

De “dança de negros” a patrimônio cultural: notas sobre a trajetória histórica do jongo do Sudeste brasileiro *

Silvia Cristina Martins de Souza e Silva **

Resumo. Embora o jongo já aparecesse em trabalhos de alguns memorialistas e folcloristas do século XIX, o cenário dos estudos sobre ele alterou-se substancialmente entre fins do século XX e início do século XXI, envolvendo pesquisadores de diversas áreas. Neste artigo pretende-se elaborar algumas notas sobre a trajetória histórica do jongo procurando entender o processo que o levou de prática pejorativamente denominada “dança de negros” a patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Palavras-chave: História; Cultura; Música; Política; Patrimônio.

From the ‘negro dance’ to cultural heritage: The historical process of the ‘jongo’ in southeastern Brazil

Abstract. Although the ‘jongo’ has already been included in the literature published by folklore and memoirs writers in the 19th century, the study milieu, which involved researchers in different scientific areas, has substantially changed between the end of the 20th century and the beginning of the 21st. Current article provides notes on the historical process of the ‘jongo’ and deepens the investigation on the process by which it passed from the biased ‘the negro dance’ to the rank of Brazilian immaterial cultural heritage.

Keywords: History; Culture; Music; Policies; Heritage.

* Artigo recebido em 30/01/2012. Aprovado em 12/03/2012. Pesquisa financiada pelo CNPq.

** Bolsista de Produtividade do CNPq. Professora de História do Brasil e História da Cultura Afro-brasileira da Universidade Estadual de Londrina. Londrina/PR, Brasil. E-mail: smartins@uel.br

Del “Baile de Negros” al Patrimonio cultural: notas sobre la trayectoria del *jongo* del sureste brasileño

Resumen. A pesar de que el *jongo* (danza con tambor de igual nombre) ya había aparecido en trabajos de algunos memorialistas y folkloristas del siglo XIX, el escenario de los estudios sobre el mismo se alteró sustancialmente entre fines del siglo XX y comienzos del XXI, involucrando a investigadores de diferentes áreas. En este artículo, se pretende elaborar algunas notas sobre la trayectoria histórica del *jongo*, tratando de entender el proceso que llevó de la práctica peyorativamente denominada “danza de negros” al patrimonio cultural inmaterial brasileño.

Palabras clave: Historia; Cultura; Música; Política; Patrimonio.

1.

*Sarava jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê a proteção
Pra jongueiro novo
Pro jongo não se acabar.¹*

Os versos utilizados como epígrafe são de autoria de Jefinho, um jongueiro do bairro de Tamandaré (Guaratinguetá/São Paulo). Nele encontram-se sinais das relações que o jongo mantém com o passado e das expectativas de sua permanência no presente, unindo duas pontas de uma mesma história sendo justamente esta relação entre passado e presente que será tomada como ponto de partida para os temas que pretendemos abordar neste artigo.

Apesar de hoje nos reconhecemos como um país de grande diversidade cultural, a incorporação desta diversidade ao longo da nossa história não tem se efetivado sem tensões ou conflitos. Ao contrário, este é um processo lento, que

¹ Este jongo foi composto pelo jongueiro Jefinho, quando tinha 20 anos de idade e com ele, segundo Renato de Alcântara, Jefinho conquistou o respeito de jongueiros velhos do Tamandaré (ALCÂNTARA, 2010, p. 54).

recorrentemente envolve disputas, negociações e projetos sociais diferentes. Como decorrência, a trajetória histórica de várias manifestações culturais no Brasil, notadamente as vinculadas às heranças africanas, tem comportado períodos de forte rejeição, opressão e proibição, passando depois pela tolerância, seguida da aceitação e, finalmente, a incorporação.

O jongo do Sudeste encontra-se neste caso. Jongo, batuque, tambor, tambu ou caxambu são as denominações utilizadas para uma forma de expressão cultural complexa originada no século XIX entre africanos de língua banto, levados como escravos para a região Sudeste, onde ainda hoje é praticada em algumas comunidades de descendentes de escravos.

O jongo envolve canto, dança coletiva ao som de tambores, prática de magia verbo musical, culto aos ancestrais e foi entoado durante o trabalho nas roças e dançado e cantado nos terreiros das fazendas e em locais isolados nos arrabaldes das cidades oitocentistas do Sudeste brasileiro. Nestas últimas, eles foram reprimidos ou tolerados dependendo da conjuntura, mas para que se realizassem era sempre preciso uma autorização senhorial ou policial. Nas áreas rurais, alguns municípios proibiram os batuques, mas eles poderiam ser realizados desde que houvesse uma negociação entre senhores e escravos (ABREU; MATTOS, 2007, p.76).

Em relação à origem e ao significado da palavra jongo, Renato de Alcântara aponta algumas hipóteses e dentre elas duas nos interessam particularmente. A primeira hipótese é levantada pelo historiador Robert Slenes, para quem a palavra *jongo* teria como origem a palavra do kikongo *nzungo*, presente tanto no umbundu quanto no kimbundu na forma *songo*, que significa flexa ou bala. Segundo Slenes, haveria uma expressão em kikongo – *nzungo myannua* – que significa “bala na boca” e o provérbio umbundu teria o significado de “a palavra é como uma bala”. Uma segunda hipótese é levantada por José do Espírito Santo, que estabelece a relação entre a palavra jongo e o

vocábulo kimbundu *nongo*, que significa enigma, adivinhação. *Jinongonongo* significa, em kimbundu, o jogo de adivinhações e charadas de caráter socioeducativo praticadas pelos mais velhos de uma comunidade (ALCÂNTARA, 2010, p.54).

As duas hipóteses, como se vê, baseiam-se na filiação do jongo a uma tradição de oralidade própria aos povos de língua banto. Nela, o detentor da palavra possui a função de guardião das histórias e de transmissor do conhecimento do seu povo, o que lhe garante poderes especiais, pois é por meio de suas palavras que os caminhos são abertos e as tradições perpetuadas. É também esta sua habilidade que lhe confere força nas demandas jurídicas, envolvendo desafio e réplica (SLENES, 2007, p.126-127).

Embora o jongo já aparecesse em trabalhos de alguns memorialistas e folcloristas do século XIX, foi no século XX que ele passou a fazer parte de forma mais sistemática dos interesses de folcloristas. Nos seus trabalhos, estes folcloristas demonstraram preocupação com a busca de aspectos tradicionais de uma idealizada cultura nacional e com o registro de uma manifestação cultural que, segundo seus pontos de vista, estaria condenada ao desaparecimento.

O cenário dos estudos sobre o jongo alterou-se substancialmente entre fins do século XX e início do século XXI, envolvendo pesquisadores de diversas áreas que o tomaram como tema de livros, artigos, discos e documentários, sobretudo após o jongo do Sudeste se candidatar à categoria de Patrimônio Cultural Brasileiro, em 2001, e ter recebido este título em 2005.²

Neste artigo nos deteremos sobre alguns destes momentos da história do jongo do Sudeste procurando mostrar como ele passou de prática rejeitada,

² Em 2004, pesquisadores do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), envolvidos com o registro do Jongo do Sudeste como patrimônio cultural do Brasil, registraram cerca de 15 comunidades jongueiras em São Paulo, Espírito Santo e Rio de Janeiro, mas perceberam indícios de que haveria cerca de mais 20 comunidades e 25 grupos que o praticavam.

no século XIX, da qual a expressão “dança de negros” é um indicativo, a patrimônio cultural imaterial no século XXI.

2.

Em torno da fogueira (...) dançam os pretos com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se quisesse desgrudar-se. Tudo salta (ALENCAR, 2006, p.127).

