

DE JONGOS E CAXAMBUS

ancestralidade, poder da palavra e novas demandas

Rita Gama Silva

O artigo pretende levantar, de modo resumido, questões sobre jongos e caxambus, danças praticadas por afrodescendentes na Região Sudeste. Visa refletir sobre a trajetória dessa manifestação passando pela repressão no período colonial, observando as singularidades dos cantos e alguns caminhos que despontam no século XXI.

Palavras-chave

RELIGIOSIDADE, JONGO, CAXAMBU E BATUQUES, PODER DA PALAVRA, PATRIMÔNIO IMATERIAL, ESPETACULARIZAÇÃO.

SILVA, Rita Gama. De jongos e caxambus: ancestralidade, poder da palavra e novas demandas. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 137-53, 2006.

Introdução

O objetivo principal deste texto é levantar de modo resumido algumas questões preliminares sobre o jongo a partir de entrevistas e conversas informais,¹ pesquisa bibliográfica e observação participante nos encontros de jongueiros e em algumas comunidades do Estado do Rio de Janeiro. É também observar a manifestação de maneira ampla, pensando em sua história e na situação em que é praticada atualmente. Darei especial atenção à prática de se colocar “pontos” – como se chamamos cantos numa roda de jongo – o que especifica essa prática com relação a outras tradições negras aparentadas como o samba.

O termo jongo é adotado aqui de maneira genérica, abarcando diversas práticas de danças de batuque e de terreiro, cantos e toques de comunidades afrodescendentes dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo. Nesses grupos, as palavras tambor, jongo, caxambu e tambu

podem freqüentar a fala dos praticantes quase como sinônimos, alternando-se de acordo com o contexto.

Caxambu, por exemplo, pode ser o nome de um dos tambores, em alguns lugares, e também a forma de expressão como um todo, como na Fazenda São José da Serra, em Valença, RJ (onde também pode ser chamada de jongo ou tambor” (Travassos, 2004: 56).

O termo jongo será utilizado aqui para designar as manifestações acima referidas, englobando-se os batuques² da região citada que se identificam pela presença dos pontos, versos cifrados com característica próprias de que falaremos mais adiante.

Ao ser indagado sobre a dança caxambu, um jongueiro respondeu: “Pois é o mesmo jongo, desde Carmo da Cachoeira até Passa Quatro, o nome é esse”. E disse um jongueiro de Pinheiral, RJ:

o nome da dança é caxambu mesmo, depois mudou pra jongo, porque é uma coisa meio jogada, pula pra lá, pula pra cá (...) Se não são a mesma dança, são extremamente semelhantes e se confundem (Ribeiro, 1984: 18).

O jongo é uma celebração negra praticada no Sudeste, geralmente em roda, tendo ao centro um solista ou par dançando. Sua formação instrumental varia de acordo com a localidade em que é praticado. Tradicionalmente é acompanhado por instrumentos de percussão, embora alguns grupos usem também harmonia desde o final do século passado – uma introdução ligada à adaptação da festa para inserção no ramo do espetáculo. A formação e a denominação dos tambores varia de região para região. As mais comuns designações entre as descrições da festa são tambu ou caxambu (tambores graves) e candongueiro (tambor agudo). Em São Paulo,

tambu (maior) e candongueiro (menor), feitos de tronco escavado ou barrica e afinados a fogo, e

um chocalho denominado *inguaia* (Dias, 2003: 54).

Uma cuíca grave, feita de barril, é chamada de puíta ou angoma-puíta e está presente em Santo Antônio de Pádua e Miracema, RJ. Angoma também pode ser a designação para a roda de jongo como um todo (Ribeiro, 1984).

Em algumas regiões ao norte do Estado do Rio a dança é chamada também de caxambu e é dançada com um solista ao centro da roda. O praticante é chamado de caxambuzeiro ou jongueiro. Jongo por aqui dá nome ao próprio ponto, segundo depoimento de um jongueiro: “aí eu falei um jongo pra ela (...) Ela foi e cantou um jongo pra mim”. No resto do estado é dançada geralmente em pares e estende-se atualmente pela zona rural e periferia de cidades como Rio de Janeiro, Valença, Barra do Piraí, Pinheiral, Angra dos Reis, Miracema e Santo Antônio de Pádua, no Rio de Janeiro, e Guaratinguetá, Piquete e outras, em São Paulo. Oneyda Alvarenga, ao observar contos publicados de 1920 e 1937, observou que os pontos de entrada

liga[m] poética e musicalmente este caxambu ao samba observado por Mário de Andrade e ao jongo, com o qual se aparenta também coreograficamente (Ribeiro, 1984: 18).

Conforme discussão na mesa-redonda do X Encontro de Jongueiros, em 2005, não há uniformidade no uso dessas terminologias, que podem variar amplamente de uma localidade para a outra.³ No VIII Encontro, em Guaratinguetá, SP, pude observar em volta da

fogueira diversos praticantes batucando informalmente e discutindo qual seria a “verdadeira batida” do jongo, sem no entanto chegar ao consenso. No tocante às terminologias ligadas aos saberes do jongueiro e às formas de tocar, dançar e cantar o jongo em cada comunidade, podemos afirmar que conceitos e práticas a que se aplicam estão em constante movimentação e transformação.

