muito bem. E aí a gente começou a ter cara de grupo, mas logo em seguida, Dona Terezinha morreu, morreram outras pessoas que estavam dançando, os mais velhos lá, sobrou eu. Aí que eu começo de novo esta história de ir para os netos e bisnetos de jongueiros¹¹⁵.



Jongueira Dona Terezinha. Fonte: GOUVEIA e SILVA, 2011, p.69.

O mestre nos relata uma espécie de colcha de retalhos quando a infância, adolescência e fase adulta foram atravessadas por uma cultura local, por caminhos não lineares, com muitas provocações, de forma bastante solitária. E pelo que lemos acima, a relação com Dona Terezinha era bastante respeitosa e atraente, onde ele possivelmente considerava que iria ter o contato com este legado por muito tempo, como um verdadeiro aprendiz, porém não foi possível. Do mesmo modo a sua tia, que deixa rastros na infância. “O caso do Gil é diferente, teve jongô, tinha presença de jongueiro, mas não tinha festividade de Jongô, é mais ou menos isso, tinha presença, filhos, netos ou bisnetos”¹¹⁶ de

¹¹⁵ Entrevista realizada com mestre Gil em abril de 2019.

¹¹⁶ Entrevista via on-line realizada com Marcelo Manzatti em abril de 2019.

jongueiros que ajudaram ao mestre desvendar essa memória. Afinal um imaginário cultural que contribuiu para reafirmação da história pessoal do mestre, das suas raízes ancestrais, através da organização sociocultural na cidade de Piquete, com os praticantes deste marco cultural tradicional, fruto de duas situações lideradas por mulheres que estimularam a trajetória primária do jongueiro Gilberto.

O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa a mais sólida para o povo. (MUNANGA, 2020, p. 12)

E, na sequência dos fatos, por meio das ações educativas e culturais do mestre Gil, como professor de escola pública no município de Piquete, ele criou um projeto de levar o Jongo para o espaço escolar. Da mesma maneira gerou um relacionamento com descendentes de jongueiros dentro da sociedade escolar, um caminho valioso, que durante anos ele orientou e formou uma trama com a sua própria história, dando sentido para cidade e para os municípios jongueiros vizinhos.

Aí eu, como diretor de escola, notei que se eu não abrir as portas, ninguém mais vai abrir. Aí eu comecei a fazer o jongo na escola, então, duas vezes ao ano. E a gente tem uma ação que participa todo mundo, uma ação do Jongo, que é na semana perto de 13 de maio. A gente faz a marcha contra o racismo, todo tipo de preconceito, (...) que as escolas todas se reúnem, fazem cartazes por conta do preconceito, mas é uma ação do Jongo, que agora virou dentro do calendário do município¹¹⁷.

;

Afinal, tornou-se responsável pela valorização de um patrimônio cultural de matriz africana pouco mencionado ou inexistente nos currículos oficiais das escolas brasileiras, principalmente nas poucas escolas existentes no município. “Gil acredita que, ao cultivar essa semente no coração dos jovens, estes se tornarão guardiões e divulgadores da tradição dessa cultura popular” (SILVA e GOUVÊA, 2011, p. 11). Um destaque neste contexto da formação do mestre diante a rede jongueira é bem particular.

¹¹⁷ Entrevista realizada com o mestre Gil em abril de 2019.

De toda rede Jongueira, eu era o primeiro mestre que tinha nível superior, que era professor. Além de ter nível superior, exercia a profissão de professor. Isso aí incentivou muitas outras pessoas a ir estudar. Isso, para mim, é um negócio legal (...) eu acho bom para o Jongo. Embora daqui a pouco as pessoas vão esquecer disso, mas isso é um fato¹¹⁸.

Com certeza o mestre Gil quebrou barreiras na rede jongueira que surpreendeu o meio paulista e fluminense. Afinal, o caminho do mestre ao mundo da graduação universitária o levou a caminhos nunca imaginados. Deu destaque ao seu grupo, com certeza colaborou com pensamentos relacionados ao Jongo e à educação. E à frente deste protagonismo e articulações norteou para comunidades afrodescendentes jongueiras (quilombos, periferias e territórios comunitários centenários) a importância de serem produtoras das suas práticas e legados ancestrais, sem mediação, e que possam ter suas bases da transmissão e transformação cultural realizadas por lideranças, mestres ou pela juventude que vislumbrem o caminho do mestre. Esses fatos são recorrentes também dentro do dossiê do Jongo.

A transmissão cultural e a relação de mestre com os demais membros do Jongo de Piquete ocorrem a partir das palavras-chaves usadas por ele, “a convivência e a vivência, eu separo bem as duas coisas (...)”, diz mestre Gil.

(...) uma coisa máxima da psicologia, o uso fortalece a conexão (...), quanto mais você faz aquela coisa, mais aquela coisa fica forte. Ao contrário, o contrário é verdadeiro. O desuso enfraquece a conexão. Ou seja, você deixa de fazer aquilo que vai ficando obsoleto, e deixa de ser importante¹¹⁹

Outro ponto relativo ao ingresso no imaginário do seu grupo é identificado pelo mestre quando aponta: “a primeira porta mesmo, acho que é o sentimento. A relação de pertencimento¹²⁰”. Os dois fatores apontados nos levam a crer que possuem uma relação direta, primeiro, com o corpo e ancestralidade (SANTOS, 2006). E, segundo, com o esclarecimento: “O corpo como signo cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético-estético, resultado das

¹¹⁸ Entrevista com mestre Gil, 2019.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Idem.

relações históricas e sociais. Esses sentidos definem a forma do homem ser, pensar e se mover” (SANTOS, 2017, p.108).

À vista da estrutura jongueira, a música, a dança, os pontos, a oralidade, o círculo sagrado (roda), os mais velhos e seus saberes, o legado ancestral, o mestre Gil reforçou que o sentimento gerado por esse complexo cultural também é motivo de aproximação. E salienta que, dentro deste imaginário de herança africana, o ser jongueiro não está caracterizado apenas quando domina todas as linguagens expressivas, ele pode eleger uma única, e ter uma presença na roda de muita importância, sabendo que a vida social comunitária também é definidora para o pertencimento.

Qual o sentimento que te leva lá? (...) Conheço vários jongueiros que não conseguem dar um passo, que não tem, que não consegue tocar, conheço jongueiro que não consegue dançar o jongo, mas tem a habilidade da oralidade, tem a contação de histórias né, que é de dentro do jongo (...).¹²¹

Uma importante jongueira, a tia Ana, tia do mestre, remete-nos a ver o envolvimento de uma jongueira, que se aproximou do grupo com idade mais avançada. Entretanto, ao vê-la na roda, com a propriedade com que dança e canta, tem zelo pela tradição, fortalece de forma significativa o grupo de Piquete e do Embu, além do envolvimento emocional e participativo em outras manifestações culturais afrodescendentes no Estado de São Paulo. Como sabemos, uma presença marcante no samba da vela, projeto realizado em Santo Amaro, bairro da capital paulista.

Logo, temos uma via de mão dupla, o mais jovem sempre incentivando o mais velho com seu vigor, seu estilo, seus atributos corporais e musicais, e a mais velha, assentando um significado forte de memória familiar e, porque não dizer, os laços sociais e religiosos da família, que se declara católica. E o mestre Gil acrescenta: “enquanto eu tiver (...) vou manter esta força (...)”¹²². As palavras do mestre nos dão a certeza do seu compromisso com a transmissão, interpretação da comunidade jongueira e a identidade da cidade de Piquete,

¹²¹ Entrevista realizada com mestre Gil em abril de 2019

¹²² Idem.

como um território presente na rede do Jongo. Assim, este comprometimento é traduzido no fortalecimento e preservação desta manifestação cultural de origem africana, para os que entram na roda nos dias de hoje, para os que já entraram e os que futuramente irão jogar.

A relação com a transmissão, o tempo histórico e ancestral dentro da obra cênica é discutida pela Sayonara Pereira (2018), bailarina, pesquisadora e docente na Universidade de São Paulo, de forma a aproximar saberes culturais e artísticos, a corporalidade e seus espaços de travessias na vida e no ato de criar, “(...) um tipo de “história corpo-oral (...)”¹²³, no terreiro tradicional e no terreiro das luzes e da ribalta. Vejamos o que discute Pereira (2018):

Desta forma podemos dizer que transmitir uma coreografia valoriza, também, o lado histórico, possibilitando que uma obra criada há muitos ou há alguns anos seja revisitada, reestudada, e trazida à cena. O fato desta obra ser dançada por outro corpo, é uma maneira de rejuvenescimento, de atualização, de encontrar outros acentos e ter a possibilidade de impactar novamente tanto o corpo da jovem bailarina que apreende a obra, quanto o público que terá a chance de assistir ao vivo uma obra que foi criada talvez antes do nascimento de alguns. O campo de ação da história oral tem sido definido como “técnica”, “ferramenta”, “metodologia”, e até “saber”. O que nos parece pertinente na especificidade da palavra “saber”, aplicada dentro da história oral, é a busca para que sejam estabelecidos valores e um conjunto de procedimentos que a qualifiquem como matéria do tempo presente, tendo como seus objetos o estudo da memória e da identidade. (PEREIRA, 2018, p.3)

Não podemos deixar de salientar também a força que Dona Bina tinha em parceria com sua irmã Ana. Elas eram mulheres afrodescendentes, matriarcas da família, eram destaque em todas as festas de família. E, sem dúvidas, eram responsáveis pela presença significativa de mulheres no Jongo de Piquete. E conseqüentemente, do grupo Comunidade Jongo Embu das Artes, liderado pela filha e sobrinha Solemar. Mestre Gil reitera: “A minha família é matriarcal. As pessoas importantes da minha família são as mulheres.”¹²⁴ O feminino, durante a pesquisa, era destaque no grupo, ele inspira muitas outras comunidades pela

¹²³ Ver (PEREIRA, 2018, p.2)

¹²⁴ Entrevista realizada com o mestre Gil do Jongo em abril de 2019.

estética dos trajes, a presença na roda, a relação com o mestre, a afirmação da mulher negra¹²⁵ na rede do jongo paulista e fora do Estado.



Imagem das mulheres na roda do Jongo de Piquete, Festa de Santo Antônio, cidade de Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athade, 2019.

Apesar da força dessas mulheres, que sustentaram e sustentam essa roda da vida e do Jongo ao lado do mestre, a sobrevivência do grupo jogueiro e suas ações socioculturais, que são permeadas por muitos desafios presentes em uma cidade de pequeno porte como Piquete, e a presença de caminhos religiosos que não dialogam com a manifestação cultural de raiz negra, e uma juventude que almeja novos horizontes, salientamos as palavras do mestre Gil, que precisa lidar com a circulação e ausência de participantes no seu grupo.

(...) assim, eu já fiz mais, mas eu sofri uma coisa que todas as comunidades também passam, mas, que estou sentindo, mas ao mesmo tempo, grande combate da igreja evangélica, né. Eu tinha uma família que tinha sete pessoas. Eles viraram evangélicos, saíram as sete pessoas. Três gerações né, avó, a filha que tinha as filhas, e os irmãos dessa mãe. Então, fica ruim, né. Acontece. Sem contar com isso, eu vivo a questão da cidade pequena, eu vivo a questão que as pessoas vão para o grande centro, elas estão sempre indo embora. Se por um acaso eu batesse um martelo, e todos que estão fora, que faz parte do Jongo de Piquete voltasse, assim vamos, agora fazer, nós seríamos um grupo com mais de duzentas pessoas, só para você ter uma ideia. É, então nós temos jogueiros nossos que estão em São Paulo, que estão em São José dos Campos, que estão em Ribeirão

¹²⁵ Essas mulheres na sua maioria da família do mestre, com um parentesco muito próximo, entre elas destacamos: Élide Cristina de Castro e Silva (esposa do mestre); Leticia Abayomi de Castro e Silva (filha do mestre); Marissol Solange da Silva (irmã do mestre); Taissol Roberta (sobrinha); Rosilene Francisca Caetano (Xica); Rosílis Luiza Caetano Nicácio (Zi).