Com estas palavras José de Alencar narra um jongo ou “dança de negros” executado por escravos no terreiro da fazenda na qual se passa a história por ele contada no seu romance *Til* (1875). Longe de ser fruto da imaginação deste romancista, encontros como estes foram relatados por outros literatos em suas obras tal como ocorreu com Júlio Ribeiro que no seu romance *A Carne* (1888), ao definir uma dança que se desenrolava à luz de uma fogueira “no terreiro varrido em frente às senzalas”, diria que:

Negros e negras formados em vasto círculo, agitavam-se, palmeavam, compassadamente, rufavam adufes aqui e ali. Um figurante, no meio, saltava, volteava, baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, reboia os quadris, sapateava em um frenesi indescritível, com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdício de ação nervosa e muscular, que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos (RIBEIRO, 1940, p.105).

No romance *O Flor* (1881), de Galpi (pseudônimo de Galdino Fernandes Pinheiro), os escravos também aproveitam os momentos de descanso para dançar, “ao som de seu rouco tambu, o jongo, dança primitiva e selvática, mas animada e curiosa” (TINHORÃO, 2000, p.218).

Júlio Ribeiro, José de Alencar e Galpi oferecem descrições muito semelhantes, assim como repletas de juízos de valores e expressões preconceituosas sobre as danças que assistiram e, posteriormente, relataram em seus romances. Nelas, estão presentes e condenados os mesmos saltos, agitações, volteios e prodigalidade de movimentos entendidos como

explicitações do primitivismo, da selvageria, da falta de civilização e da inferioridade do negro.

Mas não apenas estes e outros literatos descreveram o jongo em suas obras. Os viajantes foram ainda mais pródigos do que eles aos se remeteram aos jongos que assistiram nas suas andanças pelo interior do Brasil ao longo do século XIX. Se, como observou Lilia Schwarcz, é preciso desconfiar dos julgamentos dos viajantes, que com seus olhares estrangeiros e seu estranhamento diante de uma realidade desconhecida não conseguiram pensar as populações locais sem certa aversão e sem um julgamento moral sobre as mesmas, não devemos descartar seus relatos, pois eles foram muitas vezes bastante detalhistas em suas descrições, legando-nos testemunhos preciosos (SCHWARCZ, 2001, p. 615).

Levando em consideração as observações desta autora, é possível identificar um ponto em comum entre as descrições dos literatos e dos relatos de vários viajantes: a condenação ao suposto barbarismo do canto entoado, assim como ao espetáculo propiciado por uma dança a qual reputaram “desonesta” e “licenciosa”, sem que isto tenha se transformado em empecilho para que se sentissem atraídos por ela.³ O holandês Zacharias Wagener, escrivão de Maurício de Nassau, registrou no século XVII, em desenho e por escrito, uma “dança de negros” em que os escravos “incansavelmente dançam, com os mais variados saltos e contorções [...] e da maneira mais desencontrada” e nesta atividade “se sujaram de tanta poeira, que às vezes não se reconhecem uns aos outros” (DIAS, 2001, p. 860). Thomas Lindley nas suas *Narrativas de uma viagem ao Brasil*, traduziu o que viu como uma “atraente dança de negros”. (LINDLEY, 1969, p. 106. Grifo nosso). Johan Emanuel Pohl mencionou “o

³ Martha Abreu observou que embora seja a palavra “batuque” a denominação utilizada em muitas destas descrições elas se remetem ao que hoje se denomina jongo (ABREU; MATTOS, 2007, p. 75). As palavras jongo, batuque e caxambu serão utilizadas neste artigo com o mesmo sentido. O canto entoado no jongo é do tipo responsorial, isto é, os versos (ou pontos) são tirados pelo solista e repetidos em coro pelos demais participantes das rodas de jongo.

canto singularíssimo” por ele escutado, que “constava de duas palavras que eram repetidas por todo o grupo com a voz cada vez mais forte” até que o “uivo monótono era interrompido de tempos em tempos pelo não menos dissonante bater de uma mona” (RIBEIRO, 1984, p.16-17). Claude Freycinet diria que tais danças apresentavam “variadas figurações, mas todas muito lascivas” (FREYCINET, 1825), ao passo que Robert Avé-Lallemant teria ficado impressionado com a música estridente tocada pelos negros nestas ocasiões “na qual cada um faz os trejeitos mais despudorados possíveis” (AVÉ LALLEMANT, 1959, p. 59). Carl Seidler, enfim, diria de um batuque que assistiu durante os festejos de um casamento entre negros, que nele estavam presentes “as mais detestáveis contorções musculares, sem cadência, os mais inocentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, a mímica mais nojenta, em que se revelava a mais crua volúpia carnal” (SCHWARCZ, 2001, p. 613).

Seria possível alongarmos esta lista de exemplos, mas os apresentados nos parecem suficientes para revelar como a denominada “dança de negros” neles emerge recorrentemente relacionada a africanos e afrodescendentes vistos como “incivilizados” e “bárbaros”, assim como estes relatos nos permitem vislumbrar a reação dos observadores brancos aos batuques que assistiram, que não perceberam tal prática senão como um emaranhado de gestos e danças sensuais e lascivas, se comparadas a seus próprios divertimentos. Foi esta visão parcial que levou aqueles viajantes a assumirem uma atitude ambivalente em relação aos batuques, pois se, por um lado, eles documentaram, descreveram e/ou desenharam o que viram, por outro lado, desautorizaram o que eles mesmos registraram, ao explicitar seu menosprezo por algo que, no mínimo, os impactou.

É digno de nota, também, que raríssimos dentre eles tenham sido capazes de perceber que os batuques propiciavam a reunião de atividades

religiosas e profanas num mesmo evento. Martha Abreu destacou que, dentre os relatos de viajantes por ela analisados, apenas a descrição da francesa Adèle Toussaint-Samson revela percepção desta faceta de um jongo que assistiu na fazenda de São José da Piedade (RJ). Toussaint-Samson identificou a liderança religiosa exercida por um negro que trazia uma “baguette” branca na cabeça. Independente de ter demonstrado tal sensibilidade, o seu relato está repleto das tradicionais recriminações aos componentes supostamente selvagens, licenciosos e indecorosos da dança, comuns aos relatos de outros viajantes (ABREU; MATTOS, 2007, p.76).

Foi, enfim, esta incapacidade de enxergar além de um ângulo restrito de visão apegado a um modelo que delimitava de forma rígida os espaços para o sagrado e o profano, assim como para o civilizado e o incivilizado, inadequado para avaliar o universo cultural que registravam, a responsável por impedir aqueles viajantes de perceberem algo mais no jongo além do espetáculo que ele proporcionava aos que o assistiam. O que mais surpreendente, neste caso, é que as versões por eles construídas no século XIX sobre os batuques tenham se cristalizado e adentrado pelo século XX como explicação histórica em vários trabalhos que se dedicaram ao tema.

Os jongs que aconteciam nas áreas rurais, descritos de maneira estigmatizada por viajantes e romancistas, foram tolerados por muitos fazendeiros como um meio de dissipar disposições revoltosas entre seus escravos e como uma oportunidade de ostentar o espetáculo do “bom” senhor que, tal como havia um bom tempo recomendara Antonil, seria capaz de reconhecer que negar aos escravos

seus folguedos, que são o único alívio de seu cativeiro, é quere-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantos e bailes por algumas horas honestamente em alguns dias do ano (DIAS, 2001, p. 864).

