

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**A CONSTRUÇÃO DA TRADIÇÃO NO *JONGO DA
SERRINHA*: UMA ETNOGRAFIA VISUAL DO SEU PROCESSO
DE ESPETACULARIZAÇÃO.**

Pedro Simonard

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências Sociais do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ como requisito à obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais.

ORIENTADORA:

Prof^a Dr^a Clarice Ehlers Peixoto

Rio de Janeiro, junho de 2005.

S594c Simonard, Pedro, 1962 -

A construção da tradição no *Jongo da Serrinha*: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. – Rio de Janeiro:UERJ, 2005.

Tese: Doutorado em Ciências Sociais. UERJ

1. Jongo – Tradição. 2. Jongo – Transmissão 3. Jongo – Preservação. 4. Antropologia visual. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

II. Títulos.

CDD 305.8

PEDRO SIMONARD

A Construção da Tradição no *Jongo da Serrinha*: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização.

Tese aprovada como requisito para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela banca composta pelos professores:

Professora Doutora Clarice Ehlers Peixoto – PPCIS/UERJ (orientadora)

Professora Doutora Bianca Freire-Medeiros – PPCIS/UERJ

Professor Doutor Flávio dos Santos Gomes – PPGHC/UFRJ

Professora Doutora Gláucia Kruse Villas Boas – PPGSA/UFRJ

Professora Doutora Sylvania Caiuby Novaes – PPGAS/USP

Rio de Janeiro, 14 de junho de 2005

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao PPCIS e a todos os professores pela paciência e orientações nos debates e leituras.

À Clarice Peixoto, orientadora e amiga, pelo debate de idéias estabelecido para a elaboração desta tese, pelo encorajamento, pela solidariedade nos momentos difíceis, que não foram poucos, pelo incentivo e pelas cobranças, sem as quais esta tese não teria sido escrita.

Aos funcionários do PPCIS, pela atenção e paciência, e aos colegas Amaury, Luis Fernando, César, Gleice, Martha e outros que a memória não ajuda a recordar, pelos debates dos textos em sala de aula e nos corredores da UERJ.

Gostaria de agradecer a todos que, em algum momento e de alguma maneira, ajudaram a produzir esta tese e o vídeo resultantes da minha pesquisa, sobretudo a Carlos Pires Madeira, Flávio dos Santos Gomes, Ibiripuan B. N. A. Puertas, Priscila Barreto Sampaio e Dafne Ashton Vital Brazil.

Agradecimentos especiais a Darcy Monteiro, Darcy Monteiro Filho, Dona Su, Tia Maria do Jongo, Marcos André, Lazir Sinval, Dely Monteiro, Dione Boy, aos membros do Grupo Cultural Jongo da Serrinha e aos moradores da Serrinha.

À FAPERJ, pelo fornecimento de bolsa de estudo que deu suporte fundamental para o bom desenvolvimento desta tese.

À Dafne, companheira, confidente e amiga pelos
incentivos, nos apropriados, pela paciência, nas
horas do mau-humor, pelo amor, sempre.

Em memória de Ana Maria Galano Mochcovitch
Linhart, sob a inspiração de quem esta pesquisa,
tropegamente, se iniciou; de Roberto Simonard,
meu pai, quem me apresentou, ainda criança, os
primeiros livros de antropologia.