Preto, pessoas que saem daqui para buscar outras possibilidades em outro lugar. Então, estamos sempre, sem querer, exportando os nossos (...).¹²⁶

Assim complementa o mestre: “O que sustenta o Jongo de Piquete, independente de fatores políticos ou financeiros, é a amizade que a gente tem entre a gente e os remanescentes de jogueiros.”¹²⁷

O mundo jogueiro foi atravessado por muitos pesquisadores na área de Sociologia, História, Antropologia, Letras e de Expressões Artísticas. E o Jongo de Piquete não ficou de fora, foi uma cidade procurada e conseqüentemente foram travadas diferentes interlocuções no campo da política, da música, da história social do lugar, enfim das práticas culturais e processos de patrimonialização¹²⁸ do Jongo. Menciona-se que a Associação Cachuera foi um dos principais motivadores pelo Jongo de Piquete entrar na Rede da Memória do Jongo¹²⁹, pois o propósito da Associação, diante que o Rio de Janeiro já estava há anos subsidiado para realizar uma pesquisa e mapeamento das comunidades jogueiras fluminenses, era sair da invisibilidade e provar que São Paulo tinha um legado cultural jogueiro em muitas cidades do Vale do Paraíba paulista.

Vale destacar que o mestre Gil, tornou-se um exímio colaborador nesta fase da rede do Jongo, do inventário à salvaguarda, trazendo assessoramento e demais aportes históricos¹³⁰ levantados por ele na cidade de Piquete. Assim, podemos afirmar que o Jongo de Piquete teve uma relevância pelo fato dele ser

¹²⁶ Entrevista realizada com o mestre Gilberto em abril de 2019.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Patrimonialização – Na atualidade, o património cultural é um debate sobre os valores sociais e a patrimonialização é um processo de atribuição de novos valores, sentidos, usos e significados a objetos, a formas, a modos de vida, saberes e conhecimentos sociais. A patrimonialização também é um mecanismo de afirmação e legitimação da identidade de um grupo ou de algumas versões da identidade, o que não está isento de lutas, dialéticas e negociações. A patrimonialização também se pode entender como um processo de ativação de memórias, sempre ligadas aos processos de esquecimento. (PEREIRO, 2006, p. 5)

¹²⁹ Rede da Memória do Jongo – Disponível em : http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Jongo_patrimonio_imaterial_brasileiro.pdf. Acesso em: 25/09/2021.

¹³⁰ Esses levantamentos históricos são encontrados no livro de autoria do mestre Gilberto e Ana Maria de Gouvêa, sob o título, Jongo de Piquete: um novo olhar (2011).

um bom articulador cultural, muito carisma, e ademais por ser um professor em destaque com uma didática diferenciada, que uniu a habilidade desses dois mundos, e desta maneira garantiu a difusão e valorização desta tradição no âmbito local e nacional. Este engajamento fortaleceu a chegada do programa Cultura Viva pautado pelo Ministério da Cultura do Brasil no Jongo de Piquete, que se tornou um Ponto de Cultura intitulado *Jongo de Piquete, um novo olhar*, em 2009. Segundo o mestre, abriu algumas fronteiras entre a tecnologia e a tradição, deu visibilidade ao grupo, apontou perspectivas no mercado de trabalho, pois gerou ações culturais que solicitaram uma produção, registros audiovisuais, oficinas culturais, apresentações artísticas e culturais; fato que na realidade atual não se sustenta mais.

O protagonismo do mestre Gilberto estendeu-se também nas festividades da cidade de Piquete, entre o campo da educação e cultura, em diferentes datas pautadas na presença viva das culturas africanas brasileiras. Da mesma forma, a persistência deste patrimônio cultural afro-brasileiro como o jongo e reflexões pautadas nas questões raciais, na intolerância religiosa, para o público das escolas públicas e privadas, através de desfiles, marchas, oficinas e encontro gastronômico, anualmente nas seguintes datas: 13 de maio, data simbólica, principalmente para o mundo jogueiro, que traz esta data a princípio como marco de uma liberdade, traduzido em muitas metáforas jogueiras, porém distante de um contentamento quando se refere aos direitos para o povo negro, o reconhecimento da sua riqueza étnica e cultural; e no mês de novembro, dentro das comemorações pautadas nas reivindicações dos direitos e valores da culturais afro-brasileiro (chamado mês da consciência negra) e nas datas festivas, tomando como exemplo, o aniversário da cidade.

Certamente que a trajetória do Jongo de Piquete, desde memórias dos antigos moradores da cidade à chegada do mestre Gil na cidade, foi fundamental para termos uma dimensão da questão levantada: se Piquete tem herança jogueira ou não. Sendo assim, traçar um caminho a partir da figura do mestre Gil, que conseguiu reconstruir um legado adormecido, padrões culturais, uma mediação e interação com o imaginário dos antigos, homens ou mulheres que deixaram rastros. Da mesma forma, o seu diferencial enquanto zelador de uma tradição, desde sua escolaridade, seus anseios e ousadia fizeram com que o

grupo jongueiro conquistasse uma projeção a partir da figura do mestre. Muitos o definem como *performer* na roda e no campo das articulações políticas, é o mantenedor do seu grupo, sustenta os pilares da identidade cultural, supomos ser ele o recriador deste imaginário em Piquete, projetando o futuro nos seus filhos: “Eu vejo o João e a Letícia, tomando conta disso, (...) e eu sendo mestre deixando de ser liderança.”¹³¹ Neste caso, o papel do mestre pautado inteiramente na dinâmica da roda, festividades, não mais nesta dupla função, e com certeza será sustentado por ele, e que persistirá para além dele. Sabendo-se que o mestre só conquistou este lugar, porque existiram pessoas que acreditaram nas suas anunciações, e encontraram sentido no fazer cultural e no impulso criador dentro da roda jongueira. Além disso, as ações afirmativas pautadas nesta herança afro-sudeste brasileiro que envolveu a sociedade piquetense. Diante deste território estudado, constata-se que nenhuma cultura é fixa e sem possibilidades de mudança, e que os desafios são presentes, mas que um corpo individual ou coletivo pode gerar esta possibilidade de reinvenção, transmitida por um repertório oral ou gestual, ancestral e embasamento histórico. O encontro do novo e o velho, demarcando um território de possibilidades que abarca também as criações artísticas, a extensão para espetacularização, a resistência no campo histórico e social, e os avanços nos olhares críticos do que vieram dos ancestrais, a partir da travessia do povo negro africano, e do que culturalmente não é mais puro, e foram alterados nas condições dos negros em diáspora. “Esses traços, recriados pelos afro-brasileiros de uma forma inconsciente ou não, são o que melhor define a identidade nacional” (LOPES, 2011, p. 203).

¹³¹Entrevista realizada com Mestre Gil, em abril de 2019.

E, finalmente, dentro deste contexto apoiado nos fazeres e interpretação do mestre nesta jornada voltada aos seus descendentes africanos no território brasileiro, teremos as festividades e o sentido familiar, o protagonismo, as ações socioculturais que serão abordadas nos textos adiante.





132

Abrindo Caminhos para o Andor de Santo Antônio



¹³² Mestre Gilberto, no cortejo para louvar Santo Antônio entre ruas de Piquete (SP). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



133

Glorioso Santo Antônio

Vamos todos festejar

Aqui nós viemos os seus pés beijar

Nos seus pés está

Nossa senhora das Dores

Cercada de anjo, coroadada de flor

Coroadada de flor, coroadada de flor

Cercada de anjo, coroadada de flor

Coroadada de flor, coroadada de flor

Cercada de anjo, coroadada de flor¹³⁴

“Glorioso Santo Antônio, vamos todos festejar” remete-nos a uma chamada de corpos e vozes motivados pela missão de louvar o andor de Santo

¹³³ Altar da Festa de Louvação ao Terço para Santo Antônio. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

¹³⁴Ponto de louvação da comunidade jongueira de Piquete.

Antônio, de fortalecer uma tradição de mais 70 anos no histórico da família do mestre Gil, conceber um encontro com o terço dos negros, que é iniciado por um cortejo pelas ruas de Piquete, expressado pelos jongueiros piquetenses, coletivos culturais, população local e convidados de fora da cidade. Essa ação é iniciada no quintal da casa do mestre, um cenário comum às festividades brasileiras, um quintal entre um pátio de cimento e um chão de terra batida com bananeiras, uma cozinha com forno à lenha aberta ao convívio social, um terraço de circulação de pessoas e iguarias típicas, uma tradução de um território de resistência cultural, que busca nesta data cíclica retratar cruzamentos de memórias dos encontros anteriores da festa. A estrutura desta festividade baseia-se na simbologia do ciclo junino brasileiro, balões, fitas, bandeirinhas, palhas de coqueiro, fogueira, altar, decoração do andor para o cortejo, mesinhas e lona de proteção. Um cenário para recriar corpos e movimentos da festa e para festa.



Cenografia da Festa de Louvação para Santo Antônio e Jongo de Piquete. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



135



¹³⁵Imagens relacionadas a preparação para Festa de Santo Antônio, acolhimento para os convidados no primeiro dia de festa e a importância da cozinha no território do mestre Gil. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2014,2018 e 2019.

A minha primeira ida a Piquete foi através de um convite da mestra Sol e sua comunidade jongueira, irmã do mestre, que aconteceu na madrugada de 16 junho de 2012. Na chegada, deparei-me com uma recepção muito especial com comidas de forno, sopas, música e a família do mestre a nos receber com tanto entusiasmo e alegria, e corpos com tanta disposição, que a meu ver a festa já estava acontecendo preenchida de afetos e rememoração. A pesquisadora Alvarez (2019), diante da sua investigação antropológica inserida na comunidade de Piquete, pautada na continuidade cultural nos reporta as palavras do mestre Gilberto:

Gil me disse uma vez que comer junto também é jongo. A comida une as pessoas. E eu gosto muito de mostrar isso: ter o que comer e o que falar. Tendo o que comer e o que falar, o resto tá tudo certo. Falo de comida porque a comida é um diferencial. Eu olho para a comida e eu vejo pessoas, partilha. Olho na comida e vejo o compartilhar, vejo um pouco da minha história, e aí eu posso repartir a minha história com outras pessoas. (ALVAREZ, 2019, p. 11)

Com certeza, este momento da narrativa do mestre reforça um traço muito característico do mundo de matriz africana e da cultura popular, o acolhimento e a inclusão, que significou também uma hospedagem solidária, com o intuito de observar e participar as diferentes camadas desta festa de caráter cultural e religioso, fato que se repetiu em 2013 e, posteriormente, em 2018 e 2019, em outra condição, incentivada pela pesquisa de doutorado iniciada em 2016. Esses dois últimos encontros relacionados deram-se de forma diferenciada, com mais intimidade com o grupo, e com experiências comuns junto ao mestre no mundo das políticas culturais no Estado, já citadas anteriormente. Da mesma maneira, o reconhecimento de mudanças no grupo, como ausências e afastamentos de membros, conseqüentemente a redução do número de participantes, que de alguma forma refletiu na característica da festa e, por último, a diminuição de incentivos no campo das políticas públicas.