Longe de ser apenas fruto da atitude de senhores “benevolentes” ou de se constituírem em momentos propícios à exibição de poder e de reforço das hierarquias sociais, os encontros de jongos tiveram outros significados. Para os senhores, eles foram também uma das formas encontradas para administrar uma demanda dos escravos e seus descendentes, que transformaram os batuques em um dos itens de sua “pauta” de reivindicações e negociações cotidianas por espaços de autonomia. Revestidos de tal papel, não surpreende que, entre os escravos, os jongos não tivessem tido os mesmos significados que tiveram para senhores e viajantes. Ao contrário, os pontos improvisados durante o trabalho ou em situações de lazer ofereciam oportunidades únicas para que os escravos mantivessem comunicação entre si utilizando-se de metáforas de origem africanas ininteligíveis para pessoas que não compartilhavam certos códigos culturais. Desta maneira, quando o feitor ou o senhor aparecia de repente nas roças,

Escravos vigilantes, fingindo olhar para o sol quente “condimentavam suas palavras” para comentar numa voz alta “Olha aquele céu vermelho de tão quente”, ou intercalavam palavras africanas no vocabulário dos escravos em português, como na frase “Ngoma vem”, para dar o aviso a seus parceiros, que rapidamente começavam a trabalhar rapidamente (STEIN, 1990, p.200).⁴

Em outras ocasiões, os jongos entoados serviam para avisar que algum cativo estava sendo castigado e outros corriam para acudi-lo pelos versos como “Junta, junta mosquito polva/Marimbondo chegou agora” (ALCÂNTARA, 2010, p.19). Nos terreiros, ocorria o mesmo e, quando os escravos cantavam jongos, como um que dizia “com tanto pau no mato, embaúba é coronel”, eles estavam na verdade criticando e satirizando, usando de uma linguagem cifrada, o caráter de seus senhores, sem que estes o percebessem.⁵ Vê-se assim que os

⁴ Para este assunto ver, também, Slenes (1992).

⁵ Segundo Stanley Stein, seu informante teria lhe explicado o significado deste jongo da seguinte maneira: a embaúba era uma madeira mole e o coronel era o coronel da Guarda Nacional.

jongos serviam para passar mensagens de apelos, críticas ou pedidos por meio de uma linguagem metafórica, o que os transformou em uma forma de comunicação ímpar para os escravos.

As autoridades nas áreas urbanas, assim como os fazendeiros nas áreas rurais, ainda que tivessem um grande interesse em conhecer aspectos da cultura africana para melhor controlar seus escravos e precaverem-se de surpresas desagradáveis, também mantiveram seus olhares opacos para compreendê-la e não conseguiram penetrar além da sua superfície. Nos jornais, nos códigos municipais de posturas e nos registros das autoridades policiais, “batuque” foi o nome utilizado para definir tanto as denominadas “danças dos negros” quanto as músicas de percussão acompanhadas de danças proibidas e perseguidas, mas mesmo assim realizadas nos arrabaldes da cidade do Rio de Janeiro no século XIX.⁶

Este desconhecimento, por sua vez, alimentava um medo constante dos encontros realizados nas noites escuras e distantes dos olhares vigilantes dos brancos, que deixavam as autoridades e a sociedade em permanente estado de alerta e suspeição em relação a tudo que remetesse ao mundo dos escravos. Foram este medo e suspeição que transformaram a repressão na prática mais utilizada no cotidiano das cidades em relação aos batuques, como ocorreu, por exemplo, em Salvador e Rio de Janeiro. Tal repressão quase sempre terminava com a prisão e punição dos dançantes, como aconteceu com Francisco Cabinda, no Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 1820 que, preso por estar tocando “batuque com grande ajuntamento de negros”, recebeu como punição a pena de 300 açoites (HOLLOWAY, 1997, p. 34).

Combinando ambos, percebe-se o caráter mordaz do comentário nele embutido (STEIN, 1990, p. 248).

⁶ A dificuldade em definir o termo “batuque” é discutida por Abreu (1999, p. 287-294). Para as proibições de batuques na Bahia, ver João José Reis (2001).

Mas datam de antes de 1820 as tentativas de controle dos batuques no Rio. Em 1809, o major Vidigal já ficaria conhecido por aparecer de surpresa nos batuques que aconteciam com frequência nos arredores da cidade utilizando-se de métodos pouco ortodoxos para dispersá-los. Suas intervenções nestes encontros foram tão truculentas que ficaram conhecidas como “ceias de camarão”, uma alusão à necessidade de descascar o crustáceo até chegar à sua carne rosada (HOLLOWAY, 1997, p. 48).

Com a perseguição perpetrada pelas autoridades policiais nas áreas públicas urbanas, os escravos tiveram que conquistar espaços de permissão pela negociação com seus senhores para a realização de seus batuques, pois, quando realizados em fazendas e chácaras, a polícia não podia reprimi-los sem a permissão do dono da propriedade.⁷ Isto o que emerge de um episódio que teve lugar nas imediações do rio Maracanã, na Corte Imperial, envolvendo cerca de 200 negros que realizaram um batuque na chácara de Antônio Alves da Silva Pinto, provavelmente o dono de alguns dos escravos presentes naquele batuque. Não podendo reprimi-lo, o Chefe de Polícia teve que se restringir a pedir ao proprietário “que controlasse a animação da festa, para não perturbar a vizinhança” (HOLLOWAY, 1997, p. 205).

Para os que se envolviam em batuques, como se vê, não havia proteção policial; ao contrário, se o ajuntamento se tornasse grande demais ou parecesse ameaçador, a polícia era chamada para dispersar os dançantes e prender e punir os que protestassem. Apesar da perseguição da polícia e dos olhares vigilantes da sociedade, os batuques tinham seguidores fiéis que neles reconheciam um meio de confraternizar-se e de dizer o que pensavam das maneiras que consideravam legítimas, maneiras estas estranhas ao mundo dos homens livres.

⁷ A categoria negociação está sendo aqui utilizada no sentido proposto por Robert Slenes que entende negociar “como um processo conflituoso em que ambas as partes procuram ‘persuadir’ o outro, podendo usar como arma até a ameaça de ‘guerra’ e a própria ‘guerra’” (SLENES, 1999, p. 17).

No Rio de Janeiro, os anos de 1880 foram marcados pelas lutas em torno da abolição e, em termos culturais, pelo sucesso das revistas de anos teatros. Nelas, o jongo foi um dos gêneros musicais utilizados, o que contribuiu para operar algumas modificações ao quadro anteriormente descrito.

“Jongo” e “dança de negros” foram expressões que muitas vezes constaram dos anúncios dos espetáculos publicados nos jornais pelas companhias teatrais neste período. Foi também comum que muitos destes anúncios viessem acompanhados da ressalva de que tais danças seriam postas em cena “com todo o rigor e propriedade”, o que significa dizer que, em tais ocasiões, eram a música e a composição coreográfica do jongo que subiam aos palcos, ainda que deslocadas de seu sentido original (MENCARELLI, 2003, p. 231).

Estes “rigor e propriedade”, no entanto, não foram suficientes para resguardar o jongo apresentado nos tablados de críticas negativas. Ao contrário, foi fato corrente que os “jongos e rebolados de ancas” fossem reputados prejudiciais ao “sentimento estético do público fluminense” que muito dificilmente poderia ser modificado, diante de influência tão “nefasta”. Não foi raro também sua condenação pelos supostos despudor, lascívia e indecência próprios a uma dança tida como “sem elevação”, o que significa dizer que eles também foram julgados moralmente prejudiciais (GAZETA MUSICAL, 10 out. 1892).

No teatro musicado, a música e a dança poderiam exercer diferentes funções cênicas ao longo do espetáculo tais como abrir e fechar atos ou funcionar como apoteose; apresentar personagens; ser o motivo da própria cena; colaborar com efeitos cenográficos ou dar suporte para coreografias; intervir na ação dramática; produzir comicidade; narrar fatos e descrever pessoas.