‘Coisa de negro’ desde os tempos coloniais

É raiz (...) E esse jongo veio do povo do cativo. Dos escravos.

No Brasil Colônia o jongo, segundo alguns cronistas e viajantes, era diversão desonesta, diferentemente de outras festas negras, como os congados mineiros e maracatus pernambucanos, sincretizados com elementos da religião católica e, portanto, estimulados e apoiados pela elite branca. Os batuques

envolviam adivinhações, possesão pelos espíritos e ritos africanos que buscavam maximizar a ventura, identificados a feitiçarias e pactos com o demônio (Souza, 2004:231).

Essas práticas incitavam o medo de que os negros se encontrassem para manifestar algum tipo de devoção, que saísse confusão durante a roda ou que os participantes organizassem rebeliões. Além disso, as danças eram tidas como sensuais e libidinosas, confrontando a moral reinante.⁵ A proibição ou permissão para que os negros festejassem esta-

va ligada à constatação de que tinham costumes próprios. Posturas mais ou menos liberais se alinhavam entre dois eixos principais: a repressão a qualquer ajuntamento de negros – “algo perturbador da ordem social e potencialmente ameaçador” – e a permissão para que praticassem suas festas, extravasando as tensões e voltando à rotina com maior boa vontade. Além de extravasar as tensões da dura rotina de trabalho escravo, tais práticas serviam para reforçar a separação entre o mundo dos brancos e dos negros.

Reprimidos ou tolerados, esses batuques, como os momentos de festa em geral, traziam “uma tensão entre a continuidade e a ruptura” (id., *ibid.*: 245). Se podiam ser momentos de reposição de energia, eram também de suspensão das regras vigentes com reunião de pessoas e ânimos exaltados, o que poderia propiciar a eclosão de rebeliões. Serviam também para fortalecer papéis e distâncias sociais entre grupos, transformando africanos em “negros” e escravos, reforçando a separação com a elite branca (idem). Devia ser também tolerado “com o fim de evitar-se com este mal outros males maiores”.⁶ Embora houvesse distinção entre os bailes toleráveis “ainda que não sejamos mais inocentes” e os “de total reprovação”, havia mistura entre as práticas e o nível de tolerância ou repressão adequados. Essa repressão era também relativa a

momentos de maior tranquilidade nas relações entre senhores e escravos, assim como nos espaços que permitiam formas pací-

ficas de convivência, como as irmandades, as festas e os batuques eram permitidos e mesmo estimulados, mas eram proibidos em outras conjunturas, de maior tensão e medo com relação a sublevações (Souza, 2004: 233).

Apesar da repressão, os batuques eram dos poucos eventos que aconteciam nas regiões rurais, sendo dançados muitas vezes nas horas de folga e podendo ser apreciados pelos senhores da elite branca. Apesar disso, “por trás das atitudes de força ou de concessão pairava sempre o fantasma da rebelião”.⁷

Há divergência entre os viajantes e cronistas sobre a natureza da dança: seria meramente para diversão ou ligada a rituais e práticas sagradas? Se sagradas, não devia haver tolerância – conforme legislações específicas. Em Vasouras, RJ, regulamentos municipais de 1831 e 1838 procuravam coibir, sob a pressão de fazendeiros, “encontros de danças e candomblé” temendo que os negros organizassem uma sociedade” (Dias, s/d).

Edison Carneiro classificou o jongo como dança semi-religiosa (Carneiro, 1959: 8). Não é dança ritual, mas nela intervém um grande número de elementos fetichistas perceptíveis não apenas nos textos, mas nas atitudes individuais ritualizadas (como pedidos de proteção, saudação dos tambores, presença de orações e amuletos). É uma dança de divertimento, a princípio sem incorporações, mas uma atitude religiosa sempre permeia a festa. No tempo do cativeiro, eram muitas vezes os únicos momentos

– juntamente com outros batuques e sambas – de folga do trabalho forçado, de trocas e confraternização, podendo reunir, por esse motivo, também elementos religiosos que não tinham outros espaços para manifestação, já que era negada aos negros qualquer possibilidade livre de interação social no dia-a-dia.

Independente do caráter da festa, a dança foi geralmente reprimida juntamente com outras manifestações culturais do povo negro desde a colônia, passando pelo início da república. Segundo Nei Lopes,

a estratégia básica do colonialismo é destruir a auto-estima do colonizado, incutindo nele um complexo de inferioridade, para o qual a única saída é reproduzir o modelo ditado pelo colonizador (...) Observe-se que a República (...) tem como um de seus traços característicos a prevenção contra pobres e negros (...) prevenção esta que se evidencia principalmente na forte repressão aos capoeiras (Lopes, 1992: 6).

Segundo Schwarcks,

o samba era representado como uma prática que degenerava na maioria das vezes em conflitos, mesmo entre os próprios participantes (...) as “capoeiras” (...) eram também consideradas práticas que levavam exclusivamente à desordem (...) Sua prática era radicalmente criticada, inclusive a partir do Código Penal de 1890, onde era considerada crime: fazer nas ruas e praças públicas

exercícios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação de capoeiragem, será o autuado punido com 2 a 6 meses de prisão (Schwarcks, 1987: 230).