Sumário

Resumo	x
Abstract	xi
	01
Introdução – De Angola para a Serrinha?	09
Capítulo 1 – Preservação e Tradição: Mestre Darcy e o Jongo da Serrinha.	
1. Breve História do Jongo.	09
2. O Bairro de Madureira e o Morro da Serrinha.	13
3. O Jongo na Serrinha.	16
4. A Profissionalização dos Jongueiros.	20
4.1. O Jongo Espetáculo.	23
4.2. O Ensino do Jongo.	32
5. O uso de Estereótipos como Instrumentos Facilitadores da Transmissão da Tradição.	34
6. Caminhos Separados.	46
	50
Capítulo 2 – O Percurso da Pesquisa.	
1. Primeiros Passos.	50
2. Primeiros Contatos com o Objeto.	54
3. A Pesquisa se Intensifica: algumas questões técnicas.	60
	75
Capítulo 3 – Renovação e Conflito: a Tradição como Processo de Re-significação.	
1. Definições de Tradição.	75
2. Mudanças e Permanências.	97
3. Os Grupos em Questão.	111
	118
Capítulo 4 – A Institucionalização: o Grupo Cultural Jongo da Serrinha.	
1. A Formação do Grupo Cultural Jongo da Serrinha.	118
2. As Atividades Desenvolvidas pela ONG.	126
3. Os Componentes.	139
	144
Considerações Finais.	151
Bibliografia e Filmografia.	
1. Bibliografia	151
2. Sítios na Internet	164
3. Filmografia	165

Lista de Ilustrações

Três Gerações da Família Monteiro	22
A Transformação do Jongo.	27
A Indumentária reforça o Estereótipo.	39
Discos gravados por Mestre Darcy.	47
Mestre Darcy e Tia Maria do Jongo.	55
Ângulos das Diferentes Câmeras de Vídeo.	65
O Ambiente da Escola de Jongo.	89
<i>Jongo da Serrinha</i> no Carnaval de 1998.	100
Tambores do Jongo.	104
Atividades na Escola de Jongo.	128

Lista de Tabelas

Composição dos Grupos.	111
Grade de Horários das Atividades Desenvolvidas na Escola de Jongo.	134
Organograma do Grupo Cultural Jongo da Serrinha.	140
Equipes do CCJS, GCJS e Conselho do GCJS.	142

Resumo

Esta pesquisa procura analisar os elementos acionados por um grupo de moradores, ligado a uma das primeiras famílias que se mudaram para o morro da Serrinha, para construir uma tradição através do jongo, considerado como importante para o processo de recriação de práticas culturais e de identidade étnica. Além disso, investiga os elementos que sustentam os discursos antagônicos sobre as diferenças existentes entre o jongo dançado hoje e as semelhanças com o jongo “autêntico” dançado no passado na Serrinha. Ao analisar o processo de construção da identidade deste grupo, se discute questões sobre a desterritorialização (do africano), territorialização (do escravo) e reconstrução de uma nova identidade (negro brasileiro), indagando se jongo é um elemento de (re)criação dessa identidade negra e como as idéias de “pureza”, “deformação”, “esquecimento”, “lembrança”, “recuperação” de um passado mitificado nele se articulam.

Abstract

The aim of this research is to analyze the attitudes taken by a group of habitants of Serrinha Hill, whose family roots are tied to the first habitants of that hill, in order to construct their traditions through Jongo; an important activity for the reconstruction of cultural practices and ethnic identity. As well, this research investigates the elements used to dignify the opposing arguments about the existent differences between the danced Jongo of today, and the similarities of the “authentic” Jongo danced in the past in Serrinha. While analyzing the identity construction process of this group, the questions about the forced migration of the African, the forced adaptment into slavery, and thus reconstructing a new “Brazilian Negro” identity are discussed. Questioning at the same time, if Jongo is an element of (re)creation of this black identity, and how the ideas of “purity”, “deformation”, “forgetment”, “remembering”, and “recuperation” of a mithfied past are articulated in it.

Introdução

DE ANGOLA PARA A SERRINHA?

“Nasci n’ Angola/
Angola que me criou/
Eu sou neto de Moçambique/
Eu sou negro sim sinhô”
*Nasci n’ Angola*¹.

No século XIX, o desenvolvimento das lavouras de café no Vale do Paraíba e as de cana-de-açúcar, no norte do estado do Rio de Janeiro e no sul do Espírito Santo, demandou muita mão-de-obra, em sua grande maioria escrava, que foi deslocada de outras regiões brasileiras, economicamente decadentes, ou trazida diretamente da África. Durante esse período, o jongo surgiu nessas regiões como um ritmo dançado pelos escravos em rodas organizadas durante as festas que comemoravam os dias dos santos católicos e as festas familiares, desde que permitido pelo senhor.