Destacamos na estrutura organizacional da festa a solidariedade, o pertencimento e os traços ancestrais anunciados e formado pelo cortejo; a religiosidade católica e promessas; o aspecto dramático no momento do terço para Santo Antônio; a teatralidade na roda de Jongo; trocas socioculturais entre

grupos convidados; além da gastronomia peculiar preparada pelo mestre e familiares. Normalmente, este momento é traçado em um final de semana, sempre próximo à data oficial de comemoração do santo junino, Santo Antônio, dia 12 de junho, ou dias próximos, e sempre aos finais de semana. Diante das diferentes idas e vindas para observar e participar desta comemoração preenchida de marcas do povo negro do sudeste brasileiro, tecerei uma descrição adiante preenchida das formas dos diferentes anos e reflexões do que pudemos em síntese falar do humano, das aproximações culturais, assim os símbolos e a possível transformação e atualização deste saber religioso e cultural nesta cena contemporânea

A festa segue um cronograma, muitas vezes divulgados nas redes sociais ou cartazes impressos, que aponta os trajetos e a programação entre o sábado e o domingo, dois dias de resistência, de demarcação de espaço, de reconstrução de saberes, e de novas contribuições individuais e coletivas, inconsciente ou não, fatores que identificamos no que tange às festividades afro-brasileiras.



Os cartazes acima apresentam a estrutura da festa de diferentes anos, 2014, 2018, 2019 e 2020¹³⁶, valoriza o louvor a Santo Antônio, evidencia o anfitrião do encontro, o Jongo de Piquete, e nos aponta a realização desta ação cultural com expressões populares e tradicionais apoiada pela política pública, um fomento através de um edital promovido pela Secretaria do Estado da Cultura do Estado de São Paulo, caminhos que possibilitam a continuidade e a realização da festividade. Em suma, uma festa realizada entre articulações, herança familiar e os incentivos culturais por meio do poder público que ainda está muito longe do ideal, porém uma valorização significativa da cultura dos afrodescendentes que carregam um patrimônio humano que resiste e recria perante as suas identidades religiosas, suas tradições, seu modo de fazer arte e comunicar a vida e os desejos.

O processo de preparação para esta organização sociocultural é algo que deve ser destacado, desde o dia que antecede a festa, a preocupação com os vestuários individuais e do coletivo, a autoestima, e o ato de saber arrumar-se para jogar. Portanto, a roda é também um espaço de celebração e performance, seja para o grupo ou para os convidados da cidade ou provindos de outras comunidades do território paulista, e que promove discursos corporais e orais pautados em memórias.

A situação do sábado, dia oficial da festa, já com alguns dos fazeres prontos, inicia-se no período da manhã, e normalmente no diálogo do grupo de Capoeira Negro de Sinhá com o mestre Gil com seu jogo, cantos e tambores. Ainda há a composição de uma roda com troca de saberes entre o mestre jogueiro e as lideranças da Capoeira, que reforçam suas raízes ancestrais e espaço político das duas tradições. A roda é alimentada com reconhecimento de ampliar a discussão dos estudos e práticas na cidade de Piquete a partir do seu passado histórico e as atuações do mundo contemporâneo que não se esgotam nestes dias de festa.

¹³⁶No ano de 2020 foi realizada uma festa virtual pelas redes sociais, devido a Pandemia do Corona-Vírus19. Foi uma iniciativa para que o legado familiar e tradicional não perdesse a sua relação com a festividade, com a força da cultura jogueira e promovesse a interação entre grupos e convidados presentes em anos anteriores.

A hora do almoço, espaço de socialização e acolhimento dos grupos culturais e convidados de fora que chegam para compor o evento, que reforça a importância da cozinha e dos afazeres para festa. Ao presenciar em alguns dos anos os preparativos, entre as comidas e alguns adereços, e os enfeites para a parte interna da casa, percebia-se o quanto essas atividades demonstravam o compromisso com as memórias dos anos anteriores, e as lembranças dos que já não estavam no grupo, além de um sentimento de pertença das crianças que ano a ano estavam ocupando novos lugares.

Seguido do almoço, um espaço plural, que é seguido por todos e todas presentes na festa. A formação e o desenvolvimento desta caminhada de pedestres são liderados pelo mestre Gilberto, Alberto, Solemar, Marisol e Ceumar, seu irmão e irmãs e Tia Ana, acompanhados de sobrinhos e netos. Para uma melhor compreensão das etapas que dão forma ao cortejo, que inscrevem a caminhada de um corpo cultural e simbólico, denominamos de estação, a partir do conceito da estação ser o lugar de saída e partida, do encontro, da despedida, do revelar sentimentos, de uma nova casa, da mudança, da fronteira do cotidiano para o extra cotidiano.

A primeira ação do cortejo é o lançamento do primeiro rojão ainda na rua do mestre, que identificamos como primeira estação, acompanhado por alguns tambores, cantorias, mulheres no zelo com crianças ou idosos, homens e mulheres negros e brancos, e como destaque uma juventude afrodescendente, que é atravessada pelo sentimento de pertencimento ao grupo.



Mestre Gil, de rojão na mão para a abertura do cortejo em louvor a Santo Antônio, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Durante este deslocamento de pessoas é demarcado o patrimônio material da cidade, reconhecemos o espaço comum para os visitantes ou não, o fazer coletivo, a família do mestre com suas afeições e tensões. A segunda estação é uma caminhada, com o intuito de buscar o andor do Santo Antônio na casa da professora Eugênia, um engajamento de muitos anos da professora com a festa, que é acompanhado musicalmente por vários anos pelos grupos convidados, como: GiraFulô¹³⁷, Grupo de Capoeira Negro de Sinhá¹³⁸, Comunidade Jongo Embu das Artes, Jongo da Lapa, por meio dos instrumentos musicais, berimbaus, caixas do divino e alfaias.

¹³⁷Grupo Gira Fulô – Grupo de práticas e pesquisas em danças brasileiras da cidade de São Carlos (SP), disponível em : <https://www.facebook.com/Girafulo>. Acesso em 31/05/2021.

¹³⁸Grupo de capoeira Negro de Sinhá – grupo de capoeira da cidade de Piquete, que coincidentemente alguns dos seus membros participam do grupo de Jongo de piquete.



139

¹³⁹ Imagens do cortejo de louvação para Santo Antônio, e suas diferentes cenografias e paisagens. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Chegada na Casa da professora Eugênia para buscar o Andor de Santo Antônio, cortejo na cidade de Piquete (SP), Brasil.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

Ao chegarmos à casa dela, avistamos no alto o andor de Santo Antônio, com faixa acendendo a louvação, e mais a benção do padre da cidade, que relacionou suas palavras com a festa e o santo, que prestigia o encontro anualmente, e na sequência abençoa os donos da casa, a família do mestre e as pessoas que compõem este rito afro-brasileiro, que apontamos como terceira estação.



Andor para Santo Antônio no alto da casa da professora Eugênia, na cidade de Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Mestre Gil, louvando o andor de Santo Antônio, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

Muito interessante ver a cidade sobre a festa, pois as casas e o comércio apresentam-se na sua maioria com suas portas fechadas, o clima de temperatura baixa, com sol da chegada do inverno paulista, uma cenografia poética composta de um cinturão verde, montanhas ao redor, coberto de nuvens, outra vezes por caminhos com neblina.



140

Esse cenário natural descrito revela-se no retorno à casa do mestre, que apresentamos como quarta estação, fase em que nos deparamos com um jogo entre pluralidade entre tambores, a presença da ancestralidade africana e o signo cristã, o andor, que marcam este cortejo e que se materializa ao colocar o andor em movimento, primeiro nas mãos do mestre e da família, que são devotos do santo, uma espécie de rito familiar, e em seguida é dada a permissão para outros presentes no rito, como se a soma de cada corpo que se aproxima do andor aumentasse a devoção dos presentes, a força comunitária e o retorno

¹⁴⁰ Imagens da paisagem e texturas que desenham a cenografia do cortejo para louvar Santo Antônio. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.

dos possíveis pedidos secretos, logo revela-se uma estrutura cênico-dramática ancorada em signos da cultura negra (MARTINS,1995).



Mulheres do Jongo de Piquete carregando o andor de santo Antônio, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



Mestre Gil e Tia Ana com o andor de Santo Antônio, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Cortejo para Santo Antônio em direção a casa do mestre Gilberto, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019 e 2018.

Esses dois momentos são bem determinados, primeiro um corpo que vai buscar o andor e um outro que já foi atravessado por uma emoção, e que é responsável de trazer o andor para festa, e que se coloca à disposição do zelo e do respeito pelo santo. Esse cortejo dura cerca de uma hora e meia, no máximo, considerando que a cidade é pequena e a distância da casa da

professora para a casa do mestre não mede mais que um quilômetro. Ao chegar à frente da casa do mestre, é revelada a quinta estação, encontramos um arco de palha de árvores e um corredor formado por pequenas casas de portas e janelas, habitadas na sua maioria por senhoras idosas, uma espécie de portal que separa o mundo da rua da próxima fase desta comemoração que são os preparativos para a reza coletiva do terço.



Quinta estação do cortejo, portão da casa do mestre Gilberto, Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

A quinta estação é identificada na chegada do andor no pátio da casa do mestre Gil. Enfim, é consagrado o local da festa, para danças ou cantorias que antecedem a jornada da noite para a reza do terço, e que na sequência irá se desdobrar na roda de Jongô. Este momento da reza, durante muitos anos, ocorreu no ambiente da sala ao redor de um altar previamente preparado para receber o andor após o cortejo. Em 2019, foi transferido para a

parte externa da casa, que permitiu uma melhor visibilidade e participação dos presentes. Em 2019, o terço foi acompanhado pelo grupo “Coral São Mateus” de vozes masculinas acompanhados do mestre Gil, também membro do grupo.



Figuras do espaço e altar para Santo Antônio no lado externo da casa do mestre Gilberto. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

A reza era liderada pelas mais velhas da família, mãe e tia do mestre, porém desde 2014, apenas pela tia Ana, acompanhadas dos filhos e filhas, sobrinhos (as) e netos (as), e pelo mestre Gil, sempre tão fervoroso e com muita responsabilidade por sustentar um legado familiar. São puxados louvores e cantos do terço para exaltar o Santo Antônio. Neste altar, encontramos flores, terços, panos desenhados e um sino, que é tocado em pontos especiais da reza

pela Solemar da Silva, liderança e mestra da comunidade Jongo Embu das Artes há algumas décadas.

Durante a oração, no calor das vozes são estourados alguns rojões (fogos de artifício), que marcavam o ritmo das preces, para uns um ato de transcendência, outros contemplação, e por último o fortalecimento para uma conexão com o sagrado, a chama do catolicismo, quem sabe a impulsão a devoção. Eram corpos em prontidão, quase todos em pé, na escuta, outros respondiam ao coro, um rito familiar, estendido aos convidados do evento, que traduzimos como um lugar de cruzamento entre a recriação e o sentimento religioso. Um cenário que reafirma as relações do coletivo para a roda de Jongo manifestar-se mais adiante, possivelmente sentidos construídos a partir das lembranças e das imagens sonoras e visuais, anunciadas muitas das vezes no ato de rezar, atrelando o catolicismo negro a heranças ancestrais africanas, que por consequência evocam uma leitura pautada no tempo inaugural.

Este momento da oração, durante muitos anos, ocorreu no ambiente da sala ao redor de um altar previamente preparado para receber o andor após o cortejo.



Terço para Louvar Santo Antônio liderado por Dona Bina (blusa bege) e Tia Ana (blusa azul). Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2012.

Ao encerrar o terço, inauguramos a sexta estação, espaço criado para servir um caldo que chamam de canjiquinha, cuja receita é composta pela gastronomia tradicional mineira, que é um dos pontos calorosos da festa, que garante a alegria e o envolvimento na roda de Jongo, ponto já comentado no texto como do afeto, da sociabilidade e da celebração fato presente nas manifestações populares negras brasileiras.