Essas leis coincidem com o medo, já mencionado, de que os negros se organizassem ou ferissem a moral estabelecida pela elite dominante. Em Piquete, SP, a Lei n. 3, de 1893 – posterior, portanto à abolição da escravatura – proibia “os batuques, sambas, cateretês, cana-verde e outros (...) sob pena de multa (...) ao dono da casa”. Na mesma cidade, a Lei n. 61, de 1914, proibia

os bailes de pessoas de má vida, denominados fusos, batuques, sambas, cateretê, cana-verde, os toques de tambores, rufos, etc... e algazarras, a pretexto de festas, sob pena de multa (...) e destruição imediata dos objetos a isso destinados.

Ainda segundo Schwarcks,

os exemplos dessas “práticas pouco civilizadas” eram então inúmeros e significativos, sendo que as diferentes caracterizações [de seus participantes], tais como “amantes de cateretês”, de “dansa e pagodeira”, “amante de pândegas, folias e sambas” mais do que constituírem sinais para capturas, pareciam antes difundir representações e sensibilidades sociais sobre o negro (Schwarcks, 1987: 231).

Está na Lei n. 61: batuques, sambas e toques de tambores, entre outras formas de celebração, designados como

“bailes de pessoas de má vida”. A partir do momento em que se caracterizavam essas práticas não apenas como “atividades pitorescas” ou “manifestações possíveis de alegria”, mas como características pelas quais os negros poderiam ser diferenciados para captura (na época da escravidão) ou para identificação de forma depreciativa, difundiam-se representações negativas sobre as festas negras, “condenadas enquanto práticas que revelassem autonomia ou especificidade”.

Nesse momento, portanto, condenava-se o negro não somente devido a seu aspecto “físico” degenerado, mas antes por causa de sua “personalidade ou caráter moral”, que ia sendo caracterizada a partir de seus “vícios e atributos sociais considerados sempre como pouco positivos ou legítimos (Ribeiro, 1987: 232).

Essas legislações que validavam a perseguição a determinadas festas populares – principalmente de origem negra – tiveram versões no Rio de Janeiro, em São Paulo, na Bahia e provavelmente também em outros estados, e ilustram como essas manifestações pareciam perigosas aos olhos de uma elite cultural branca que temia por seus valores morais e pela perda de sua supremacia política, econômica e social. Esse preconceito construído e alimentado pela classe dominante confundia viajantes e cronistas que se referiam a tais festas de batuque, não havendo muita clareza sobre sua finalidade. Seriam mera diver-

são ou uma forma escamoteada de religiosidade?

Na visão de mundo africana, o sagrado é essencialmente ligado à natureza e à vida, não precisando estar separado do cotidiano, do mundano. A distinção entre dança profana e dança sagrada usada por missionários, viajantes e folcloristas é essencialmente externa à visão ancestral africana de sacralidade. Segundo Paulo Dias, cronistas não conseguiram apreender a prática do jongo porque seu ponto de vista era muito distante

do conceito africano de continuidade entre o mundo visível, dos homens, e o mundo invisível, dos ancestrais e divindades, onde a vivência do sagrado é total e cotidiana e não exclui as emoções humanas, o prazer, a alegria e a fé com a festa (Dias, s/d).

Batuques negros: memórias poéticas da África

Olha: naquele tempo (...) usava amarrar os outros no caxambu. A pessoa que não tirava o ponto que a gente tirasse, que não desatasse, a gente amarrava ele, ele ficava a noite inteira rodando, rodando, ficava rodando sem parar lá no caxambu. E isso ainda acontece, meus filhos (depoimento de jongueira de Miracema, RJ, durante o VI Encontro de Jongueiros, em 2001).

Os pontos de jongo e caxambu foram utilizados circunstancialmente, segundo diversos depoimentos, como lingua-

gem cifrada durante a escravidão. Como os negros cativos não podiam se comunicar livremente, usaram a tradição africana de metáforas para se informar através dos pontos. Podem-se observar nos pontos e histórias contadas entre os jongueiros diversas referências que aludem a essa comunicação secreta durante o cativeiro. Segundo o depoimento de um escravo de 112 anos:

Quando algum via o sinhô vim vindo, começava a cantá: Ei, campo quimô / ei, campo quimô / piquira ta curiando / Piquira ta curiando, ê...” (nota: piquira é um peixe muito pequeno. Os escravos eram os ‘piquiras’ em atividade).

E quando não o avistavam com tempo de avisar os companheiros: O cumbi viro, ei, ei, ei / O cumbi viro, ei, ei, ei / cumbi, a, a, a, a... (nota: cumbi era o ‘sole’ – simbolismo de autoridade: Sol e sinhô) (Ribeiro, 1984: 28).

A força simbólica dos pontos foi muitas vezes ignorada em descrições da festa. Quando alguém bota um ponto (pode-se dizer também “tirar um jongo”) as palavras assumem novos significados, mas podem parecer ininteligíveis ou sem importância para um iniciante, como supôs Maria de Lourdes Borges Ribeiro na década de 1980:

No caso do jongo, acreditei que havia alguma coisa de enigmático no que diziam, porque, embora não entendesse, sentia sempre, entre perguntas e respostas dos pontos, uma certa coordenação

indicativa de que o enigma se decifrava (Ribeiro, 1984: 9).

A comunicação tinha um sentido prático, conforme depoimento de jongueira de Santo Antônio de Pádua sobre o seguinte ponto: “Junta, junta, mosquito ‘póva’ (?) / marimbondo chegô agora”.