¹ Ponto de autoria de José Maria, morador da comunidade quilombola da fazenda São José da Serra (no município de Valença, estado do Rio de Janeiro), gravado no CD-livro *Jongo do Quilombo São José*.

Com o fim da escravidão, a população negra e pobre que vivia em algumas áreas rurais do sudeste do Brasil, continuou a dançar e cantar jongo nas mesmas ocasiões do período da escravidão. Apesar de não haver mais senhores e feitores, as rodas de jongo permaneceram como um momento no qual o grupo social se reunia para fortalecer seus laços de amizade e reafirmar seus valores.

O processo migratório ocorrido nas primeiras décadas do século XX trouxe para o Rio de Janeiro populações originárias de áreas rurais onde se praticava o jongo. Algumas dessas famílias se instalaram no morro da Serrinha, no bairro de Madureira, e trouxeram com elas as rodas de jongo dançadas nas datas de grandes festas religiosas e/ou familiares. Destas rodas participavam as famílias que ocuparam o morro, nos anos 20, que vieram no primeiro fluxo de migrantes. A eles se juntavam os amigos e conhecidos que moravam no morro ou não. Dançado pelos antigos moradores da Serrinha, o jongo foi importante para a interação e coesão social dos primeiros moradores e sua prática era semelhante àquela retratada pela literatura que trata do período da escravidão. Embora ele fosse próprio das relações da Serrinha, o jongo não era domínio de todos, pois os velhos jongueiros não permitiam que crianças e adolescentes participassem das rodas, como pregava a tradição. O jongo era praticado na Serrinha com a intenção de divertir, reverenciar os ancestrais e encontrar os amigos: era uma festa onde todos comiam, dançavam e bebiam.

Esta pesquisa procura analisar os elementos acionados por um grupo de moradores, ligado a uma das primeiras famílias que se mudaram para o morro da Serrinha, para reconstruir a tradição através do jongo, considerado como importante para o processo de recriação de práticas culturais e de identidade étnica. Além disso, investiga os elementos que sustentam os discursos antagônicos sobre as diferenças existentes entre o jongo dançado hoje e as semelhanças com o jongo “autêntico” dançado no passado na Serrinha. Ao analisar o processo de construção da identidade deste grupo, se discute questões sobre a

desterritorialização (do africano), territorialização (do escravo) e reconstrução de uma nova identidade (negro brasileiro), indagando se jongo é um elemento de (re)criação dessa identidade negra e como as idéias de “pureza”, “deformação”, “esquecimento”, “lembrança”, “recuperação” de um passado mitificado nele se articulam.

Procurar entender o jongo como instrumento de preservação de elementos da “cultura africana” e, ao mesmo tempo, como instrumento de construção de uma identidade negra, nos traz alguns problemas. Em primeiro lugar, é preciso recusar a idéia de tradição/tradicional, refletindo sobre essas categorias para que não adquiram um caráter cristalizador e imobilizador. Em segundo lugar, identidade é uma “resposta política” a um contexto específico e só tem sentido se confrontada a outras identidades. Assim, seria legítimo afirmar que o jongo possui traços de uma cultura africana? Quais seriam seus elementos constituintes marcadores desta origem africana? Não seria ele fruto de uma “cultura escrava”, logo, muito mais brasileira do que africana?

Refletindo sobre o jongo numa perspectiva de recriação histórica e étnica dos escravos no Brasil é possível estabelecer algumas conexões, pistas e indícios interessantes. Conteúdos e significados culturais diversos e multifacetados foram recriados e reinventados nas senzalas. Não haveria necessariamente - enquanto modelos cristalizados e funcionalistas - uma cultura branca, outra negra, uma européia ou africana nas Américas, e estas aqui não encontrariam uma, também, única e verdadeira cultura indígena. O que tivemos, de fato, foram pluralidades culturais de origens múltiplas que gestaram experiências culturais diversas.