As revistas de ano, gêneros que nos interessam particularmente, respeitavam uma fórmula construída a partir da costura de episódios fragmentados em torno de um fio condutor, permitindo a exposição e o comentário de acontecimentos significativos e polêmicos ocorridos no ano anterior. Este espírito jornalístico, próprio das revistas, foi um dos segredos do seu sucesso, mas não apenas ele: completavam esta receita exitosa ingredientes como a cenografia, os maquinismos, a coreografia, os figurinos, as músicas e as danças.

A elaboração da parte musical das revistas de ano foi olhada com muito zelo pelos dramaturgos e empresários, que contaram com a colaboração de maestros e músicos, muitos deles de formação erudita, para a execução deste trabalho. Muitos dentre eles, inclusive, foram alvo de críticas contundentes por se utilizarem de materiais da cultura popular urbana em suas obras contribuindo para a “degeneração” do teatro brasileiro, na visão de certos literatos, censores e críticos teatrais.⁸

Mais um dado merece destaque neste quadro que vimos delineando: muitos destes maestros e músicos aderiram à campanha abolicionista e militaram por ela utilizando o palco para divulgar esta causa. Neste contexto, os jongos compostos por muitos deles assumiram o sentido de instrumento político para passar certas ideias às plateias teatrais, como ocorreu com os três “jongos dos sexagenários” que constaram das revistas de ano de 1886 – *A Mulher Homem* e *O Bilontra*. Suas letras faziam alusão explícita à vida dos escravos sexagenários beneficiados pela lei conhecida pelo mesmo nome, ainda que sob o ponto de vista de pessoas que nunca dançaram nem cantaram jongs.⁹

⁸ Para uma análise instigante desta questão, ver: (AUGUSTO, 2008).

⁹ Uma análise detalhada das letras destes jongs pode ser encontrada em Souza (2009). Cristina Magaldi (2004) afirmou que os jongs que compunham as peças de teatro no período eram apresentados na maior parte das vezes como elemento cômico, sob a forma de *intermezzos* ou no

Foi nos anos 1880, também, que o jongo serviu de fonte de inspiração para peças musicais eruditas que foram interpretadas em concertos e/ou divulgadas por meio da publicação de partituras musicais, saltando dos espaços em que os jongs eram tradicionalmente dançados e cantados para outros, por assim dizer, mais “nobres”. Desta maneira que, oito dias antes da assinatura da lei de 13 de maio de 1888, a *Gazeta do Norte*, de Fortaleza, noticiou a realização de um concerto no Clube Iracema por um jovem músico cearense de nome Alberto Nepomuceno. Este clube, como outros similares que existiam na Corte e nas províncias no período, era uma associação que reunia, para encontros musicais periódicos, uma plateia “seleta” supostamente conhecedora da música erudita. Foi nele que o jovem Alberto Nepomuceno, um simpatizante do abolicionismo, apresentou pela primeira vez uma peça de sua autoria, a qual deu o título de *Dança de negros*, posteriormente rebatizada com o nome de *Batuque* (PEREIRA, 2007, p.53).

Avelino Romero Pereira fez uma análise muito sugestiva dos recursos técnicos utilizados por Nepomuceno nesta obra que reproduzimos a seguir. Segundo Pereira, na primeira parte da peça, o músico recriou a forma do canto que acompanha o batuque, na qual ao canto do solista se segue uma resposta do coro utilizando-se do motivo sincopado em *piano*, seguido de acordes mais graves, num *forte marcado*. Nepomuceno aplicou, ainda, alterações rítmicas, com diferentes timbres, explorando diversas regiões do piano dando à peça um caráter

final das peças. O que se observou nos jongs dos sexagenários das revistas às quais vimos nos referindo, ao contrário, é que eles não foram utilizados como *intermezzos*, isto é, como números apresentados entre as cenas de uma peça ou nos intervalos dos espetáculos, e sim como parte do corpo das revistas. Além disso, ainda que eles mantivessem certo tom de comicidade, estavam revestidos de um claro sentido político. Para a participação de artistas envolvidos com o mundo teatral na campanha abolicionista, ver: SILVA (2005). *A mulher homem* foi escrita por Filinto de Almeida e Valentim Magalhães, e musicada pelos maestros Chiquinha Gonzaga, Henrique de Magalhães, Miguel Cardoso, Cavalier Darbilly e Henrique de Mesquita, os dois últimos também professores do Imperial Conservatório de Música. *O bilontra* foi escrito por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio e sua parte musical foi composta e organizada pelo maestro Gomes Cardin.

variado em torno de uma mesma ideia repetida obstinadamente, mediante o recurso do *ostinato* rítmico e da aceleração do andamento e da intensificação sonora, que levam ao ponto culminante da umbigada, traduzida musicalmente num *furioso fortíssimo* final (PEREIRA, 2007, p. 53-54). Vê-se, assim, que, ao diluir o batuque nas estruturas harmônicas e formais da música erudita, Nepomuceno “embranqueceu” aos olhos mais “aristocráticos” e “preconceituosos” dos frequentadores do Clube Iracema, preconceitos dos quais ele próprio parecia partilhar, como foi sugerido pelo crítico musical Oscar Guanabary. Para Guanabary, Nepomuceno metera o batuque numa casaca tornando-o aceitável a um determinado tipo de plateia porque o motivo local nele explorado foi “sentido através dos grandes sinfonistas alemães” (PEREIRA, 2007, p.55).

A circulação destes e outros jongs por meio de partituras musicais, vendidas a preços módicos nas livrarias do Rio de Janeiro, aponta para a propagação deste tipo de canto e dança, particularmente porque tais partituras compunham o repertório das “iaíás pianistas”, que as interpretavam para um público, por assim dizer, mais “nobre” e “branco” dos salões e saraus musicais.¹⁰ Exemplar, neste sentido, é uma passagem do romance *Fantina* (1881) de F.C. Duarte Badaró. A história se passa numa fazenda na qual a personagem de nome D. Joaquina senta ao piano após o jantar para divertir os convidados e, dentre outras peças, toca “um batuque de sua paixão” (TINHORÃO, 2000, p.217). A situação imaginada pelo autor é sugestiva por revelar como o aproveitamento para o piano de temas fornecidos pela música de percussão dos negros tornou-se disseminado na medida em que o século avançava.

Assim, pode-se dizer que na década de 1880, em decorrência da sua propagação por meio do teatro musicado e da venda de partituras, os batuques vivenciaram um período de tolerância, ainda que breve e restrito a espaços

¹⁰ Para o piano como instrumento por excelência dos saraus, ver: (MENCARELLI, 2006). Para as edições e vendas de partituras musicais, ver: (LEME, 2006).

delimitados.¹¹ Porém, no cotidiano daqueles que tradicionalmente os dançavam e cantavam nos terreiros e arredores das cidades, os jongos continuaram sendo perseguidos e reprimidos.

O quadro anteriormente traçado começou a sofrer transformações a partir das três primeiras décadas do século XX, quando o jongo começou a fazer parte dos interesses dos folcloristas. Embora ele apareça em muitos dos trabalhos de folcloristas realizados neste período, um dos mais importantes foi o de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, intitulado *O Jongo* (1984). Nele, Ribeiro realizou um amplo estudo da prática do jongo no Sudeste a ponto de seu trabalho ter se transformado referencial para outros em função do rico manancial de informações que oferece e das várias questões que a partir dele puderam ser levantadas. Pela importância do trabalho de Ribeiro e aos limites formais impostos à elaboração deste artigo será apenas o trabalho desta folclorista que aqui será privilegiado.¹²

Ribeiro foi a primeira a criar uma tipologia para os pontos dividindo-os de acordo com a função que exerciam no decorrer da festa. Ela identificou seis tipos de pontos, a saber, os de louvação (cantados no início do encontro para louvar algum santo católico); saudação (para saudar ou “saravar” alguém ou alguma entidade); vizaria (cantados para alegrar a festa); despedida (para finalização do encontro); gurumenta (para travar uma demanda) e encante (para estabelecer magia) (RIBEIRO, 1984, p.23). Ribeiro também identificou variantes na dança e, com base nas diferenças coreográficas, distinguiu três tipos de jongo: o de roda, o paulista e o carioca (RIBEIRO, 1984, p.1-2).