Olha, gente, esse mosquito ‘póva’ e esse marimbondo é na época dos escravos, que eles tavam no canavial colhendo cana e quando um dos negros ia apanhar eles cantavam esse jongo. Então aqueles que tavam lá no canavial já sabiam que um dos irmãos estava apanhando. Aí então eles vinham para tentar socorrer o irmão. Então é por isso que diz “junta junta, mosquito póva, marimbondo chegô agora”. Porque era um grupo de irmãos (Fala de jongueira durante a roda do grupo de Santo Antônio de Pádua, RJ, explicando o ponto que acabara de cantar, durante o VIII Encontro de Jongueiros em 2003).

Podem-se separar os pontos em duas categorias: vizaria ou bizarria (pontos de louvação, saudação, despedida e para alegrar a dança) e demanda, gurumenta ou gromenta (pontos de demanda ou porfia, gurumenta ou gromenta e pontos de encante), caracterizando-os pela finalidade. Os primeiros para diversão, saudar, alegrar, dançar, despedir. Os últimos para desafio, briga, práticas de magia ou encantamento.

Há divergências sobre que aspectos dos pontos teriam vindo da África e quais teriam se desenvolvido aqui. Pau-

lo Dias acredita que a prática de expressar-se por metáforas seja própria da África; e para Maria de Lourdes Borges Ribeiro,

enigmas e adivinhações representam prática usual entre os negros bantos. Não temos, porém, elementos que nos permitam afirmar a existência da dança em Angola. Quem sabe teria sido trazida pelos escravos que aqui, então, passaram a servir-se das adivinhas e dos enigmas como meio sutil de comunicação, que lhes favorecesse entendimentos, mesmo sob olhares e chicotes de cruéis capatazes? (Ribeiro, 1984: 30).

Fernando Ortiz refere-se a uma diversão dos negros de Cuba (...) que é cantar *puyas* ou pulhas, que compreendem temas satíricos, mortificantes, de jatâncias ou enigmáticos (...) em desafio público (Ribeiro, 1984: 46). Isso poderia indicar uma origem africana comum. Segundo Paulo Dias, os pontos são linguagem que vem de um modo africano de se expressar por provérbios e adivinhas, uma linguagem que fala da história do seu povo pelo canto. A escravidão no Brasil teria sido um condicionante para que essa característica pudesse ser utilizada em mensagens cifradas.

Independentemente de terem vindo da África ou desenvolvido-se aqui, pontos de jongo não são apenas uma conversa de improviso – como a presente em outras tradições poéticas como o repente, por exemplo. Não basta e nem é necessário rimar. São como outra lin-

guagem, decifrável apenas para alguns, utilizada, segundo o imaginário e a oralidade de seus praticantes, desde a situação do cativo para comunicação interna. Ainda hoje nas rodas de jongo há coisas que são ditas em forma de pontos e entendidas apenas por alguns presentes. Segundo um jongueiro de Santo Antônio de Pádua, RJ:

Os escravos eram presos em senzala, e só comunicavam um com o outro, com mais ninguém. E quando eles queriam dançar, cantar seu jongo, se reuniam na senzala e faziam suas brincadeiras. E assim iam levando a vida, mas sem comunicar com o de fora. Eles usavam os pontos para defesa e para descobrir os problemas da vida que estavam acontecendo com o outro (depoimento de jongueiro de Santo Antônio de Pádua, RJ, em 2003).

A poética peculiar aos pontos de jongo pode então ser boa para fazer crônica social, para louvação religiosa e para desafio, entre outras coisas. Esse desafio, entretanto, não é apenas entre improvisadores – cujas principais armas seriam rapidez de raciocínio e o repertório de rimas – mas entre tradutores, conhecedores de um determinado sistema simbólico que se serve das palavras para uma comunicação determinada e secreta ou para que, aliadas à intenção do jongueiro e ao repicar ancestral dos tambores, possam também tornar-se “arte operatória da magia” (Ribeiro, 1984: 12).

Tanto na macumba como no jongo, o tambor é poderoso elemento aglutinante de força e poderes sobrenaturais (Ribeiro, 1984:52).

Entre os jongueiros, sobretudo os mais antigos, o jongo está ligado a mirongas, a demandas, em que o feitiço se aplica através dos pontos.

Ribeiro identificou também a prática de demandas por meio da “pinga temperada” (Ribeiro, 1984: 52), que ela chamou de meio direto. O meio indireto seriam as palavras. O ponto de encante, com sua força ancestral “que amarra, prende, tolhe os movimentos, deixa sem ação”, poderia ser usado, além de ervas e outros ingredientes, para “temperar” a pinga, conforme a seguinte situação registrada pela autora:

- Por que a pinga cegou?
- Porque estava temperada.
- Com quê?
- Palavra. Só palavra. Não precisa de mais nada. (Ribeiro, 1984:55).

Esse diálogo aponta para o caráter que a palavra pode ganhar nos pontos, atuando numa dimensão profunda – embora não esteja desatado o ponto sobre essa atuação ser ou não simbólica, utilizando palavras para ilustrar a força que elas poderiam movimentar nessa situação. São constantes casos de comportamentos estranhos e muito recorrente a narrativa sobre o aparecimento de bananeiras em torno da roda. Por conta desses acontecimentos as crianças eram proibidas, em algumas regiões e até bem

pouco tempo atrás, de participar.