Culturas escravas diferenciadas foram engendradas em várias partes do Brasil e os significados culturais de origens africanas eram reinventados pelos escravos da primeira geração de africanos que aqui chegou, mas também pelos cativos crioulos. Neste sentido, é possível pensar a cultura escrava, não numa perspectiva essencialista de "africanismos" -

como se as senzalas ou especialmente os quilombos fossem necessariamente e/ou exclusivamente lugares ou guardiães da "cultura africana".²

Na década de 60, as rodas de jongo foram desaparecendo dos terreiros da Serrinha porque os organizadores do jongo (também conhecidos como jongueiros) foram morrendo. Atualmente, existem dois tipos de roda de jongo originadas na Serrinha. Um deles é realizado no morro para comemorar as datas festivas: são as rodas “particulares”. O outro, são as apresentações do grupo *Jongo da Serrinha* nas casas de espetáculo e, também, no morro. As rodas do grupo *Jongo da Serrinha* são dançadas por dançarinos profissionais e foram, inicialmente, organizadas por Darcy Monteiro, mais conhecido como Mestre Darcy do *Jongo da Serrinha*^{*}, falecido em dezembro de 2001. Hoje, esse grupo ainda existe e é organizado e dirigido por seus “herdeiros”. Como ponto de partida de todo esse processo, Mestre Darcy selecionou e legitimou elementos que conservariam a tradição do jongo, muitos dos quais mantinham uma relação direta com a história de sua própria família. Ao mesmo tempo, ele desenvolveu uma estratégia de preservação do jongo que visava torná-lo conhecido dos grupos sociais formadores de opinião, geralmente ligados à classe-média branca. Para isso, definiu determinados elementos que poderiam ser modificados e apropriados ao gosto desses consumidores, contribuindo para manter vivo o jongo.

Mestre Darcy realizou um trabalho que incorporou novos instrumentos ao jongo (violão, cavaquinho, guitarra e baixo elétricos, bateria e outros mais), criou um figurino para as apresentações e alterou a estrutura do ponto, adicionando um maior número de versos. Essas inovações são por ele justificadas porque, dessa forma, o jongo seria mais facilmente assimilado pelo público leigo. Assim, poderia ser visto por um maior número de pessoas, além de atrair praticantes, mantendo o jongo vivo. Mestre Darcy ensinava a tocar

² Ver GOMES (1996 e 2003), REIS & GOMES (1998).

* Doravante referido apenas como Mestre Darcy.

e a dançar o jongo. É comum encontrar jovens universitários e pessoas de classe média, dançando ou assistindo o trabalho desenvolvido por ele e seus seguidores.

No final dos anos 90, Mestre Darcy se afastou do *Jongo da Serrinha* e começou a desenvolver uma linha de trabalho diferente daquela do grupo com o qual trabalhara tantos anos. Dessa divisão, surgiram dois grupos de jongo que compartilhavam os princípios estabelecidos pelo velho jongueiro: o *Jongo da Serrinha* e o grupo *Jongados na Vida*, formado no ano 2000, e com o qual ele trabalhou até sua morte, grupo que ainda existe e é dirigido pela segunda esposa de Mestre Darcy. Para ela, o trabalho com o *Jongados na Vida* (a transmissão e a preservação do jongo) constitui uma “missão” deixada pelo marido. O *Jongados na Vida* tem como linha mestra as atividades de preservação e transmissão do jongo, mas também o desenvolvimento de pesquisas sonoras e de transformação da prática do jongo realizadas por Mestre Darcy nos últimos anos de sua vida.

O capítulo 1 desta tese - *Preservação e Tradição: Mestre Darcy e o Jongo da Serrinha* - analisa o jongo e sua trajetória de deslocamento do interior dos estados do Rio de Janeiro, de Minas Gerais e do Espírito Santos para a cidade do Rio de Janeiro e, mais particularmente, para o morro da Serrinha. Outros temas igualmente importantes aqui discutidos são o início da ocupação desse espaço geográfico e as primeiras famílias que lá se instalaram, tendo o jongo como instrumento de sociabilidade dos moradores do morro. Analisa ainda o quase desaparecimento da prática do jongo na Serrinha e a estratégia de preservação através de um projeto político-cultural desenvolvido por membros da família Monteiro que levou à padronização do jongo para apresentação em espetáculos voltados para o público em geral.