¹¹ Nos anos 1890, os jongos cederam espaço ao maxixe que se tornou o gênero musical mais popular nos tablados fluminenses.

¹² Este trabalho reúne os resultados das pesquisas realizadas pela autora nos anos 1960. Como dito anteriormente, o jongo aparece mencionado em uma série de outros trabalhos de folcloristas dentre eles os de Rubem Braga, Renato de Almeida, Rossini Tavares de Lima, Emílio Willems, Alceu Maynard Araújo, Angélica de Rezende, Alceu Amoroso Lima, Oneyda Alvarenga, Renato José Costa Pacheco e Lavinia Costa Raymond.

O reconhecimento de que o jongo comportava diversão e devoção, que a tipologia elaborada por Ribeiro explicita, já tinha sido apontado por Luciano Gallet, em 1934, que, todavia, não se aprofundou no assunto. Maria de Lourdes Borges Ribeiro enveredou por este caminho, registrando e procurando entender o significado de muitos dos 124 pontos que recolheu no decorrer de sua pesquisa, o que lhe permitiu neles perceber peculiaridades e outros elementos interessantes.

Segundo esta folclorista, seu interesse pelo assunto vinha da infância quando sua avó lhe contara dos batuques que tivera oportunidade de assistir quando jovem. Teria sido, porém, em contato com seus informantes que a folclorista passaria a valorizar o papel da palavra nos pontos. Tudo começou, segundo ela, quando conversando com um ex-escravo de 112 anos, este lhe disse:

Quando arguem via o ninhô vindo, começava a cantá:

Ei, campo quimô
Ei, campo quimô
Piquiratacuriando,
Piquira ta curiando, ê.

E quando não o avistavam com tempo de avisar os companheiros:

O cumbi virô, ei,ei,ei
O cumbi virô, ei,ei,ei
Cumbi, a,a,a,a

Quando nós terminava tudo e chegava a hora de vortá, nós cantava:
Vamo simhora, vamo simhora, a coroa do rei alumio (RIBEIRO, 1984, p.29).

Explicando o significado das palavras deste ex-escravo, Ribeiro esclarece que “piquirá” era um peixe pequeno e que os escravos, segundo seu informante, seriam os “piquiras” em atividade. “Cumbe”, por sua vez, significava uma autoridade (sol ou senhor); a coroa, a lua e, o rei, o sol. A utilização de uma linguagem tão repleta de simbolismos, segundo Ribeiro, chamou sua atenção e fez com que ela se perguntasse se não seria um este meio de comunicação semelhante ao que estava presente nos versos cantados nas rodas de jongsos.

Este tipo de comunicação codificada, como mais tarde ela constatou, remetia-se a uma rica tradição oral angolana, na qual enigmas e adivinhações são usuais, embora Ribeiro considerasse não ser possível afirmar, com uma razoável margem de segurança, que o jongo já existisse em Angola (RIBEIRO, 1984, p.29). Além disto, a força atribuída às palavras nos pontos de jongo indicava para prováveis relações entre jongo, candomblé e macumba perceptíveis também nos elementos fetichistas, nas orações e nos amuletos que seus praticantes carregavam, tanto com intuito propiciatório quanto defensivo (RIBEIRO, 1984, p.49).

Ribeiro também observou que esta linguagem metafórica seria a responsável pela instauração do encanto e da amarração nos pontos de demanda, isto é, quando um jongueiro desafiava outros jongueiros a decifrar o ponto por ele cantado. Quem tinha a capacidade de desafiar outro jongueiro era um detentor da arte de amarrar, isto é, de subjugar os demais a efeitos e situações vexatórias como a sonolência, vertigens ou perda da fala, provocados pela magia.

Como conclusão do que sua pesquisa revelou, Ribeiro afirmou que:

O jongo é uma dança afrobrasileira, de intenção religiosa fetichista. (...) Os pontos encerram um sentido simbólico, que dá às palavras uma semântica peculiar aos jongueiros, de sorte que nela se entendem. (...) Não há invocações a divindades, nem movimentos contorsivos e convulsos, mas práticas fetichistas, feitas porém em segredo, misteriosamente. Estas são comuns, não essenciais, nem a dança se faz para este fim. O jongo é uma diversão, porém aproveitada para esses contatos com a magia, que podem resultar da essência da dança, como acredito, ou serem – quem sabe? – uma assimilação posterior. A tendência do jongo será perder o caráter esotérico, e tornar-se uma dança de simples divertimento (RIBEIRO, 1984, p.69).

Em que pesem as efetivas contribuições do trabalho de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, ele apresenta problemas. O primeiro deles é uma decorrência dos próprios pressupostos que informavam os estudos sobre folclore no século XX, que os aproximava dos trabalhos realizados por folcloristas oitocentistas no que se refere à ideia da contribuição das três

matrizes étnicas para a formação da cultura nacional, ainda que esta ideia tivesse significados e pesos diferentes nestes dois contextos. No século XIX, tal ideia contribuiu para certo reconhecimento do papel do negro na cultura brasileira, ao mesmo tempo em que esta contribuição foi reputada perniciosa, do que decorre o movimento no sentido de busca do “embranquecimento” em termos culturais, muito comum aos trabalhos de folcloristas da época. No século XX, ao contrário, o popular de que falavam os folcloristas era mestiço e emergia entrelaçado à ideia de construção de uma identidade nacional. Não surpreende então que, neste contexto, o jongo começasse a ser valorizado e incorporado à lista das manifestações culturais que expressariam uma cultura original do Brasil. Todavia, por ainda serem devedoras de um ideário cientificista e racista, as pesquisas realizadas pelos folcloristas, no século XX, acabaram por reforçar preconceitos em torno da população liberta e dos prognósticos pouco auspiciosos sobre o futuro da nação em função da sua presença numericamente representativa na mesma.

Independente destas diferenças, em ambos os casos não foi levado em conta que as manifestações ditas folclóricas, sobre as quais estes indivíduos se debruçaram, eram construções “eruditas”, alheias ao universo dos praticantes do jongo, algo que começou a ser mais sistematicamente questionado a partir dos estudos de Florestan Fernandes. Foi Fernandes (1989) quem defendeu a ideia de que o folclore era um conhecimento comprometido com os interesses de uma classe - a burguesia -, que se autodefinia como afeita ao progresso, ao passo que os ditos populares viviam visceralmente ligados às tradições. Um conhecimento comprometido com tais pressupostos, concluiria ele, não poderia ser considerado ciência (GARCIA, 2001). E um segundo problema, que advém do fato de que ainda que Ribeiro analise o jongo como fenômeno em si mesmo, abordando seu instrumental, coreografia, indumentária e locais nos quais se realizava, ela não se detém em compreender aspectos tais como os

sentidos, as condições e o contexto social que permitiram sua longa permanência ou as interações sociais estabelecidas entre seus praticantes. Assim, seu trabalho, como no de outros folcloristas em que o jongo aparece, fica restrito ao espaço das descrições impressionistas sem que sejam elaboradas análises mais profundas.

A parte estas limitações, deve-se reconhecer que os estudos dos folcloristas contribuíram para começar a inverter uma postura tradicional em relação ao jongo, que passou a ser visto com mais aceitação. A imprensa, por exemplo, começou a dar mais visibilidade e a registrar a ocorrência de jongsos em locais mais “nobres”, apresentados mais uma vez como forma de espetáculo em teatros, apontando para um processo paulatino de seu reconhecimento como expressão de uma cultura brasileira, ainda que sempre se reforçasse a ideia do risco de desaparecimento ao qual eles supostamente condenados.¹³

3.