Com relação às demandas, podemos ilustrar a tamanha importância que assume na prática do jongo, pelo menos pelos mais antigos:

abra os óio co angoma, gente, não birinca co angoma, gente, angoma é duro, gente, de cuzinhá, gente, quem não conhece angoma, gente, quem não sabe angoma, gente, entra no angoma, gente, abra os zóios co angoma, gente, não birinca co angoma, gente (Ribeiro, 1984: 50).

Ao entrevistar um jongueiro do Morro do Carmo, em Angra dos Reis, já com avançada idade e problemas de saúde, sua neta nos contou a versão de que o avô estaria tão doente porque havia passado muito tempo metido com o jongo. Ele nos falou da importância de se apegar a algum anjo ou santo protetor antes de se entrar no jongo – a dele era Nossa Senhora Aparecida.

Embora não seja religião, a religiosidade está presente em inúmeros rituais particulares e individuais ao longo da manifestação. Molha-se o couro dos tambores com cachaça (às vezes fazendo o sinal da cruz), e a maioria dos praticantes se benze aos pés dos tambores ao início do jongo, pedindo proteção e reaverenciando os antigos (de que os tambores são a própria representação). Ribeiro também observa os rituais pessoais de proteção.

Equantas vezes as suas caras reluzem ao clarão das labaredas, com ar abstrato, concentrados,

em recolhimento íntimo, quando fazem o seu *praticado*, sortilégio que lhes dará ascendência sobre o adversário e afastará qualquer malefício” (Ribeiro, 1954:14).

Eu entrava no jongo, eu primeiro me benzia. Eu primeiro me benzia. Eu botava meu ponto de jongo eu primeiro me benzia. “Bendito Louvado seja!” “Bendito Louvado seja, bendito seja louvado!” Quer dizer que tá benzendo e tá desbenzendo (fazendo sinal da cruz) (depoimento de Mestre Carmo de Moraes, Angra dos Reis, s/d. Fonte: Filme *Morre congo, fica congo*, de Dêlcio Theobaldo).

Mas por que cresce bananeira no terreiro? Por que essa história é tão recorrente? Cresce mesmo ou é uma imagem da força que a palavra tem na África, de fazer acontecer coisas? Observe os trechos de entrevista com jongueiros de Santo Antônio de Pádua, RJ:

(Entrevistador) – Mas tem umas histórias de que fica amarrado, que a pessoa dorme?

(Jongueiro) – O de dormir é o tempo que você leva para solucionar o enigma. Então isso aí é a bananeira que tá dando cacho...

Como diz a lenda, no caxambu você planta a bananeira, dá cacho e você pega daquela banana e dá pra quem quiser comer. Quem vai comer daquela banana são aqueles debochados que estão pela lateral. Porque você fala um verso, você não sabe se

ele cai ou se fica perdido. É o tempo que a bananeira tá nascendo, crescendo, dando cacho, até você tirar outro pra botar pra vencer ele. Dá tempo da bananeira crescer, produzir o cacho, sobra banana em quantidade. Depois, quando você sai com o seu, já é tarde, o caxambu já acabou (depoimento de jongueiro de Santo Antônio de Pádua, RJ, 2003).

Assim como os pontos são enigmas que precisam ser decifrados, a lenda da bananeira e as histórias de dormir e outros casos de encanto parecem, segundo os depoimentos acima, imagens metafóricas do poder que a palavra tem nesse contexto.

Esse código, essa língua peculiar dos jongueiros cumba – como se chamam os jongueiros que usam o poder oculto das palavras para enfeitiçar – é transmitida oralmente. Dessa feita, é difícil aos pesquisadores de apenas uma noite perceber a riqueza de seus versos e as forças místicas que eles podem mover na simbologia dessa tradição, e ainda assim difícil para pesquisadores de longa data pretender “desatar esse ponto”. Além disso, a força dos jongueiros num embate depende também do segredo – motivo pelo qual é difícil compreender esse feixe de elementos simbólicos que tomam parte numa roda de jongo.

O ponto pode ter uma linguagem enigmática. Deve, então, ser decifrado ou, como dizem, desatado. Quando ninguém consegue, diz-se que o ponto ficou amarrado ou que o jongueiro ficou amarrado. Amarrar alguém num pon-

to é jogar um ponto que esse alguêm não explica nem desata (Ribeiro, 1984: 24).

Segundo Ribeiro, amarrar alguém com um ponto está ligado à esfera dos textos poéticos, dos improvisos verbais. Assim sendo o “malefício” causado estaria no âmbito do poder na roda, com relação aos oponentes. O poder mágico do jongueiro seria o conhecimento que ele tem sobre a prática de se botar os pontos.

Cantor bom de caxambu que tem aqui (...) bom jongueiro! É forte, é difícil pra derrubar ele na área. É o melhor dos jongueiros que nós temos por aqui. Só que ele não participa mais...É jongueiro, falador de verso, produz na hora e sabe mesmo. É ele que me passa a maioria dos jongs (depoimento de jongueiro de Santo Antônio de Pádua, RJ).