O que significou conduzir um andor para o imaginário de uma família católica e afrodescendente?

O mundo jongueiro de Piquete é pautado também na promoção da festa e na ampliação da consciência dos processos históricos e de identidade cultural. Fazer uma festa é defender seus valores humanísticos de herança africana, uma afirmação do legado familiar, uma anunciação e uma reafirmação nos diálogos com outras culturas, outros saberes, e com a poética das caminhadas e oportunidades de testemunhar o novo e a criação. Corpos em movimento, gestos em grande e pequena escala, vozes em repetição e um terço na mão. Assim são as estações em louvor a Santo Antônio, que abre as portas para a passagem das memórias dos afro-brasileiros, com suas raízes jongueiras em comunhão com outras manifestações culturais, que inspiram, abrem portas, e descobrem domínios no “espetáculo dramático tradicional” (NASCIMENTO, 2019, p.155).



Terreiro da Festa de louvação ao Terço para Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2012.



A Roda e a voz do Tambor 141



¹⁴¹ Roda do Jongo de Piquete na residência do mestre Gil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

A roda de jongo nos leva de volta as origens permitindo-nos vivenciar o amor fraterno, que traz alegria e felicidade, e favorecendo a comunhão entre as pessoas. Em uma roda todos são iguais. Nela, fica-se lado a lado e garante-se o olho no olho. (SILVA, p.68)

Com as palavras acima mestre Gilberto Silva abre a roda, remete ao rito, evoca os valores humanos, dita o caráter comunitário, firma a presença de diferentes corpos, seus sentimentos e trocas na transição da vida cotidiana para o fazer cultural, fatos presentes nas demais manifestações culturais afro-brasileira. E, neste capítulo temos a roda como o lugar de continuidade da festa, a *sétima estação* que configura um terreiro composto por uma cultura que promove a circulação de saberes jongueiros, uma rede de trocas, rompimento de fronteira, uma realidade que anuncia também poéticas e estéticas.

Entre o impulso para a abertura da roda de jongo, os últimos louvores para Santo Antônio e o ato de comer a canjiquinha descritos no capítulo anterior, traremos considerações sobre a noite jongueira de Piquete principalmente em 2019. Neste aparentemente descanso para experimentar as comidas, as pessoas eram convocadas para o terreiro e a relação-tempo espaço da roda começou a ser anunciada no pátio da casa, entrou primeiro o Jongo de Piquete (anfitrião da casa), dando as boas-vindas aos presentes, em seguida o Jongo do Embu, e os demais grupos convidados. Dentre os anos de pesquisa, estiveram presentes nas rodas, os seguintes grupos: Gira-Fulô da cidade São Carlos (SP), por anos seguidos, Djs, e outros mestres jongueiros de São Paulo, como foi o caso do mestre Laudenir do Jongo de São José dos Campos (SP), e da mestra Jociara da cidade de Indaiatuba (SP). Provindo do Rio de Janeiro, por vários anos consecutivos a presença do grupo de Jongo da Lapa¹⁴², com alguns dos seus principais membros que trazem um sotaque concebido pela relação do mundo acadêmico com a cultura jongueira fluminense.

¹⁴² Jongo da Lapa – Disponível em:

<http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss375.pdf>. Acesso em 04/04/2021.

Bandolê Olê Olê

Bandolê Olê Olá

Bandoleia Jongueiro

Bandolê Olê Olá¹⁴³

A roda foi aberta pelos anfitriões da casa, sob as cores do vermelho e branco, vestidos, saias, blusas, calças e camisas, padrão do grupo do Jongu de Piquete.

O jogar piquetense é uma dramaturgia afro-brasileira com força ancestral e familiar, há anos realizado no pátio da casa do mestre Gilberto, que ocupa de forma significativa o papel de produtor do evento, além da maestria. A casa é um terreiro, um centro de luta, de resistência cultural africana (Nascimento, 2019), reminiscências presentes na região do cultivo do café na região do Vale do Paraíba, interior do estado de São Paulo. Toda a dinâmica da festa jongueira é centralizada nele, do mesmo modo que tem a expectativa que apareçam pessoas, homens ou mulheres, que assumam esse lugar de produtor, para que ele realmente fique pautado no rito. A roda construída com a presença dos tambores, da dança, do canto responsorial, da poesia falada e cantada, observações afetivas e participações do público presente que na sua maioria não arriscam entrar para jogar. Não só no mundo de Piquete, como em outras comunidades jongueiras, o dançar é a expressão mais presente dos convidados, com conhecimento ou não dos elementos necessários para a movimentação corporal. Tendo ciência que a evolução no centro da roda ocorre em pares, reconhecíamos manobras corporais individuais, principalmente das mulheres. Esta configuração dos corpos estava em diálogo constante com os tambores, e no caso da participação feminina, o uso da saia, era um elemento plástico que colaborava com a expansão das movimentações, definindo um corpo resistente, alegre e com um discurso dos seus direitos enquanto mulher negra.

¹⁴³ Ponto de abertura usado na roda do jongu de Piquete.



Mulheres do Jongo de Piquete, em diferentes circunstâncias, Encontro de Grupos Jongueiros Paulista em Embu das Artes (2015) e na Festa do Rumo ao Tambores na Aldeia de Carapicuíba (2016) cidades da região metropolitana de São Paulo. Fotografia: Acervo da pesquisadora e da Oca Escola Cultural.

Os grupos mais tradicionais entram na roda com os pés descalços, condição que não é significativa no grupo de Piquete, levando-se em consideração o piso do terreiro, e possivelmente o distanciamento com os cultos afro-brasileiros que se aproximam deste procedimento dos pés tocarem na terra para dançar e criar uma conexão com o sagrado, que encontramos em outras comunidades.

Devemos ressaltar é que o mestre anuncia que todos podem entrar na “roda de Piquete. “Porque essa manifestação corre o risco de se extinguir (...) nos grupos dos tradicionais, não dança só os tradicionais (...) contra o preconceito e a segregação, o Jongo é para todo mundo¹⁴⁴.” Um exemplo significativo é o Jongo de Tamandaré, uma comunidade centenária, que nos seus encontros cíclicos recebem diferentes pessoas fora do mundo tradicional, além de permitir qualquer traje para adentrar no círculo jongueiro. Estamos tratando de presença, da configuração de corpos em uma roda, que pode estar restrita apenas a um grupo fechado, ou não, da mesma forma, pode ter uma seletividade para compor o grupo. Segundo o mestre Gil, as rodas em dia de

¹⁴⁴ Mestre Gil, 2019.

festa ou mesmo nos ensaios, devem ser abertas para diferentes grupos e etnias, considerando muitas das vezes um procedimento contrário em grupos tradicionais, e acrescenta que a radicalidade levará ao risco de extinção. “Se é uma tradição que vem trazer à tona e colabora com a discussão contra o preconceito e a segregação, o Jongo é para todo mundo¹⁴⁵”. E, como forma de seleção natural ele acrescenta: “quem é, é, quem não é, não se mistura” (frase de autoria coletiva do Jongo de Piquete).

Dentro da discussão acima, a permissão ou não da criação de novos grupos jongueiros, ou coletivos culturais, como muitos mestres os nomeiam, também se torna pertinente, e segundo o mestre, “a rede jongueira se fortalece a partir do ingresso das lideranças dos novos grupos, recém fundados na universidade¹⁴⁶”. Seja em São Paulo ou no Rio de Janeiro, muitos desses novos grupos surgiram da universidade, ou a presença expressiva de estudantes universitários nos grupos.

Dando continuidade a roda, tratamos também da presença do mestre Gil, sua particularidade ao dançar, conceber momentos solo na roda, puxar a atenção do público presente para sua performance. Henry Durant colabora quando diz: “Pra mim, ele tem muito mais claro, que ele tem esta função de abrir estes caminhos como artista¹⁴⁷”. Pensar nesta fronteira entre a arte e a cultura, e as experiências do mestre no campo da música, como tocador, cantor, dançarino e participante de outras manifestações culturais, nos leva a concordar com o Henry, que são repertórios que ele trouxe a seu favor para chegar nesta liderança no meio jongueiro dentro e fora de Piquete. Sua dança é inspiradora para muitos, “ele é um recriador (...) ele é um cara que reconstruiu o Jongo de Piquete, mas a partir da figura dele”¹⁴⁸.

A dinâmica do mestre Gilberto na roda era composta, primeiro por uma interação com os corpos que desenham o círculo, algumas vezes com microfone na mão puxava os pontos, envolvia o público, com deslocamentos corporais em

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem

¹⁴⁷ Entrevista realizada com Henry Durant, em março de 2019, São Paulo (capital).

¹⁴⁸ Idem.

linha reta, com giros, pequenos saltos, além do diálogo com os tocadores, que apenas com os olhares e confiança no mestre desenvolviam a musicalidade particular. “O corpo como instrumento de expressão é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas” (SANTOS, 2006, p.77).

Nesta imagem abaixo se reconhece o andar do mestre em linha reta, com braços apontados para as pessoas que formam a roda, regido pelo som dos tambores que ditam a dinâmica dos seus gestos e movimentos, joelhos flexionados, expressão facial de alegria e o olhar direcionado para uma das mulheres do seu grupo jongueiro, fato que veremos na próxima fase da sua evolução coreográfica¹⁴⁹. A sua dança e a sua interpretação, o seu estilo. “Sob essa perspectiva, jongo é política do corpo, arquitetura da resistência e do brinquedo (no sentido de atuação)” (COSTA,2019, p.6).



Mestre Gil, na Festa de Santo Antônio, em Piquete (SP), Brasil.
Fotografia de Vera Cristina Athayde, junho de 2019.

¹⁴⁹ Evolução coreográfica – é tradução de que o mestre Gil explora as diferentes possibilidades de como usar o espaço circular jongueiro e a particularidade com a audiência.



Jongueira Rosilene Francisca e Mestre Gil em interação na roda de Jongo, Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, junho de 2019.

Esta cena de interação entre o mestre Gilberto e Rosilene é bem singular, uma comunicação que se inicia com a inversão das cores vermelho e branco nos trajes dos dois, a troca de olhares e narrativas que acontecem nos corpos em ação e na impulsão das palmas do público presente. Uma dança no espaço do coletivo que pressupõe uma negociação de fazeres. São expressões anunciadas pelo casal jongueiro dando possibilidades ao jogo de improvisação e expressão individual, independente de gênero e idade de cada intérprete. O diálogo de um jongueiro em solo na roda, estrutura não comum na comunidade de Piquete, que produz uma estética relacional ao dançar e convocar um membro do grupo que se encontra no círculo que estrutura o espaço de atuação da festividade jongueira. Nesse modo de agir com certeza está implicada a afetividade entre os dois corpos no fazer da dança por serem da mesma família

e grupo jongueiro, assim, como é feito, visto e contemplado pelo demais presentes.



Mestre Gil, em finalização da sua performance, na roda de Jongo na Festa de Santo Antônio, em Piquete (SP), Brasil. Fotografia de Vera Cristina Athayde, em 2019.