Os maiores avanços nos estudos sobre o jongo são recentes e frutos de pesquisas desenvolvidas por profissionais de diferentes áreas tais como historiadores, antropólogos, etnomusicólogos, linguistas e musicólogos, embora esta produção ainda seja modesta em termos quantitativos.

Para a mudança de enfoque entre os historiadores foi significativa a revisão historiográfica que alterou profundamente uma matriz de pensamento sobre as relações de dominação na sociedade brasileira, para as quais o trabalho de Stanley Stein já apontava em 1950, mas que só tomou corpo no Brasil a partir dos anos 1980. Integrados a uma transformação teórica e metodológica da historiografia, em nível internacional, tais estudos procuraram incluir a

¹³ Ver, por exemplo, O Diário da Noite (31 jan. 1957), que noticiou uma apresentação de jongo ocorrida no teatro Oxumaré, em São Paulo.

experiência dos escravos como sujeitos históricos autônomos na sociedade escravista, capazes de representar seu mundo e nele atuar, muitas vezes utilizando-se de negociações para atingir seus objetivos. Desta maneira, não apenas rompeu-se com as imagens que sustentavam a desumanização dos escravos como se negou o caráter absoluto da dominação sobre eles exercida e o suposto caráter passivo dos escravos enquanto dominados.¹⁴ Neste novo contexto historiográfico, as pesquisas começaram a voltar-se para o terreno da cultura, das práticas religiosas, das cerimônias e festas, temas antes apenas explorados por antropólogos, assim como se passou a privilegiar novas fontes e a emitir novos olhares e levantar novas perguntas a fontes já conhecidas.

Foi a incorporação tardia destas diretrizes teóricas e metodológicas, segundo Silvia Hunold Lara, a responsável pelo retardo com que o trabalho de Stanley Stein se tornou referencial entre historiadores “interessados nas vozes dos escravos, nos sons que, como os jongs entoados nos tempos do cativo, ainda hoje conseguem se fazer ouvir” (LARA, 2007, p.65).

Embora o jongo não seja o foco principal de *Vassouras*, as pesquisas de Stanley Stein sobre ele, apresentadas no livro, foram muito significativas. Foi Stein quem primeiro elaborou uma análise histórica do jongo e chamou atenção para as memórias do cativo e das experiências vividas no pós-abolição, assim como procurou entender as imbricações entre sagrado e profano presentes no jongo. Segundo Stein, “laico no tema, embora criado em torno de elementos religiosos africanos como o tambor, o solista, o coro responsório e os que dançavam, o caxambu ocupava uma posição intermediária entre cerimônia religiosa e diversão secular” (STEIN, 1990, p.243).

Esta imbricação entre sagrado e profano poderia ser identificada, de acordo com Stein, a partir de alguns elementos. Um deles seriam os tambores, considerados intermediários com o sagrado e fundamentais em muitas outras

¹⁴ Para um balanço sobre esta historiografia, ver (GOMES, 2004).

ocasiões de festas e danças de influência africana. Outro elemento encontrava-se nos pontos de demanda, que estariam revestidos de um sentido mágico religioso, sendo da sabedoria na execução desta arte que emanava o poder e o respeito atribuído ao jogador junto ao grupo. Por fim, foi Stein, também, quem primeiro investiu na decifração da linguagem metafórica dos pontos alertando para a força política das críticas à escravidão contidas nas suas letras.

Se nos anos 1980, os estudos sobre a escravidão contribuíram para desvelar o desconhecimento sobre o lugar das culturas africanas nas experiências escravas no Brasil (LARA, 1995, p.52), os estudos realizados a partir dos anos 1990 têm cada vez mais procurado voltar-se para a investigação e compreensão das relações entre Áfricas e Américas como elemento significativo para história da escravidão (COSTA E SILVA, 2004, p.23).

Pode-se dizer que os trabalhos focados no papel das culturas africanas para as experiências cativas nas Américas dividem-se em duas linhas gerais: uma que enfatiza uma ruptura total entre Áfricas e Américas e outra que frisa sua continuidade. De acordo com Matthias Röhrig Assunção, a primeira destas linhas emergiu na década de 1940 tendo à frente os antropólogos Franklin Frazier e Melville Herskovits (ASSUNÇÃO, 2003, p.160). Frazier defendeu a ideia de que os escravos foram arrancados de suas culturas com tal violência que seu passado ficou reduzido a memórias esquecidas, sendo a cultura escrava o resultado da opressão e de uma adaptação a ela. Herskovits, por sua vez, insistiria nas características culturais comuns partilhadas por escravos ainda que advindos de diferentes regiões do continente africano, sendo estas semelhanças, segundo ele, que teriam propiciado a permanência de instituições e elementos africanos nas Américas.

Um modelo conciliador, segundo ainda Assunção, teria emergido com Sidney Mintz e Richard Price, que concluíram que as continuidades formais na cultura afro-americana teriam sido mais uma exceção do que uma regra. Neste

sentido, segundo estes autores, mais do que criação ou remodelação, *empréstimo* seria a categoria de análise mais adequada para lidar com estas questões (ASSUNÇÃO, 2003).

As perspectivas de análise propostas por estes autores, todavia, não são um consenso entre os estudiosos do tema. Os trabalhos de Paul Gilroy, Philip Morgan e Stuart Hall, por exemplo, e guardando suas respectivas peculiaridades, consideram que as relações e os laços construídos no denominado Mundo Atlântico deveriam ser tomados como formadores de um sistema que definiu estruturas sociais, econômicas, políticas, culturais e ideológicas em várias sociedades atlânticas (MORGAN, 1997; GILROY, 2001; HALL, 2003).

A historiografia mais recente sobre a escravidão no Brasil, por sua vez, tem desvelado que, ao longo dos Oitocentos, o Sudeste brasileiro recebeu um significativo contingente de escravos vindos do Centro-Oeste africano, seguido da África Oriental (KARASCH, 2000, p.50). Esta constatação aponta para certa homogeneidade linguística da região que começa abaixo da área sudanesa e abrange toda a região Sul do continente africano, que teria ocorrido durante a viagem da diáspora e a partir de uma língua africana, provavelmente o kimbundu. Teria sido esta semelhança linguística, que não se confunde com homogeneidade cultural, um fator de facilitação de diálogos entre práticas culturais e de possibilidades de entendimento, e não a língua portuguesa, como a historiografia tradicional aponta.¹⁵

Neste cenário, novas categorias de análise passaram a ser instrumentalizadas e alguns estudiosos brasileiros têm procurado voltar-se para os batuques e as reações de tolerância e intolerância que eles provocavam, assim como têm explorado questões relativas ao jongo tais como sua posição

¹⁵ Marina de Mello e Souza observou que esta constatação não encobre a existência de muitas etnias, mas que ela aponta para uma preponderância de negros vindos das regiões da atual República Democrática do Congo (antigo Zaire) e de Angola. Tal região desde o século XV apresentava um intercâmbio político e cultural que seria fruto da expansão portuguesa na África (SOUZA, 2002, p. 52).