Referindo-se ao oponente como “forte”, podemos perceber que a força indicada não é física (o jongueiro em questão já nem participa das rodas por problemas de saúde), mas uma espécie de “energia vital” que seria medida pelos saberes relativos aos segredos do jongo. Jongueiro forte é o jongueiro que sabe desatar pontos e propor enigmas durante o jongo. Jongueiro que sabe “enfeitiçar”. Desatar um ponto é decifrar seu enigma. Um ponto bem colocado poderia minar essa energia do oponente como se o matasse, imobilizasse, etc. Um jongueiro que, através de sua supremacia, amarra um outro, parece enfraquecer sua energia vital por meio do ponto. A pala-

vra proferida com intenção pode movimentar a energia vital do oponente, enfraquecendo-o. Seriam, o sono, a morte e outras coisas como o crescimento da bananeira, imagens do tempo em que cessou a troca de pontos, em que estagnou o interminável jogo de dádivas e contra dádivas presente nos pontos de jongo.¹¹ Daí se dizer que o jongueiro que não sabe tirar ponto não é jongueiro ainda. “O jongo é assim mesmo. Um ponto cuja decifração nos escapa.”

Século XXI: novas demandas para novos jongueiros

A situação do jongo no século XXI é complexa e dinâmica como a imagem do camaleão – tão usada nos pontos –, em constante adaptação ao meio. Hoje os praticantes herdeiros dos saberes ancestrais dos jongs e caxambus precisam dialogar com o mercado cultural e de entretenimento, com ações afirmativas, questões agrárias (em alguns casos) e como recente reconhecimento do jongo como patrimônio cultural de natureza imaterial do Brasil. Tudo isso com o desafio de não perder sua autenticidade, de não perder seus valores fundamentais.

Diante das pressões sofridas desde sempre pelos jongueiros no Brasil, muitos tambores calaram-se. Entretanto, há registro de que muitos grupos (no mínimo 10, havendo indicações de outros mais) hoje praticam a dança. Muitos, aliás, fora do feixe de relações traçado pelos encontros de jongueiros¹² na última década, “momentos anuais de can-

to, dança e festa”, momentos de comunicação e troca entre os praticantes, apreciadores e pesquisadores de diversas instituições.

O encontro começou quando o prof. Hélio Machado de Castro, da Universidade Federal Fluminense de Santo Antônio de Pádua, interessado pelo caxambu do norte do Rio de Janeiro e preocupado com sua autenticidade, teve a idéia de promover um encontro de jongueiros para praticar suas danças, trocar experiências e tratar de assuntos próprios. Em 2006 será realizado a 11ª edição.

Apesar da grande região pela qual se espalham, os grupos de jongs e caxambus não estão isolados. O V Encontro de Jongueiros, em Angra dos Reis, aproximou as localidades, inaugurando um novo espaço de atuação dentro e fora dos encontros:

A idéia foi criar canais para o estreitamento dos laços de solidariedade entre as comunidades e demais interessados em participar do trabalho coletivo de preservação ativa da memória do jongo e apoiar as lutas por melhores condições de vida dos territórios jongueiros. Além de organizar os encontros anuais, pesquisar referências históricas e cotidianas, registrar imagens e sons, divulgar atividades e buscar apoio para os grupos e comunidades de jongo a rede procura animar encontros e estimular diálogos capazes de trançar fios entre sujeitos, instituições e coletividades (Carrano, 2003).

Um lugar de debate e troca de idéias que estaria presente nos próximos eventos. Foi criada com esse intuito a Rede de memórias do jongo, configurando um grupo de pertencimento. Além dos encontros, da organização local dos grupos de praticantes e da iniciativa de algumas “lideranças jongueiras”, o jongo vem sendo cada vez mais divulgado. Entretanto, e apesar do sucesso dos encontros de jongueiros, a manifestação não é conhecida pelo grande público, divulgando-se mais fortemente entre círculos de interessados na chamada música tradicional, popular, folclórica ou de raiz.

Apesar de vítima de preconceito secular e inércia histórica por parte dos dirigentes políticos e da classe dominante, o jongo foi reconhecido em 2005 pelo Iphan, órgão da instância federal, como patrimônio cultural do Brasil. A medida em si não traz benefícios imediatos. Apesar disso, serve para agregar valor ao bem, para chamar atenção para sua riqueza. Pretende-se que a nomeação traga mais visibilidade à celebração, que tem sido passada oralmente de uma geração à seguinte sem apoio, contando apenas com o conhecimento dos antigos e a energia de suas lideranças. Essa, aliás, é a maior preservação possível: que se continue dançando o jongo, aprendendo seus pontos e o valor simbólico que as palavras podem assumir nessa roda.

O interesse pelo bem, aliado à ancestral carência econômica nos locais em que é praticado, aponta naturalmente o mercado do entretenimento como um filão a ser conquistado. Na cidade do

Rio de Janeiro, Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do jongo, foi responsável por sua divulgação entre artistas e intelectuais nas últimas décadas do século XX, obstinado a ‘tirar o jongo do gueto’ apresentando sua beleza às elites da Zona Sul. Formou oficinas para universitários e levou artistas para as animadas rodas de jongo de sua mãe, Vovó Maria Joana, na Serrinha, em Madureira, Rio.¹³ Entretanto, a divulgação desses saberes ancestrais circula ainda num restrito grupo de interessados nas tradições populares e no mercado de entretenimento ligado a essas expressões. O da Serrinha é um grupo bastante avançado no processo de espetacularização da dança – caminho apontado por Mestre Darcy para sobrevivência da dança no Rio de Janeiro.