Acima a consagração de um rito com música ao vivo, tambores como presença e confluência das mãos, gestos e sonoridades provocadas para e no corpo do mestre Gil. Da mesma forma a roda, o espaço cênico compreendido pela linha da lateralidade e profundidade, e o lugar da ancestralidade. Vale enfatizar a canção que estava nas vozes do grupo e convidados, um canto responsorial realizado com a repetição e a poética dos elementos simbólicos presentes entre corpo e memória. Uma experiência do mestre que carrega a sua história de vida, seu cotidiano na cidade, elementos da vida dos membros do seu grupo, da sua família e seus ancestrais. Um repertório individual de combinações e transformações por meio da dança principalmente. Uma composição, uma performance artística negra, “de modo que, com sua ação, ele fortifica e valoriza a identidade negro-descendente e, através de sua repetição, vivifica o lugar do eu-referencial (TAVARES, 2012, p.153). Diante do exposto recorreremos também a Sodré (1997) através da seguinte reflexão: “Deslocando-se num território para conquistar, trabalhar ou celebrar (dançando, por exemplo), o corpo humano é a possibilidade silenciosa, mais ativa, de qualquer movimento de construção do mundo” (SODRÉ, 1997, p.33)

Conceição (2016) acrescenta a sua posição pautada no imaginário das culturas populares, especificamente o Jongo e as possibilidades deste ambiente gerar uma enunciação de uma poética sobre o mundo.

E assim, reconheço que o entendimento de que “cantar, falar, dizer e ser são uma coisa só, partes indissociáveis dessa expressão que os torna o que são” é similar a ideia de que “através do canto, da dança, das ações organizativas; movimentando-se, informando-se sobre o ambiente e informando-se sobre si mesmo, estabelecem diferentes estratégias de leitura do mundo (CONCEIÇÃO, 2016, p.127).

Diante das observações e participações das rodas de jongo de Piquete em diferentes eventos, seja na rua ou em espaços fechados, reconhecemos o ato de entrar na roda e jogar executado pelos membros do grupo, os deslocamentos corporais e os possíveis gestuais realizados de forma muito mais marcada, com raras improvisações, ficando a cargo do mestre Gil, um corpo negro em performance, um intérprete, que se destacava em todos os ambientes jongueiros.

A construção desta corporeidade jongueira é avaliada também segundo a faixa etária, seja dos componentes do grupo de Piquete de outras comunidades ou coletivos, o mais velho representa a conexão com a terra, muitas das vezes de pés descalços, movimentos mais lentos e suaves, enquanto a juventude se



Na roda Rosilene Francisca e Beckmam Conceição do Jongo de Piquete. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

expressa com mais velocidade nos gestos e movimentações.

O casal anterior se destacava muito pelo jogo dos braços, flexão dos joelhos e rodopios com muita leveza. Além do destaque nos quadris da Rosilene que dava o tom para as palmas da audiência na roda. A inversão de direção dos corpos da direita para esquerda e vice-versa eram promotores de um diálogo que favorecia o envolvimento entre a alegria e a recriação. Ambos davam um giro de trezentos e sessenta graus sobre si mesmo e voltavam para o jogo. Assim, o casal alimentava o próximo candidato a entrar na roda, homem ou mulher, que muitas das vezes entrava já rodopiando e firmando as imagens da memória do casal que deixa a roda.

Destacamos o jongueiro Beckmam em duas das imagens deste contexto, a princípio pela sua juventude, por enfrentar a roda como um lugar de respeito e circulação dos saberes do Jongo de Piquete, pelo impulso de brincar com seus gestos e movimentações, finalmente por traduzir a presença masculina no grupo. Na ação abaixo temos ele com a jongueira Rosílis que traduz com muita propriedade o “corpo em festa” (Conceição, 2016). Tratar de corpo em estado de festa estaremos nos apoiando nas considerações de Conceição (2016) na sua pesquisa intitulada *Gingas em corpos de Festa: O Jongo e o Mergulhão do Cavalo-Marinho em articulação teórico-prática para uma atuação no teatro de rua*, quando ele diz:

Os referenciais comportamentais que fundamentam a concepção de “corpo em festa” estão tanto nos artistas de rua que, a partir da utilização de diversas linguagens artísticas, potencializam seus corpos na apropriação dos espaços da rua e na interação com um grande e variado público; tanto nos jongueiros, que reverenciam seus ancestrais com os cantos e os movimentos de seus corpos, como também, nos brincantes do Cavalo Marinho que, no momento do Mergulhão, se divertem, se desafiam e se superam em criatividade e destreza corporal. (CONCEIÇÃO, 2016, p.28)



No centro da roda Rosílís Luiza e Beckmam, do Jongo de Piquete. Piquete (SP), Brasil.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

No casal jongueiro abaixo encontramos pormenores no estar na roda e compor o grupo de Jongo de Piquete. Éilda pela convivência diária com o mestre Gil como esposa e colaboradora dos fazeres do grupo e o jovem Wallan, sobrinho do mestre, e desde infância integra os caminhos de configuração da corporeidade jongueira piquetense. Reconhece-se no corpo do jovem, equilíbrio, agilidade e interação com o espaço muito semelhante ao do mestre. A movimentação do casal na roda expressa, afeto, feições de muita alegria, corpos bem mais eretos, e com articulações e gestos mais alongados que as cenas anteriores comentadas.

Outro ponto é o encontro de gerações na roda de Jongo, o mais novo entra para dançar com o mais velho ou vice-versa. Porém a atualização da roda, fica a cargo da juventude, e atualmente vemos poucos idosos nas rodas. O caso da Tia Ana do Jongo do Embu e nas rodas de Piquete nos seus oitenta e oito anos e da matriarca Dona Adélia do Jongo de São José dos Campos, que são raras exceções.



No centro da roda Élidea Cristina e Wallan Mateus do Jongo de Piquete. Piquete (SP), Brasil.
Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

O discurso do corpo com os tambores são expressos pelo João, menino de onze anos, filho do mestre, o jongueiro *Lalau* de família jongueira piquetense, apoiados pelos tocadores do Jongo da Lapa, Embu das Artes e Girafulô. No decorrer do batuque em ação o mestre abre para os convidados, mulheres, homens e a juventude de fora da cidade que está nesta transição entre o aprendiz da tradição e o jongo dos coletivos contemporâneos.



Tocadores na roda de Jongo de Piquete na Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



Tocadores na roda de Jongo de Piquete na Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



Tocadores na roda de Jongo de Piquete na Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil .Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



Tocadores na roda de Jongo de Piquete na Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil .Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2018.



Tocadores na roda de Jongo de Piquete na Festa de Santo Antônio. Piquete (SP), Brasil. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

Os pontos são puxados pelo mestre, sua esposa Élida, e raramente anunciado por algum membro do grupo. Normalmente cantam os pontos do imaginário jongueiro tradicional ou de autoria do grupo, anunciados de forma responsorial com a presença expressiva das mulheres no coro.

Vale recordar que a festa se estende por dois dias, se inicia no sábado, onde percorremos as diferentes estações citadas, e finaliza no domingo. A festividade nem sempre cruza a madrugada. O domingo amanhece com um café da manhã com a maioria dos presentes, conversas descontraídas, e despedidas entre os grupos jongueiros e convidados não jongueiros. O terreiro do mestre é

ocupado por alguns tambores, corpos em movimento e cruzamentos de fazeres provindo da juventude, das mulheres, das crianças e improvisações marcantes. Momento da troca de papéis entre os que fazem a roda, um espaço de experimentar, tocar, dançar e cantar com liberdade, aprender ou repetir a força do repertório das comunidades jongueiras, uma roda de despedida, um tempo simbólico, que saúda a festa que foi realizada, protege os que voltam para as suas casas, os donos da casa e as recriações realizadas no dia anterior que deixaram imagens que são recontadas neste domingo. Uma oportunidade que deixa o mestre em observação dos demais que compõem a roda, um território de todos e todas, enfim, a *oitava estação*.



Tocadores na oitava estação da Festa. No dia seguinte. Piquete (SP). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.



Casal jongueiro dançando na oitava estação da Festa. No dia seguinte. Piquete (SP). Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2019.

A roda de Piquete é um jogo de palavras e batuques que representam as vozes locais, os grupos convidados e a ancestralidade de matriz cultural africana, que é saudação, emoção, cooperação, socialização e extensão da coletividade. O círculo sagrado é atravessado principalmente por corpos jongueiros da Lapa e do Embu, seus membros e suas lideranças e visitantes. Os jongueiros da Lapa trazem na dança o estilo fluminense, seja no corpo feminino ou masculino, semelhante ao 'tabiá' ou tabiado (IPHAN,2005), passo estruturado por uma pisada forte com o pé direito, difundido pelo Jongo da Serrinha¹⁵⁰, e recebido de forma muito acolhedora por diferentes jongueiros de Piquete e público presente. Um jogar configurado pelo diálogo da tradição carioca e a contemporaneidade do centro do Rio de Janeiro, especificamente, os Arcos da Lapa, seu terreiro, estruturado pelos desafios da rua, sua memória cultural e a recriação desta expressão cultural afro-brasileira. Como muitas das comunidades que saúdam os santos católicos do ciclo junino brasileiro, os jongueiros piquetenses louvam Santo Antônio, é um universo performático entre o sagrado católico e a manifestação negra afrodescendente, um corpo cultural composto por muitas falas e discursos, são atravessamentos cíclicos. “Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (Martins, 2001, p.84). Essa festividade está em constante transformação, grupo que se recria a cada encontro, memória familiar entre o presente-passado-futuro, interação que revela a reinvenção do Jongo de Piquete, reconstrução histórica e cultural através da presença de quem faz e se manifesta dentro e fora da roda jongueira, fluxo de vontades e estratégias de vida. (Costa,2019) trabalha com a noção de temporalidade e o corpo-jongo e elucida quando diz:

Dramaturgicamente, a relação com a roda envolve espaço e tempo. Ao passo que o círculo nos conduz a uma figura plana, o solo onde se dança, a roda ganha corpo naquele dos envolvidos, interagindo em espiral. Nela, há presença e presente e, ao girar para um lado e para o outro, embaralha passado e futuro. O tempo imerge no universo da duração (COSTA, 2019, p.7)

¹⁵⁰Jongo da Serrinha – ver Gandra (1996)



Grupo do Jongo de Piquete . Fotografia : acervo Grupo de Piquete.

Adeus, adeus, povaria

Eu vou embora (bis)

Me diverti bastante

Senhor diz que está na hora¹⁵¹

¹⁵¹ Ponto de despedida da Dona Tó do Jongo de Tamandaré (SP).



152

“Arrollar e Jongar” - onde o sol não se desmancha

¹⁵² Tambor da Tumba Francesa, expressão cultural franco – haitiana cubana, “La Tumba Francesa la Pompadour Santa Catalina de Ricci”, sediada na cidade de Guantánamo. Fotografia: Vera Cristina Athayde, 2017.

A travessia realizada no território afro-cubano e afro-brasileiro e as impressões deixadas pelas práticas culturais, “arrollar e o jongar”, tomou como objeto de pesquisa tradições culturais centenárias. Conga em Cuba e o Jongo no sudeste do Brasil, ambos patrimônios culturais imateriais nacionais, sobretudo de matriz africana. Um estudo promotor de uma troca intercultural que conduziu a tese a buscar um pensamento prático e teórico baseado na configuração de corporeidades construídas em territórios comunitários, delineados pelo recurso metodológico das viagens, observação, participação, sentimentos, interligação entre a oralidade e a escrita, processos históricos e culturais, pensamento das heranças ancestrais e interpretação de expressões sobretudo de identidade cultural negra e a sua relevância no espaço latino-americano.

Esta construção foi estruturada na experiência pessoal com as artes cênicas, principalmente a dança que incorpora as memórias ancestrais e a cultura popular. E revelada dentro da pesquisa de campo por sensações, lembranças, emoções, registros fotográficos e audiovisual, uma entrada no mundo de ontem, de hoje e com perspectivas acadêmicas. Logo, com a finalidade de colaborar, rediscutir e promover fundamentos orientados pelas manifestações socioculturais e suas realidades, transposição de experiências, que demandaram o respeito, a consciência de si e do outro, a imaginação e a criatividade. A oportunidade de compor o resultado de desenvolvimento para o contexto comunitário, cultura e vida, cultura e arte de forma plural, a fim de ser aplicado para as novas interpretações nas artes cênicas e seus diferentes aspectos simbólicos contemporâneos das sociedades de identidade cultural negra, dentro e fora do mundo acadêmico. Um deslocamento pelo universo simbólico afro-latino com cruzamentos para explorar, compreender e traduzir comportamentos que enunciam falas verbais e corporais, linguagem, performance, dramas, realidades, enfim, aspectos da cena da cultura negra latina e suas diferentes concepções na área do corpo em arte.