O segundo capítulo, *O Percurso da Pesquisa*, discute a metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa que empregou elementos comuns da pesquisa

antropológica (entrevistas, observação participante), mas também o registro de imagens e sons. Foram produzidas cerca de trinta e uma horas de registros em vídeo nos formatos S-VHS, VHS, mini-DV e mini-DV CAM e muito material fotográfico em preto e branco. O material imagético foi produzido segundo duas perspectivas: a primeira, como um caderno de campo no qual registrava todos os encontros, festas, entrevistas e espetáculos, o que me permitiu analisar repetidamente a transformação do jongo, tal como apontada nas entrevistas, como também recuperar gestos, entonações e trejeitos significativos que auxiliaram na leitura e interpretação dos dados aqui tratados; a segunda, com a intenção de elaborar um outro produto – um vídeo - resultante dessa pesquisa e que deve ter vida própria ao abordar o processo de espetacularização do jongo através de outra narrativa, a narrativa fílmica. Paralelo à análise dessas imagens, realizadas no âmbito da pesquisa, foram analisados materiais produzidos por outros pesquisadores. A elaboração de imagens videográficas permitiu-me observar as alterações sofridas pelo jongo ao longo do tempo e confrontá-las à etnografia existente sobre ele. Mais ainda, a possibilidade de confrontar as alterações promovidas por Mestre Darcy com os espetáculos apresentados pelo *Jongo da Serrinha*, após sua saída. Num alcance mais amplo, as imagens realizadas nas apresentações de vários outros grupos de jongo permitiram perceber que o processo de transformação do jongo começa a atingir grupos de outros territórios jongueiros³ espalhados pelo interior dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Renovação e Conflito: a Tradição como Processo de Re-significação é a questão abordada no capítulo 3. Aqui procuro discutir as divergências entre o trabalho desenvolvido por Mestre Darcy, após seu afastamento do *Jongo da Serrinha*, e o dos seus

³ Território jongueiro é o nome que a Rede de Memória do Jongo e Caxambu utiliza para se referir aos locais onde o jongo é praticado. Este termo é utilizado para frisar que o jongo, muito mais do que uma dança ou ritmo, é uma cultura intimamente ligada e relacionada a determinado local, a um território. Quando ele passa por um processo de desterritorialização, quando perde seu espaço, o jongo tende a desaparecer.

herdeiros que permaneceram nesse grupo. Procuro, ainda, analisar os fundamentos que tanto este grupo quanto Mestre Darcy selecionaram para rebater as críticas e afirmar seus pontos de vista sobre o jongo, a tradição, a africanidade e a cultura negra. As críticas e os conflitos gerados são entendidos como resultado de um processo no qual são criados novos significados para os signos que compõem o jongo. Assim, eles lutam para legitimar suas leituras dos signos existentes e a criação e/ou re-significação de outros. Num primeiro momento, este capítulo desenvolve uma breve discussão sobre algumas definições da noção de tradição e as concepções divergentes que determinam aquilo que pode ser alvo de mudanças sem, contudo, descaracterizar o jongo e sua “raiz africana tradicional”, deslegitimando-o enquanto elemento cultural de “origem africana”, cujas características são percebidas como inalteráveis. Por fim, analisa a composição de cada grupo em conflito.

O Capítulo 4, *A Institucionalização: o Grupo Cultural Jongo da Serrinha*, analisa a criação da Organização Não-governamental Grupo Cultural Jongo da Serrinha e suas atividades. Tudo começou no final da década de 90 do século passado, quando as atividades de preservação e transmissão do jongo na Serrinha – até então, uma atividade intimamente desenvolvida por membros da família Monteiro e um pequeno grupo que os apoiava – mudaram de patamar com a criação do Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS). Esta ONG ocupou o prédio no alto do morro construído pela prefeitura do Rio de Janeiro durante a execução do projeto Favela-Bairro, no mesmo local no qual havia um terreiro onde os antigos dançavam jongo. Neste prédio, são ministradas aulas de jongo e outros ritmos afro-brasileiros, aulas de instrumentos musicais e outras atividades. A sede da ONG, contudo, se localiza longe do morro, no bairro da Lapa no Centro da cidade do Rio de Janeiro. A longa distância entre os dois principais centros onde se desenvolvem as ações do GCJS ocasiona, segundo componentes da própria ONG, dificuldades de