No que tange à espetacularização, os jongueiros precisam proceder a diversas adaptações para apresentar seus batuques dessa forma. A roda em geral é substituída por um semicírculo. O encadeamento dos pontos um em resposta ao outro, como numa conversa cifrada, um dos saberes de maior ancestralidade e segredo na prática, também precisa ceder lugar a uma forma de roteiro para adequar-se ao tempo do espetáculo, que é sensivelmente menor do que o tempo da dança no terreiro – quando pode durar a noite toda. Para José Jorge de Carvalho,

talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado jus-

tamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo (Carvalho 2004: 71).

O autor aponta um desafio na ‘patrimonialização’ do jongo: salvaguardar sem necessariamente transformar o bem num produto de consumo cultural – o que segundo ele seria ainda uma forma de dominação. Dar a seus praticantes as condições para que sigam praticando seus batuques ao longo das gerações e traçando o seu caminho – seja espetáculo, ong, oficina ou outras estratégias de divulgação e transferência.

É importante a troca de experiências pelas comunidades para esclarecer os prós e contras dos caminhos já trilhados, para que se apontem rumos de maneira consciente, voluntária e autônoma pelos jongueiros, ainda que com parcerias institucionais. As demandas do século XXI exigem que os novos jongueiros se preparem para atuar de maneira consciente em novas redes de interação social, quando o jongo ocupa, além do terreiro, os teatros, as casas noturnas, a academia e o terceiro setor, entre outros.

A permissão da entrada de crianças na roda foi uma grande revolução que ocorreu em muitos grupos no final do século XX, tendo com pano de fundo, em geral, a falta dos mais velhos que morriam ou não podiam participar por motivos de saúde. Como os conhecimentos não eram ensinados às crianças, a possibilidade de a prática se extinguir era real. As crianças foram inseridas no jongo como uma estratégia de preservação. No morro da Serrinha, em Madureira, Rio, foi fundada a Escola de Jon-

go. Antes disso Vovó Maria Joana e Mestre Darcy já haviam começado a ensinar crianças. Em Guaratinguetá e Piquete, SP, em Miracema e Angra dos Reis, RJ, e em diversas outras localidades crianças e jovens foram autorizados a, juntamente com os mais velhos, ou numa roda separada, tomar parte no tambu.¹⁴

Se crianças e jovens estavam proibidos de participar era pela ocorrência de mirongas e feitiços na roda. Com essa introdução, a tradição do jongueiro velho fica prejudicada? As aulas de jongo em escolas ou projetos sociais alteram de forma significativa a maneira tradicional de se aprender os passos do jongo. Por gerações a fio, ao longo dos séculos, era observando uma roda – e talvez conversando com os mais velhos – que se aprendia a colocar os pontos, a dançar o jongo e a bater os tambores. As aulas parecem ser uma estratégia contundente de ampliação e aceleração do processo de aprendizagem e inserção nesse universo. Numa aula, além de aprender os aspectos formais, como passos e pontos tradicionais, o aluno é inserido no cabedal de conhecimentos antigos que a prática transporta. Mas a força mágica da palavra só será apreendida na vivência. Participando é que o novato pode ser iniciado na arte dos pontos, porque a força da palavra no jongo ainda parece residir no segredo.

O jongo é patrimônio cultural relevante para muitos grupos do Sudeste. Por meio dele falam e são geradas a história, a religiosidade e a arte de diversas comunidades afrodescendentes. Sua prática é uma manifestação de resistência

cultural e um processo de luta política. Falar a respeito do jongo na atualidade – quando ele é oficialmente reconhecido como patrimônio nacional – é uma tentativa de chamar a atenção para todo o tempo em que ele foi repreendido sem, no entanto, deixar de ser praticado. É falar de exclusão social, de pobreza, de falta de acesso à educação e ao trabalho e é falar de teimosia. Mesmo em condições adversas de repressão o negro continuou batendo seus tambores, dançando e colocando seus pontos, e isso envolve muito mais do que arte e espetáculo.¹⁵ Segundo Alberto Ikeda, o jongo com certeza tem dimensões artísticas e espetaculares, mas reduzi-lo a essas dimensões o diminui enquanto manifestação cultural, enquanto práticas que exteriorizam um saber comunitário que vem através da ancestralidade dessas comunidades. Para Paulo Dias,¹⁶

a passagem para a mídia e para a esfera do espetáculo reduz as dimensões simbólicas, antropológicas, familiares e geográficas da manifestação.

Essa, com toda sua riqueza histórica e cultural passa a ser reconhecida apenas como um ritmo. Segundo Paulo Dias, o ponto de jongo não é uma canção. É uma forma de poesia sintética, parente das adivinhas e provérbios, como manda a tradição africana. Utiliza metáforas pelas quais falam as vozes dos ancestrais. O ponto de jongo tradicional tem dois versinhos. Parece pouco, mas é suficiente para a função a que se propõe. É pouco apenas para o universo e para o tempo do espetáculo.

Não me arrisco a desatar o ponto do jongo no século XXI – essa é mais uma decifração que nos escapa –, mas acho pioneiras as idéias de Maria de Lourdes Borges Ribeiro.