No Jongo e na Conga, corpo e prática cultural, particularidades e integração, indivíduos e o corpo coletivo são diferentes formas de construção poética do dançar e mesmo tocar dançando. Trata-se de reconhecer a relação

dança e música, condições inseparáveis, promoção de narrativas estéticas, aprendizagem na vida-comunidade, vida-festa, que se organizam na ancestralidade do povo cubano e do sudeste brasileiro. A arte da convivência diária, a força das tradições locais, a escuta corporal, o alimento e a expressão do sagrado que se materializam no festejar.

A pesquisa geradora de ligações humanas e do conhecimento. O corpo-pesquisadora que enraizou relações entre as duas sociedades e da mesma forma adotou o caminho da pesquisa qualitativa, que significa um mergulho campo, coleta de dados narrativos e práticos, flexibilidade, compreender certos comportamentos, individuais e coletivos.

As travessias no território cubano circundaram três espaços socioculturais, bairro de Los Hoyos em Santiago de Cuba, “la Loma de Chivo” em Guantánamo e o Bairro de Cerro na cidade de Havana, Guantánamo e especificamente Santiago de Cuba, referências do mundo do Carnaval, dos tambores, dos corpos em movimento e seus diferentes sotaques. Como parte destes elementos, afirmação de identidade, travessias entre diferentes manifestações culturais e suas matrizes, espanhola, africana e franco-haitiana, principalmente no território de Santiago. A rua, espaço de experimentações, desdobramentos de lugares, despertares para compreender principalmente a grafia corporal do “arrollar” nas festas dos santos católicos, nas comemorações comunitárias, eventos esportivos e datas cívicas, visitas entre Congas e o fenômeno de “la invasión” que converte corpos cotidianos em fluxos de transgressão, reinvenção, produtora de significados e vidas.

“Los cabildos”, diversão de outrora de origem africana, transmissão e reinvenção desta cultura caribenha provinda de África, no que hoje chamamos de Conga, agrupação cultural que acorda a cidade com a sua famosa corneta china, seus diferentes tambores e o trio de campanas que dão sentido no corpo que extrapola o tocar.

Cenografias e paisagens, em cada festividade uma realidade em Hoyos, com ruas e ladeiras, ruas planas e de escala humana acolhedora na trama da “La Loma” e o espaço da Comparsa “El Alacrán” sem a rua e seus desafios,

espaço limitado, com sua configuração apenas na passarela oficial do Carnaval. O atravessamento do oriente ao ocidente da ilha e vice-versa ampliou o corpo-pesquisadora e os aspectos destas construções ancestrais, empreendimentos no fazer junto, aproximação e integração dos movimentos e gestualidades, diferentes discursos de uma corporeidade historicamente à margem da sociedade, que tem nos atos festivos a representação simbólica dos acontecimentos que aprofunda o dançar e bailar.

As manifestações comunitárias de “Los Hoyos e “Loma del Chivo”, reavivam a memória ancestral em trilhas, atalhos e caminhos. Assim, provocam diferentes interpretações de sentidos da cultura negra e sua concepção no campo da dança e suas matrizes. Quanto ao grupo tradicional de Cerro, apresenta possibilidade de um corpo expressamente codificado, com um vínculo muito maior com a competição e visibilidade, com qualidades emocionais e estéticas provindas de quem orienta ou direciona. O mundo infantil de “Los Hoyos” e de “La Loma”, seus códigos corporais: flexíveis; criativos; entrelaçados por diferentes referenciais corporais da cultura cubana atual; que representam a descoberta; a afirmação identitária e a luta pela cultura popular.

O corpo do Carnaval é um lugar do compromisso com as comunidades envolvidas, com a sociedade cubana, com os que vieram antes provindos de lutas, reafirmação dos valores religiosos afro-cubanos, e resistência, marca desta sociedade.

Em terras brasileiras, a pesquisa dialogou com o corpo jongueiro e a anunciação das formas culturais, os costumes e a força ancestral de origem africana, legado da cultura bantu, com seus fazeres corporais e musicais, a força da palavra, um ato de conexão e recriação dos feitos passados no cenário da diversidade contemporânea. A relação do “saravar” aos tambores, aos mais velhos e aos ancestrais aponta o desenho do espaço, a roda e sua força ancestral. Homens, mulheres e novas gerações a jogar em espaços urbanos, rurais, periféricos e território de origem tradicional centenária. A rede de relações entre os grupos jongueiros e as travessias durante o campo é um termômetro do jogo entre comunidades, a política, a força sociocultural, estratégias de

visibilidade do patrimônio cultural, produções artísticas e práticas educativas diante do jongo na escola, inovações e perspectivas de valores estéticos. Esta experiência foi mais bem apreciada e refletida acerca do Jongo da cidade de Piquete e suas particularidades, sua comunidade, a liderança do mestre Gilberto Silva e sua trajetória como propulsor da reinvenção do sotaque jogueiro piquetense. O discurso do grupo de Piquete tem a sua composição na corporeidade do mestre Gil. As movimentações dos seus atores-bailarinos são codificadas, de forma fixas, ficando as improvisações, a teatralidade e o papel de músico dançarino na roda executada pelo mestre, símbolo do coletivo na roda. Nas festas promovidas pelo grupo revela-se a confluência entre a força do catolicismo brasileiro, no caso a louvação ao terço para Santo Antônio, a estrutura do fazer jogueiro, seus significados propulsores de uma identidade negra local, estadual, nacional e o espaço de atuação reflexiva e crítica desta tradição no mundo atual e globalizado.

A passagem por esses dois mundos afro-americanos resultou na interação entre culturas, estratégias de ação interdisciplinar, nas diferenças territoriais e culturais, nas aproximações da vida comunitária e suas inventivas. Foi considerado convivência, tolerância, escuta, preconceitos, crença e valores. Podemos extrair dos dois territórios a continuidade da cultura e suas transfigurações. Na ilha caribenha, o fator geográfico e político como colaboradores para a maior solidez das suas práticas, principalmente afro-cubanas. Quanto ao Jongo, o fluxo de deslocamento e entrelaçamento entre os territórios e as sociedades jogueiras e não jogueira, impulsionando mudanças consideráveis que sustenta a composição desta tradição.

Tratamos de corpo e cultura, discussão que é construída no corpo e com o corpo, dinâmicas entre os portadores e mestres da cultura, a sociedade festiva, que pressupõem um portal que se abre para o aprendizado, acerca de pensamentos e discursos corporais, e novas identidades nos dois países. Da mesma maneira o processo de colonização das manifestações culturais que influenciaram diretamente nos ambientes das suas danças e seus corpos, a cada processo histórico, adaptações e diálogos.

No corpo do “arrollador” e do “jongueiro” encontramos aspectos cobertos e encobertos. Ambos, arte e cultura negra, composição coletiva de muita vitalidade, expansão de um corpo diaspórico africano a se revelar em festa. O “arrollar” é um mergulho na onda “conguera”, um deslizamento pela cidade tomada em chamas de memórias ancestrais, expressões corporais e musicais. A cada tambor que ressoa, um corpo se contorce, se aproxima da manifestação do amor e da guerra, desenha o quadril com impulsos eróticos, flexiona os joelhos e os braços com particulares movimentos como um abre-alas, portanto, apontam o novo e a mudança. Os gestos são críticas e narrativas, capacidade de expansão e intercâmbio com aquele que não participa, apenas contempla. A cenografia urbana é produtora de imagens e improvisações individuais e coletivas. Quando a corneta china se manifesta no epicentro de “la invasión” ressurgiu a memória coletiva da Conga e aflora a imaginação. Uma audiência jamais vista em outras manifestações cubanas. A ordem é desfeita e a vida se reinventa, corpos de homens e mulheres duelam simbolicamente, ora de atração, ora de repulsa. O “arrollar” são travessias pela cidade, liberdade no caminhar-dançar-tocar, rara teatralidade e vigor. Um discurso coreográfico nada convencional, que traduz formas virtuosas e híbridas. A cada esquina, a cada encruzilhada, a atmosfera de corpos que se dilatam e demonstram-se em ebulição, o tocador-tambor, um jogo do objeto e do homem, domínio entre passos e a poética do saber dar significado a muitos corpos em presença e sua lógica cultural. Esta obra “la invasion” dura quase seis horas, estabelece processos sensoriais, sentimentos, acessa a abstração e expressão, provoca uma composição plástica entre o corpo e a cidade. Este corpo que atravessa do oriente para o ocidente do território caribenho é preenchido de sucessivas imagens do Carnaval, seu tempo e espaço cênico e cultural. Congas, comparsas, são os bairros cubanos e sua força política, social e estética, dimensionando valores, motivações para celebrar a vida, o direito aos acontecimentos coletivos e de herança ancestral. O Carnaval de passarela, como chamamos no Brasil, é motivo de estética e técnica, a música, a dança, o vestuário, as alegorias e adereços, os coreógrafos e portadores da cultura e a espiritualidade. Esse complexo cultural narrado é o processo do ser “Comparsa”. A competição leva a um corpo de muitos ensaios, a fusão entre o ensino oficial

de dança e o corpo configurado nas ruas sob as diferentes raízes culturais e interações com a vida que extrapola o cotidiano. A Conga parte das suas visitas e saídas, cada encontro a grande bandeira branca balança solicitando a paz entre os que se divertem, acreditam na dança da vida e no corpo que expressa acontecimentos históricos, humanos, simbólicos e espirituais, vida dançada para louvar e festejar, principalmente para os que representam o oriente da ilha.

No traslado investigativo para o jongar, temos dinâmicas corporais e sonoras que se desenha em um círculo mágico, onde a metáfora emitida pelos mestres e mestras da tradição do Jongó é transcendência. A arte jongueira se caracteriza pela audiência criadora que produz um som palmeado que reafirma a força da existência ancestral. Entrar na roda em dupla é uma prática cultural que revela o jogo entre corpos, habilidade que muitas das vezes se inicia pela imitação. Diferente do “arrollar”, o dançar na roda de Jongó é se manifestar em um espaço delimitado, circular, com um número de pessoas bem inferior ao que a Conga arrasta rua afora. O espaço a céu aberto e o chão de terra que pisamos para jongar são contatos que iluminam o fazer jongueiro, nos liga aos antepassados. O fogo é símbolo de comunicação, é aproximação com os antigos, acolhe os tambores, dá sentido a roda. As mãos de homens ou mulheres integram o tambor e o corpo do tocador. O corpo-tambor significa a união emocional e concreta do tocador com o tambor, e do dançarino que emite e recebe signos para essa relação se configurar e existir.