intermediária entre cerimônia religiosa e diversão; seu papel de instrumento de intervenção cultural e política e seu sentido de resistência cultural, aprofundando e/ou avançando na trilha pioneira aberta por Stanley Stein. Desta maneira, os estudos de João José Reis têm focado o olhar na prática dos batuques na Bahia oitocentista discutindo as relações de poder numa sociedade escravista buscando perceber transformações e continuidades em relação ao perfil de seus participantes e atitudes de senhores e autoridades políticas e policiais diante da festa (REIS, 2000; REIS, 2001). Os estudos de Robert Slenes, por sua vez, centram-se na comunicação codificada dos jongs cantados no decorrer do trabalho e nos momentos de lazer, procurando compreender o uso dos termos de origem banto neles presente; nas suas relações com práticas culturais de povos africanos de língua banto, assim como na função de liderança do jongueiro na formação de uma comunidade escrava. Ao ser analisado, o jongo emerge das mãos deste historiador revestido do papel de meio termo entre a submissão e a revolta, ou seja, de instrumento de resistência à escravidão (SLENES, 1999; SLENES, 2007). Os trabalhos de Martha Abreu e Hebe Mattos, por outro lado, têm combinado abordagens históricas do ponto de vista político e sociocultural com análises sobre as práticas e os praticantes de jongs, tanto os de antigamente quanto os de hoje. Neles, estas historiadoras têm procurado analisar o jongo a partir de uma dimensão na qual a cultura é reinterpretada do ponto de vista de suas transformações; os grupos sociais são vistos como redes interligadas entre si e as identidades repensadas como construções historicamente determinadas (ABREU; MATTOS, 2007).

Aos trabalhos aqui citados, podemos somar os de outros historiadores, assim como os de estudiosos das artes cênicas, antropólogos, etnólogos, linguistas e musicólogos que, recorrendo aos trabalhos de folcloristas; aos poucos indícios fornecidos pelos relatos de viajantes; aos testemunhos de descendentes de escravos e aos testemunhos colhidos em processos criminais têm conseguido

desvelar aspectos antes desconhecidos da vida nas senzalas e nas fazendas brasileiras oitocentistas; procurado entender como o jongo tem servido de sinal distintivo para os membros das comunidades jogueiras, possibilitando-lhes negociações com as sociedades abrangentes; contribuído para desvelar as imbricações entre sagrado e profano presentes no jongo ou priorizando os momentos de lazer como espaços de sociabilidades capazes de se revelarem como produtores de inclusão de negros libertos.¹⁶ Neste processo, embora os estudos dos folcloristas e os relatos de viajantes continuem a ser referência para muitos autores, tais estudos passaram a ser utilizados como fontes e como ponto de partida para a investigação de novas questões ou na busca de novas respostas para velhas questões anteriormente relegadas ou insatisfatoriamente respondidas.

Por fim, o espetáculo oferecido aos indivíduos de fora das comunidades que tradicionalmente dançaram e cantaram jongs, que tanto chamou a atenção da imprensa, romancistas, viajantes e folcloristas desde o século XIX, vem cada vez mais sendo utilizado nos estudos acadêmicos como acesso a uma visão mais dinâmica das relações sociais entre os praticantes do jongo e as sociedades abrangentes no passado e na atualidade.

4.

Em 1995, a escritora e pianista, Edir Gandra, observou que, desde fins dos anos 1960, o jongo da Serrinha começara a trilhar um caminho que o guindou dos terreiros aos palcos teatrais, levado pelas mãos do mestre Darcy Monteiro (o mestre Darcy do Jongo da Serrinha). O objetivo de mestre Darcy, segundo esta autora, foi tirar o jongo do “gueto” e dar visibilidade à comunidade que o praticava.

A novidade por ele implementada desencadeou debates envolvendo intelectuais membros das comunidades jogueiras, que começaram a denunciar

¹⁶ Além dos trabalhos já citados, ver também: (PENTEADO JR, 2004; AGOSTINI, 2002; SILVA, 2006; ALMEIDA, 2006; PEREIRA, 1988; LUCAS, 2002; CORACINI, 2008).

o que viam como sinal de perda de autenticidade do jongo, como ocorreu com Aniceto do Império¹⁷ que chegou a compor um jongo anunciando o desaparecimento do jongo, cujos versos reproduzimos a seguir:

A Morte do Jongo

Eu ta morrendo
 Eu ta caluturai
 Perengando to,, perengando tô
 Rezem por mim quem me gosta
 Pro Zambi nosso sinhô

 Cheguei de terra distante
 Radiquei-me no Brasil
 Vivi mais de quatro séculos
 Tô morrendo nesse instante.

Eu é o jongo já me chamam caxambu (bis)
 Eu ta virando petisco de orubú (bis)
 Quem me entendia morreu já não vive mais
 Buru buru de ofidã vivem me roubando a paz
 Não sou folclore eu é o Rei da magia (bis)
 Sô arquivo de mistério, mestre de feitiçaria (bis)
 Pedro de Sá Maria – Manoel Pelado – Elói –
 Lindolfo da Barra – Vieira e Castorino (bis)
 Hoje quem canta jongo é menino (bis)
 Tia Luiza – Celina – Nascimento de Eulália
 Tio Anjo – Antenor – Maria – Napoleão
 Doze bambas então.

Estes versos foram recolhidos por Mariza T. Barboza da Silva e Lygia dos Santos Maciel (1981), nos anos 1970, quando elas realizaram entrevistas com velhos praticantes do jongo para elaborar um trabalho sobre Silas de Oliveira.¹⁸ Neles, são lembrados os nomes de jongueiros antigos já mortos, reputados por Aniceto do Império os verdadeiros “bambas” conhecedores do significado do jongo, assim com também é criticado o fato de que quem “hoje

¹⁷ Aniceto do Império foi um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano e da Comunidade da Serrinha.

¹⁸ Neste trabalho, as autoras dedicaram um capítulo à análise do jongo por ele ter tido uma grande influência na vida e na obra de Silas de Oliveira. As entrevistas foram realizadas em 1976 e 1979.

canta jongo é menino” e o uso do nome “caxambu” pelo qual o jongo estava sendo reconhecido.¹⁹ Desta maneira, Aniceto do Império demonstrava não reconhecer a legitimidade das novidades implementadas por mestre Darcy e a forma como elas estavam, na sua visão, alterando as feições de numa manifestação de “mais de quatro séculos” que, em decorrência destas novidades, encontrava-se “perengando” (sofrendo) e “virando petisco de orubu”.

Vê-se assim que, naquele contexto, enquanto para alguns o mestre Darcy tornava-se o promotor da “modernização” e revitalização do jongo e de sua entrada no mercado de espetáculos, para os defensores da manutenção de idealizadas autenticidade e tradição, ele seria responsável pela suposta decadência em que o jongo se encontrava. Estas posições antagônicas acabaram por gerar um debate persistente, tanto que ainda hoje existem os jongueiros que militam pela defesa da pureza e da tradição e os que apoiam um movimento de atualização do jongo.

A parte este debate, pode-se dizer que na atualidade o que caracteriza o jongo da Serrinha é sua integração a projetos educacionais, sociais e políticos, que apostam no reforço de aspectos culturais como agentes de fortalecimento de grupo sociais desfavorecidos. Além disto, o jongo se transformou numa dança *cult*, que atrai estudantes universitários e músicos de diferentes tendências, podendo ser aprendido em oficinas que acontecem em espaços alternativos de cultura. Neste movimento, os tambores, cantos e danças do jongo ingressaram no mundo da música e dos espetáculos cariocas conquistando plateias que, na sua grande maioria, não tinham contato prévio

¹⁹ Hoje há consenso entre as comunidades jongueiras em considerar sinônimos os termos jongo e caxambu. Outrossim, é importante ressaltar que no passado o jongo era dançado apenas por adultos e às crianças não era permitido participar das rodas e jongo. Hoje, porém, as crianças são vistas em algumas comunidades jongueiras, como a de Tamandaré, como uma saída para o futuro e a permanência do jongo: “a gente tem que ensinar para elas a cultura, o que nós estamos preservando que é dos nossos antepassados para que as crianças possam trabalhar nisso, levar futuramente o que nós estamos preservando” (Apud PENTEADO Jr, 2004, p. 60).

com ele (GANDRA, 1995). Como se vê, é mais uma vez a faceta de espetáculo, presente no jongo, que emerge só que, neste contexto e diferentemente do que ocorreu nos anos 1880 e nos anos 1950, revestido de novos sentidos. Coletar, registrar e divulgar jongs são ações agora vistas como uma forma de solidificação de laços internos de determinados grupos, contribuindo também para a construção de identidades políticas e para a defesa da cidadania.