O jongo vive impregnado de magia, embora hoje já se sintam fenômenos claros de aculturação e assimilação, como por exemplo no canto, onde as formas populares estão penetrando. Acredito que a função religiosa, exatamente porque não tem formas rituais, se vá tornando superstição apenas, e aos poucos, se diluindo para perdurar como sobrevivência (Ribeiro, 1984: 54).

Resta aos jongueiros do século XXI desatar este nó: manter estratégias de divulgação, reprodução e fortalecimento dos jongos e caxambus ensinando suas crianças não apenas a dançar e cantar os pontos tradicionais, mas permitindo-lhes que vivenciem os mistérios, o sagrado e os segredos do jongo – que a eles pertencem para ser desatados como vêm sendo por gerações de ancestrais ao longo dos tempos.

NOTAS

- 1 Grande parte dos depoimentos usados como referência para esse estudo foram realizados no âmbito do Inventário do Jongo no Sudeste, Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, CNFCP / Iphan.
- 2 Termo utilizado por cronistas e viajantes do período colonial e repetido por Paulo Dias, na falta de outro melhor. Este autor sugeriu, durante sua palestra no X Encontro

de Jongueiros, em 2005, a adoção de um novo conceito que desse conta de tais festas a partir dos próprios praticantes, a fim de abandonar o termo pejorativo dado por não participantes da festa.

- 3 Nessa ocasião alguns jongueiros questionaram os técnicos do Iphan (participantes do inventário do Jongo no Sudeste) e pesquisadores presentes na mesa sobre as diferentes terminologias. Praticantes de diferentes localidades deram seus depoimentos, e pudemos observar que há grande diversidade de termos que podem assumir diferentes significados.
- 4 Depoimento de Zadir Rita do Espírito Santo, Angra dos Reis, sem data. Fonte: Filme *Morre congo, fica congo*, de Dêlcio Theobaldo.
- 5 Palestra proferida por Paulo Dias durante o X Encontro de Jongueiros e registrada no cd-rom *O Jongo no Sudeste*, material de divulgação do Inventário do Jongo realizado pelo CNFCP/Iphan.
- 6 Tinhorão, apud Paulo Dias, encarte do CD *Os Batuques do Sudeste*, s/d.
- 7 João José Reis, apud Ribeiro, 2004: 244.
- 8 Material de referência sobre o jongo de Piquete, SP, inédito, produzido por representantes da comunidade jongueira de Piquete para ser entregue ao Iphan no ato do pedido de registro da manifestação como patrimônio cultural de natureza imaterial do Brasil.
- 9 Depoimento registrado no âmbito do Inventário Nacional de Referências Culturais do Jongo no Sudeste, Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, CNFCP / Iphan.
- 10 Idem.

- 11 Para mais informações ver Marcel Mauss, Ensaio sobre a dádiva. Esse assunto deve merecer o devido destaque em trabalho posterior.
- 12 Para mais informações sobre os Encontros de Jongueiros, ver Travassos, 2004.
- 13 Para mais informações sobre esse movimento no Jongo da Serrinha, ver o livro de Edir Gandra, *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, o cd *Jongo da Serrinha* (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002) e o vídeo *Saravá, jongueiro*, de Bianca Brandão, Cecília Mendonça e Luisa Helena (2003).
- 14 Em algumas localidades, como Bracuí, em Angra dos Reis, RJ, segundo jongueiro da região, as crianças sempre estiveram presentes.
- 15 Inspirado em palestra proferida pelo prof. Alberto Ikeda durante o IX Encontro de Jongueiros. Publicado no cd-rom *Jongo no Sudeste*, material de divulgação do Inventário do Jongo, realizado no âmbito do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan.
- 16 Inspirado em palestra proferida por Paulo Dias durante o IX Encontro de Jongueiros. Publicado no cd-rom *Jongo no Sudeste*, material de divulgação do Inventário do Jongo, realizado no âmbito do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Alceu Maynard. *O jongo de São Luiz de Paraitinga*. São Paulo: Fundamentos, 1948.
- CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *Negros Bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CARRANO, Paulo. Rede de Memória. In: Folheto de divulgação do VIII Encontro de Jongueiros. São Paulo: Associação Cultural Cachuêra!, 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Série Encontros e Estudos, vol. 5. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2004.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro e São Paulo: Ediouro, s/d.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O jongo e a macumba. In: MARCHIORI, Maria Emilia Prado e outros. *Quissamã*. Rio de Janeiro: SPHAN /Fundação Nacional Pró-Memória, 1987: 129-44.
- DIAS, Paulo. Encarte do cd *Batuques do Sudeste*. Documentos Sonoros Brasileiros, Acervo Cachuêra!, Volume 2. Coleção Itaú Cultural. s/d.
- DIAS, Paulo Anderson Fernandes. *São Paulo corpo e alma*. São Paulo: Associação Cultural Cachuêra, 2003.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: CGE: Unirio, 1995.

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

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In : _____. *Sociologia e antropologia*.v. II. São Paulo: Edusp, 1974.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Cadernos de Folclore n. 34, 1984.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TRAVASSOS, Elizabeth. Contribuição ao inventário do jongo. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Série Encontros e Estudos, vol. 5. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan, 2004

Rita Gama Silva é museóloga, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCS / UFRJ, e integrante do Programa de Especialização em Patrimônio Iphan/Unesco.