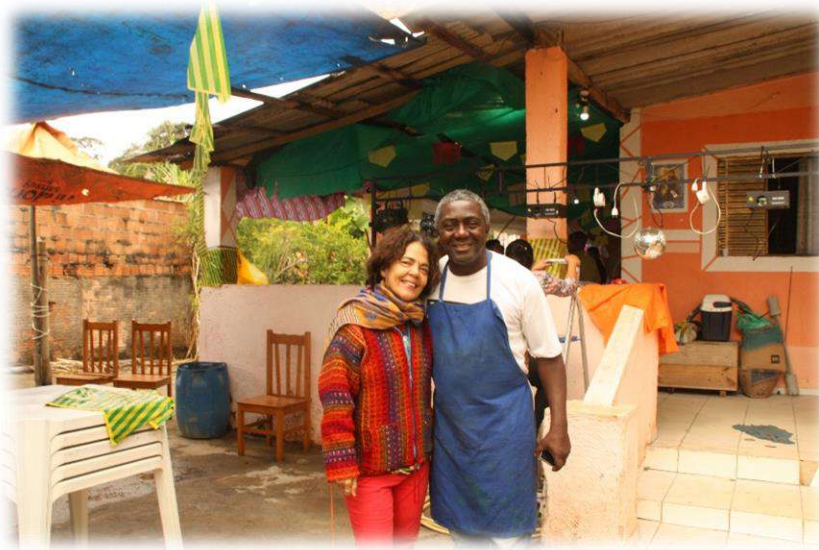
O tempo na roda está em constante mudança com a emissão da palavra “machado ou cachuera”, assim, tambores e vozes se calam. A “povaria”, corpos em travessia pela madrugada adentro nas festividades, entre os que dançam e tocam, que observam e zelam pelo ambiente, vivem as interações, e a cada entrada e saída da roda as movimentações, gestos e pantomimas são ressignificados, conforme o contexto sociocultural dos que fazem a festa secular.

O ambiente jongueiro é o lugar do aflorar das lembranças, dos pontos antigos e do sentimento de pertencimento a roda, da construção ou afirmação do espaço, das narrativas e da força do povo antigo, como também do percurso das memórias nos corpos entre as rodas de hoje, os fundamentos e sua

transmissão pelos que zelam e que irão guardá-los seja na dimensão cultural, artística ou educacional.

Essas diferentes travessias configuram um encontro para o pensar e fazer delineado por desejos e necessidades de ampliar o estudo no campo simbólico brasileiro e cubano. Provavelmente abrir um espaço de relações para a troca e transformações de um novo pensar destes celeiros ancestrais pautados numa proposta de corpo, vida e dança. E que dentro dessas tramas interculturais possamos responder a questões poéticas e de cunho da pesquisa acadêmica, sabendo-se que esses repertórios ancestrais não estão incorporados nas pesquisas oficiais da forma que as duas sociedades merecem. Relações humanas que permitiram revelar repertórios, conhecimentos, uma escola da vida e da responsabilidade com a cultura popular afro-americana. Assim, ditar o repertório cultural do povo negro realizado nas ruas cubanas e nos terreiros e quilombos como fonte de enfrentamento e uma maior consciência no estudo do movimento corporal e suas possibilidades poéticas, que traz consigo muitos questionamentos: ritmo de vida, falta de visibilidade, intolerância, racismo.

Dessa forma o corpo-pesquisadora abre o espaço para que outras pesquisas, acadêmicas ou não, se encantem e atuem no campo da continuidade e transmissão deste debate do dançar, da liberdade e do tempo de outrora, que empreste seus sentimentos e experiências para que reverberem como o deslocamento do “arrollar” e a realidade escondida do jongar, sementes desta travessia.



153



154

¹⁵³ Imagens com mestre Gilberto do Jongo de Piquete, da esquerda para direita (2018), dia de preparação para Festa de Santo Antônio, e a foto seguinte com a sua família, Élide De Castro (esposa), e as crianças João e Letícia, em situação de interação entre a vida do Jongo e o cotidiano (2019).

¹⁵⁴ Imagens com o Sr. Felix Bandera, diretor da Conga de Los Hoyos e o Sr. Barbaro Limonta, em dia de ensaio na sede do Foco Cultural (2016), e a imagem da direita, retrata a entrevista em vídeo com Sr. Bandera, no Foco Cultural de Los Hoyos (2017).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda**. Campinas, SP. UNICAMP/CMU; Salvador: EDUFBA, 2005.

AMORIM, Sara Passobon. **A performance bantu do caxambu: entre a ancestralidade e a contemporaneidade**. Vitória: Editora Cousa, 2017.

ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2ª. ed. (edição organizada por Oneida Alvarenga). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2015.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

AGUIRRE, Imanol. **Nuevas ideas de arte y cultura para nuevas perspectivas en la difusión del patrimonio**. IN El acceso al patrimonio cultural. Retos y debates. Pamplona (Espanha): Catedra, 2008.

_____. **Teorias y prácticas en educación artística: ideas para una revisión pragmatista de la experiência estética**. Barcelona: Octaedro – UPNA, 2005.

ATHAYDE, Vera Cristina Santos e Silva de Athayde. **Uma máscara, um corpo: a figura do Ambrósio – a brincadeira do Cavalo-Marinho de Pernambuco como fonte renovadora da criação em dança**. Dissertação. Mestrado em Artes. Campinas: Instituto de Artes/UNICAMP, 2010.

_____. A dança brasileira e projeto Universidade que Lê: Contribuições para o estudo de dança na Universidade INANDRAUS, Mariana Baruco Machado et al (orgs.). **Rituais e Linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade**. Curitiba: CRV, 2012.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. **Comunidade**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2003.

BEATÓN, Ramiro Herrero; ESCUDERO Marcial Lorenzo; FERNÁNDEZ. Teatro en Santiago: **Memoria y Pasió**. Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2015.

BERMUDEZ, Eloina Miyares. **Dicionário básico escolar**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, Centro de Lingüística aplicada, 2015.

BEZERRA-PEREZ, Carolina dos Santos. **Saravá Jongueiro Velho: Memória e ancestralidade no Jongo do Tamandaré**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012.

BLANCO, Ramon Gómez. **Manual práctico para tocar Changüi**. Guantánamo: Editorial el Mar y La Montaña, 2014.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899), São Paulo: Edusp, 2000.

CABRERA, Luis e Ramírez. **Diccionario de La Regla de Osha o Santería**. Cienfuegos, Cuba: Ediciones Mecenaz, 2012.

CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1946.

_____. **La música en Cuba**. Temas de la lira y del bongó. Havana: Ediciones Museo de La Musica, 2012.

CASTILLO, Daisy Rubiera; Terry, Inés Mariá Martiatu. **Afrocubanas: historia, pensamento y prácticas culturales**. La Havana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 2011.

CHIRIMINI, Tomás Oliveira; VARESE, Juan Antonio. **Memorias Del Tamboril**. Uruguay: Torre del Vígia Ediciones,2002.

COMA, Ismael Alonso. **Franceses em Guantánamo**. Guantánamo: Editorial El Mar y La Montaña, 2014.

CONCEIÇÃO, Osvanilton de Jesus. **Do Jongo ao Jogo: uma proposta de treinamento popular para atores**. INANDRAUS, Mariana Baruco Machado et al (orgs.). Rituais e Linguagens da cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012.

_____. **Gingas de Corpos em Festa: O Jongo e o Mergulhão do Cavalo Marinho em Articulação Teórico-Prática para uma Atuação no Teatro de Rua**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,2016.

CORACINI, Erika Regina Faria. **Jongo e Teatro: leituras performáticas da festa**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2008.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Sob o signo de Janus: A presença da Máscara no Bumba-meu-boi, no cavalo marinho e outros aportes da contemporaneidade**. São Paulo: Anablume ,2014.

_____. **Dramaturgias da tradição e da contemporaneidade: um olhar a partir do Jongo e da peça Vozes em Estado de Sítio**. Revista Gêneros e formas Teatrais, 2019.

COURTNEY, RICHARD. **Jogo, Teatro & pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação** (tradução, Karen Astrid e Silvana Garcia). São Paulo: Perspectiva, 2010.

DIAS, Paulo, TRONCARELLI Maria Cristina; KiSHIMOTO, Alexandre. **Jongo de Tamandaré: Guaratinguetá – SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.

DIAS, Paulo. **A outra festa negra**. In: JANCSO, Instván; KANTOR, Iris (org) Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: EDUSP; HUCITEC; FAPESP, 2001. V.1

_____. **O lugar da fala**: conversas entre o Ondjango e o jongo brasileiro. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n 59, p.3229-368, dez, 2014.

_____. **Jongo, esse desconhecido** – parte II. Revista Batera. São Paulo, Ed. Jazz, n.22, junho1999a.

DIAZ, Aisnara Pereira; Fuentes; Maria de Los Angeles Meriño. **El Cabildo Carabali vivi de Santiago de Cuba**: família, cultura y sociedade (1797-1909). Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

DIOP, Cheikn Anta. **Los Três Pilares de la Identidad Cultural**. El Correo de La Unesco – El Mundo de encrucijada.EUA: Edición periódica, 1982.

FERNÁNDEZ, Maria Antonia. **Bailes populares cubanos**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Mitohermenéutica de la creación: arte, proceso identitário y ancestralidad**. In: Marián López Fernández-Cao. (Org.). Creación y Posibilidad, Aplicaciones del arte em La integración social. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. 197-242.

FERNÁNDEZ, Silvio Castro. **Herencia Africana na América**. La Habana: Editorial de Ciências Sociales, 2015.

FIGAROLA, Joel James. **Sobre Muertos y dioses**. Editorial Gedisa. México, 2016.

_____. **Historia y Cultura Popular**. Revista Del Caribe, número 34, 2001. “

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Werhs & Cia., 1934 apud RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O jongo. **Cadernos de Folclore**, n.34. Rio de Janeiro: Funarte\Instituto Nacional do Folclore,1984.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha** – do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GGE, 1996.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GIRO, Radamés. **Música Popular Cubana**. Editorial José Martí, La Habana, 2013.

GOUVEA, Ana Maria de; SILVA, Gilberto Augusto da. **Jongo de Piquete: um novo olhar**. Segunda edição. Piquete, SP, 2011.

GUANCHE, Jesús. **Iconografía de Africanos Y descendientes en Cuba**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2016

GUERRA, Ramiro. **Teatralización del folklore y otros ensayos**. La Habana: Letras Cubanas, 1989.

_____. **Revelando la Danza**. Ciudad de Habana: Ediciones ICAIC, 2013

_____. **Calíban Danzante**. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

_____. **Apreciación de la danza**. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

_____. **Siempre La danza, su paso breve**. La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.

HALL, Stuart. **Diáspora: Identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERNANDEZ, Maria Del Carmen. **Historia de La Danza en Cuba**. Editorial Pueblo e Educación. La Habana: Terceira reimpressão, 2015.

INCIARTE, Rafel. **Sones y conguitas de Guantánamo, Santiago, Manzanillo y Yateras**. *Signos* (Santa Clara), n.26, 1980.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três.** A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do movimento.** Segunda Edição. São Paulo: Summus, 1978.

JOHN, Dawsey; MÜLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana(Org.) **Antropologia e performance:** ensaios napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

LARA, Silvia Hunold; Pacheco Gustavo. **Memória do Jongo:** as gravações históricas de Stanley J Stein. Vassouras: Edições folhas secas, 2007.

LEÓN, Argeliers. **Del Canto y El tempo.** Ciudad de Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LIMONTA, Ileana de las Mercedes Hodge. **Cultura de resistência e resistência de uma identidade cultural:** a santería cubana e o candomblé brasileiro, (1950-2000). Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História da UFBA, 2009.

LINARES, María Teresa. **La música y el Pueblo.** Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LEAL, Rine. **Breve história del teatro cubano.** La Habana, Editorial Félix Varela,

LODY, Raul; SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana:** Antropologia do Movimento. São Paulo: Pallas editora,2011.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra.** Terceira edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora,2001.

LUACES, Abelardo Larduet. **Hacia una história de la santeria santiguera y otras consideraciones.** Santiago de Cuba: Editorial Del Caribe, 2014.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agdá:** dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA,2000.