Mas não apenas o jongo da Serrinha vem vivenciando uma experiência diferente. Desde 2001, o jongo do Sudeste, assim denominado pela sua presença em diferentes Estados desta região, entrou num novo estágio de sua história quando se candidatou ao título de Patrimônio Cultural do Brasil. Este processo mobilizou antropólogos, historiadores, músicos e agências governamentais o que, por sua vez, tem incentivado muitas comunidades de remanescentes de escravos a mostrar suas características jongueiras, sobretudo porque elas têm servido para afirmar direitos, como o de reconhecimento legal da terra ocupada por remanescentes de quilombolas.²⁰

No processo de reconhecimento do jongo do Sudeste como Patrimônio Cultural, a participação ativa das comunidades e dos praticantes dos jongs foi decisiva para que o título solicitado fosse obtido quatro anos depois. No parecer final do IPHAN, o antropólogo Marcus Vinicius Carvalho Garcia reconheceu que a mobilização e organização destas comunidades, pela Rede da Memória do Jongo e dos Encontros de Jongueiros, além de importante para o bom termo do processo, denotou sua clara consciência de possuir “um conjunto de saberes ancestrais, testemunhos do sofrimento, mas também da determinação, criatividade e alegria dos afrodescendentes” (ABREU; MATTOS, 2007, p.71).

Do que foi dito, é possível concluir que a trajetória histórica do jongo comportou momentos de rejeição, tolerância e incorporação. Neste processo,

²⁰ O artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição de 1988 estabeleceu aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam ocupando suas terras o reconhecimento, a propriedade e a emissão de títulos definitivos das referidas terras.

permeado por aproximações e afastamentos, os indivíduos que dançaram e cantaram jongs passaram de meros atores capazes de proporcionar espetáculos e momentos de divertimento a pessoas de fora de seu grupo, a agentes que pautaram suas ações pela liberdade. De uma liberdade por eles entendida como um produto de permanentes negociações diante de sistemas normativos que, mesmo limitadores, não eliminam escolhas, possibilidades e interpretações de mundo. Por outro lado, é também possível afirmar que se o jongo ainda hoje é dançado e cantado em várias comunidades jongueiras, e se ele tem servido para construir identidades políticas e afirmar direitos, isto se deve ao fato de que nele homens e mulheres podem reconhecer “tradições herdadas de seus avós, palavras combativas que expressam a amargura, a resignação irônica e a desforra dos tempos da escravidão – e que hoje podem instruir as lutas do presente”, contrariando os prognósticos sombrios que previam seu desaparecimento (LARA, 2007, p.67).

Referências

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

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

AGOSTINI, Camila. *Africanos no cativo e a construção de identidades no além-mar (Vale do Paraíba, século XIX)*. Campinas, 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2002.

ALCÂNTARA, Renato de. A tradição da narrativa no jongo: poética, memória e resistência negra. In: *Anais do V Congresso de Letras da UERJ*, 2010, disponível em www.filologia.org.br/cluerj_sg/anais/completos%5Cminicursos%5C Renato%20de%20Alcantara.pdf. Acessado em 23 dez. 2011.

ALENCAR, José. *Til*. 2006. Disponível em <http://bibvirt.futuro.usp.br>. Acessado em 23 dez. 2011.

- ALMEIDA, Patrícia Lage. *Elos de permanência: o lazer como preservação da memória coletiva dos libertos e seus descendentes*. Juiz de Fora, 2006. Dissertação (Mestrado em História) - UFJF, Juiz de Fora, 2006.
- ASSUNÇÃO, Mathias R. From slave to popular culture: the formation of afro brazilian art forms in nineteenth-century Bahia and Rio de Janeiro. *Ibero Americana*. Berlim, Ano III, n. 12, p. 159-177, 2003.
- AUGUSTO, Antônio. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Rio de Janeiro, 2008. Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- AVÉ LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- CORACINI, Erika R.F. *Jongo e teatro: leituras performáticas da festa*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – USP, São Paulo, 2008.
- COSTA E SILVA, Alberto. África-Brazil - Africa during the era of the slave trade. In: CURTO, J.; LOVEJOY, P. *Enslaving Connections: changing cultures and Brazil and the era of slaving*. New York: Humanity Books, 2004.
- DIAS, Paulo. A outra festa. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- FREYCINET, Louis Claude Desaulces. *Voyage au tour du monde...pendant les années 1817, 1818 e 1820*. Paris: Imprimeur Libraire, 1825.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE, 1995.
- GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e Sociologia em Florestan Fernandes. *Tempo Social*. São Paulo, v. 13, n. 2, p. 143-167, 2001.
- GAZETA MUSICAL. 10 out. 1892.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos AfroAsiáticos, 2001.
- GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós 1980: notas sobre um debate. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 34, p. 157-186, jul./dez. 2004.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOLLOWAY, Thomas. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LARA Sílvia Hunold. Vassouras e os sons do cativo no Brasil. In: LARA, Sílvia H.; PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein* (Vassouras, 1949). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LARA, Sílvia Hunold. Blowing in the wind: E.P. Thompson e a experiência negra no Brasil. *Projeto História*. São Paulo, n.12, p. 43-56, out. 1995.

LEME, Mônica. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – UFF, Niterói, 2006.

LINDLEY, Thomas. *Narrativas de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos em Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MAGALDI, Cristina. *Chiquinha Gonzaga e a música popular no Rio de Janeiro do final do século XIX*, 2004. Disponível em www.mre.gov.br/dc/txtos/revista/11-mat4.pdf. Acessado: 23 dez. 2011.

MENCARELLI, Fernando. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro 1868-1908*. Campinas, 2003. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2003.

MORGAN, P. The cultural implications of the Atlantic slave trade: african regional origins, americans destinations and new world developments. *Slavery and Abolition*. London, v. 18, n. 1, p. 122-145, 1997.

O DIÁRIO DA NOITE. 31 jan. 1957.

PENTEADO JR, Wilson Rogério. *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no vale do Paraíba paulista* (Guaratinguetá – SP). Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 2004.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Minc/Edufjf, 1988.

REIS, João José. Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001.

REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina P. (org). *Carnavais e outras f(r)estas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1940.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHWARCZ, Lilia M.. Viajantes em meio ao império das festas. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001.

SILVA, Adailton. *Relatos do jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro*. Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – UNB, Brasília, 2006.

SILVA, Eduardo. *Resistência negra, teatro e abolição da escravatura*, 2005. Disponível em http://sbph.org/reuniao/26/mesas/Eduardo_Silva.pdf. Acessado: 21 dez. 2011.

SILVA, Mariza T. B.; MACIEL, Lygia dos Santos. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba enredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jogueiros cumba na senzala centroafricana. In: LARA, Silvia H.; PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein* (Vassouras, 1949). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava* (Brasil Sudeste, século XIX). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SLENES, Robert. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil. *Revista USP*. São Paulo, n. 12, , p. 48-67, 1992.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Que venham negros à cena com maracás e tambores: jongo, teatro e abolicionismo o Rio de Janeiro. *AfroAsia*. Salvador, n. 40, p. 145-171, 2009.

STEIN, Stanley. *Vassouras: um município brasileiro do café (1850-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000.