MAIA, Thereza Regina de Camargo. **O vale paulista do rio Paraíba**. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2005.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no jogo da construção poética**. Organizadora Sara Maria de Andrade. Natal: Jovens Escribas, 2017.

MAGNANI, J. Guilherme. (1998), **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo, Hucitec [1 ed., Brasiliense, 1984].

_____. (1998), "**Transformações na cultura urbana das grandes metrópoles**", in A. S. Moreira, Sociedade global: cultura e religião, Petrópolis, Vozes.

_____. (1999), **Mystica urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neoesotérica metrópole**. São Paulo, Studio NobelXXXX

MAGNANI, J. Guilherme & TORRES, Lilian. (2000), **Na metrópole: textos de Antropologia urbana**. São Paulo, Edusp/Fapesp.

MALINOWSKI, Bronislaw C. **Argonautas do pacífico ocidental**. Tradução Anton P. Carr. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARTINEZ, Orlando Vergés. **Expresiones de La cultura Popular y Las tradiciones santiagueras. Santiago de Cuba**: Editorial Oriente, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995

_____. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

_____. **Oralitura da memória**, In: Fonseca, M N. S. (org). Brasil afro-brasileiro. Segunda Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MILLET, José; BREA, Rafael. **Grupos folklóricos de Santiago de Cuba**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1989.

MILLET, José; BREA, Rafael; VILA, Manuel Ruiz. **Barrio, comparsa y carnaval santiaguero**. República Dominicana: Editora Universitária de La UASD, 1997.

MONTEIRO, Marianna F.M. **Espetáculo e Devoção, Burlesco e Teologia Política nas Danças Populares Brasileiras**. (Tese de doutorado) São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP, 2002.

MORACEN NARANJO, Julio. **À sombra de si mesmo: um estudo do teatro negro caribenho**. 2004. 2 Vol. Tese de Doutorado - PROLAM, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

_____. **Culture diverse per un percorso di danza**. In: Laboratório De Antropologia Visual, Roma, 1994.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo, documentos de uma militância Pan-Africana**. São Paulo Perspectiva, Vozes, 2019.

_____. **O genocídio do negro brasileiro- processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, Terceira Edição, 2016.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. **Origens Africanas do Brasil Contemporâneo**. São Paulo: Global, 2009.

MUNERA, Alfonso. **Manuel Zapata Olivella: Por los senderos de sus ancestros**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2013.

OROVIO, Helio. **El Carnaval Habanero-sus músicas y su comparsas**. La Habana: Ediciones Extramuros, 2005.

ORTIZ, Fernando. **Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba**, La Habana: Letras Cubanas, 1985.

_____. **Ensayos enográficos**. Editorial de Ciências Sociais. Ciudad de La Habana. 1984.

ORTIZ, Fernando. **La Africana de La música Folklórica** de Cuba. Havana: Ediciones Cardenas y Cia, 1950.

_____. **Ensaio Etnográfico. Ciudad de la Havana:** Editorial de Ciencias Sociales, 1984.

_____. **Los Instrumentos de la música afro-cubana.** Ciudad de la Habana: Editores Cardenas y Cia, Volume I e IV, 1954.

_____. **Los Instrumentos de la música afro-cubana: las cucharas, las sartenes, el cencerro, los agogôs.** La Habana (Cuba): Editorial Letras Cubanas, 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a voz e a letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1995.

PASIN, José Luiz. **O Vale do Paraíba - Ontem e Hoje.** Rio de Janeiro: AC&M/Monsanto do Brasil, 1988.

_____. **Guaratinguetá - Tempo e Memória.** São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, RK, 1983.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volúcia, Criadora do Bailado Nacional.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

PEREIRA, Sayonara. **Transmissibilidade (s): atualização do passado ao encontro de novos Caminho (s).** Seminário de arte e Educação, Editora Fundarte, número 26, 2018.

PEREZ Martha Esquenazi. **Del Areito y outros sonos.** La ciudad de la Habana. Editorial Adagio, 2007.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

QUIÑONES Tato. **Asere Núncue Itiá Ecobio Enyene Abacúa:** alguns documentos y apuntes para una historia de las hermandades Abacúa de la ciudad de Habana. La Habana: Editorial José Martí, 2014.

QUINTERO-RIVERA Mareia. **A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil** (1928-1948). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

RAMOS, Artur. **O Folclore Negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora da casa do Estudante do Brasil, 1954.

_____. **As culturas negras no novo mundo**. São Paulo: Ed Nacional-3. Ed. ,1979.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O jongo. Cadernos de Folclore, n.34. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

RIVERI, Mililian Galis. **La percusión en los ritmos afrocubanos y haitianos-cubanos**. Santiago de Cuba: Ediciones Caserón, 2015

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-interprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUEZ, Nancy Perez. **El Carnaval Santiaguero**. Santiago de Cuba: 1988. (II - dos tomos)

_____. **El Cabildo Carabali Isuama**. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1982

RODRÍGUEZ, Olavo Alén. **Generos de La Musica Cubana** - primeira parte. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educaión, 1979.

RODRÍGUEZ, Victoria Eli; GARCIA Zoila Gómez. **Haciendo Música Cubana**. La Habana: Editorial Félix Varela, 2005.

SANTOS GRACIA, Caridad, ARMAS RIGAL, Nieves. **Danzas Populares Tradicionales Cubanas**, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, La Habana, 2002.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da tradição Africana brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. Tese de Doutorado. 1996. 220 páginas. Faculdade de Educação/USP. São Paulo, 1996.

_____. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de Dança-arte-educação. Segunda Edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. **Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas**. **Rebento**, São Paulo, n.6, 99 -113, maio, 2017.

SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira**. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire, Campinas, UNICAMP, 990.

SEMANAT, Mariela Monteval. Apuntes para una história: Conjunto Ballet Folklórico de Oriente (1972-1989). Santiago de Cuba: Pesquisa apresentada en opción el título de máster em estúdios cubanos y del Caribe, Universidade Oriente, 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves. **O Antropólogo e a sua magia**. Trabalho de Campo e texto Etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras. São Paulo: FFLCH-USP, 1998. Tese de Doutoramento em Antropologia Social.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 6, p. 14-18, may 2003. ISSN 2316-3852.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida, por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, CODECRI,1983.

_____. **O terreiro e a cidade**. A forma social negra brasileira. Terceira edição. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Mauad,1998.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O Fazer-dizer do corpo**: Dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. São Paulo: Editora Vozes, 1988.

TAMAYO, Ernesto Triguero. **Placeres del cuerpo**: La danza en Santiago de Cuba. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2015.

TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999

TOLEDO Luiz Henrique de, BAPTISTA, Rachel Rua e BENJAMIN Roberto. Artes do Corpo: **Memória Afro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

WIRTZ, Kristina. **Performing: Image, voice spectacle in the making of Race and history Afrocuba**. Chicago: The University of Chicago Press., 2014.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

Trabalhos acadêmicos sobre o Jongo

ALENTEJO, Eduardo da Silva. **Estratégias de memória dos Jongueiros do Tamandaré**. Dissertação de Mestrado em Memória Social e Documento – Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2005.

ALVAREZ, Lana Lopes. **Vai buscar o jongo onde está com o jongo temos que continuar**: um estudo de continuidade no jongo. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos (SP), 2019.

BEZERRA-PEREZ, Carolina dos Santos. **Juventude música e ancestralidade no jongo: sentidos no processo identitário**. Dissertação de mestrado desenvolvida junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

BOY, Dyonne Chaves. **A construção do Centro de Memória da Serrinha.** Dissertação de mestrado desenvolvida no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2006.

CORACINI, Erika Regina Faria. **Jongo e Teatro. Leituras performáticas da festa.** Dissertação de mestrado desenvolvida junto ao Programa de pós-graduação em Artes da Escola de Comunicações da Universidade de São Paulo. São Paulo, USP, 2008.

PENTEADO, JR, Wilson Rogerio. **Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade.** Tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, Unicamp, 2010.

SILVA, Adailton da. **Relatos sobre o jongo:** reflexões e episódios de um pesquisador negro. Dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade de Brasília. Brasília Universidade, 2006.

TEIXEIRA, Vitor Aquino de Queiroz D`avila. **Olha só, ô meu tambu, como chora o candongueiro:** as estrelas e os toques da tradição no jongo de Guaratinguetá e Campinas (SP). Dissertação de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. Unicamp, 2011.

Trabalhos acadêmicos sobre a Conga

RAMOS, Belkis Milagros López & RAMOS, Mireya Alarcón, 2014. "**Las danzas populares tradicionales jobabenses: la Conga Cuba Libre,**" Revista Caribeña de Ciencias Sociales, Servicios Académicos Intercontinentales SL, issue 2014_04, April.

DUANY, Vanessa Galán. **Tradiciones que arrollan por mi ciudad.** Trabajo de Diploma. Facultad de Oriente, Depto Historia del Arte. Santiago de Cuba, 2014.

GAMEZ, Delma Lianet L. **La Conga de San Agustín como expresión de la cultura popular dentro do carnaval santiaguero**. Exame estatal desenvolvido pela Facultad de Humanidades, Departamento de História da Arte. Santiago de Cuba, 2015.

Artigo sobre a Conga

GELBARD, Alexandra P. **La experiência Musical Sócio-interactiva como Macrocultura Africana de La Diáspora**: Estudio Del Caso de Los Hoyos de Africa Y Conga em Santiago de Cuba. Artigo apresentado XVI Conferencia Internacional de Cultura Africana y Afro-americana, Casa de África, Santiago de Cuba, 2017.

Periódico sobre a Conga

Paseos y comparsas durante el Juan – Periódico Múrmurios del Guaso (Guantánamo), meses de mayo y junio de 1885.

Catálogo

PEREZ, Esquenazi; ESTHER, Martha. **Sección de música del Atlas etnográfico de Cuba**, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba y Centro de informática y sistemas aplicados a la cultura, 2000.

VÍDEOS

- **JONGO**

CATALOGO

O Jongo na Escola - Pontão de Cultura Jongo Caxambú. IPHAN, UFRJ, 2005.

Jongo com o mestre Darcy

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mLSixyqOloY>. Acesso em: 13/10/2015.

**Jongo da Serrinha –Tia Maria do Jongo, Wilson Moreira e Lucio Sanfilippo
(fotos by Stella Couto)**

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OXWN5vZ-o_Ac. Acesso em: 12/10/15

Jongo da Serrinha & Mestre Darcy

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vYjbliGJkU>. Acesso em: 10/10/15

Jongo do Quilombo São José da Serra

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9Foavoq6wVM>. Acesso em: 10/10/15

Depoimentos do Mestre Gil sobre o Jongo de Piquete

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=td3cBXXfsSc>. Acesso em: 10/10/2015

Jongo de Piquete- Noite dos tambores

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kiCWyJZuuKQ>. Acesso em: 12/10/15

- **CONGA CUBANA**

Anoranza po la Conga

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tRGQaJqD-Qo>. Acesso em: 10/10/15

Conga Santiagueira Los Hoyos

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T9mPQTV_NZU. Acesso em: 30/08/21

Conga de Los Hoyos- Carnaval de Santiago de Cuba (diálogos em francês)

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aYjpG84diiQ_. Acesso em: 13/10/10.

- **Vídeo/DVD**

Título: **ABAKUÁ** – dirigido por Luis Acevedo Fals e Carlos Torres Cairo, 32 min, idioma espanhol, Cairo Produtores: MEPLA, Aurelia Ediciones: Havana, Cuba

Título: **Cuando los espíritus bailan Mambo** – (When the spiritus dance Mambo), 192 min, Un documental de Marta Moreno Vega y Bobby Shepard. Producción: Caribbean Cultural Center African Diaspora Institute: New York/Eua 2002.