comunicação. Este capítulo discutirá, assim, o processo que permitiu a criação do GCJS a partir das atividades desenvolvidas pelo grupo *Jongo da Serrinha*.

Nesta pesquisa, procuro mostrar que, ao contrário de uma manifestação cultural trazida da África por escravos bantus, o jongo é o resultado da interação entre uma cultura escrava – de cuja formação participaram africanos vindos de diversas regiões da África, filhos de africanos nascidos no Brasil e negros brasileiros, netos de africanos, vindos de diferentes regiões do país – e uma cultura branca originada nas fazendas produtoras de café e de cana-de-açúcar, no sudeste brasileiro. Hoje, o jongo começa a ser incorporado no circuito cultural brasileiro e esse processo desencadeou uma disputa em torno de seus valores e signos e, principalmente, pela primazia na definição dos princípios de resignificação que legitimam os grupos que o praticam. Os dois grupos originários do trabalho desenvolvido por Mestre Darcy – o *Jongo da Serrinha* e o *Jongados na Vida* – também participam desse conflito no qual cada um deles procura se definir como o verdadeiro detentor da tradição do jongo transmitido pela família Monteiro, a família do Mestre. O que pretendem é convencer o público e a mídia de que cada um, a sua maneira, detém legitimidade para realizar mudanças na prática do jongo e para se autorizar guardião das tradições do jongo no morro da Serrinha. Os valores, signos e estratégias utilizadas nesse processo de resignificação serão discutidos neste trabalho, bem como o processo que leva a institucionalização do jongo na Serrinha com a criação da ONG Grupo Cultural *Jongo da Serrinha*.

Capítulo 1

PRESERVAÇÃO¹ E TRADIÇÃO: MESTRE DARCY E O *JONGO DA SERRINHA.*

“‘Jongo’ parece vir de *ndjongô*, termo quimbundo que significa, segundo o Dicionário do Pe. Alves, ‘criação, descendência’ e que teria, aqui, tomado o sentido de ‘reunião de familiares’” (LOPES, 1988:161).

1. BREVE HISTÓRIA DO JONGO.

O jongo era um ritmo dançado pelos escravos em rodas organizadas nas festas que comemoravam os dias dos santos católicos e as festas familiares, desde que permitidas pelo senhor de escravos. Existem duas importantes correntes teóricas que tentam explicar sua origem, a partir de princípios antagônicos. A primeira, mais recente, afirma que o jongo se

¹ Preservar e preservação são categorias nativas presentes nos discursos de Mestre Darcy e dos “herdeiros” de seu trabalho. É utilizado com o sentido de salvar, resguardar, defender. Preservar o jongo significa salvá-lo do desaparecimento, resguardá-lo como elemento formador da cultura e da identidade de um grupo social particular.

configura como uma entre as múltiplas manifestações culturais resultantes do contato entre a cultura escrava², gestada no século XIX na antiga área cafeeira do sudeste brasileiro e a cultura dos proprietários de terras e senhores de escravos. Para a segunda, ele é originário da região africana do Congo-Angola e chegou ao Brasil com os negros bantos (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002:9) que, escravizados, trabalharam nas lavouras e na mineração. A origem africana e banta, atribuída por esta corrente ao jongo, é referendada por uma linhagem teórica que se forma nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, expressa, por exemplo, nas obras de RODRIGUES (1945) e de RAMOS (1940, 1942, 1953 e 1979) e, mais recentemente, nos trabalhos de LOPES (1988 e 1992) e MUKUNA (2000). Ambas as linhas teóricas têm como base o fato histórico de que, no século XIX, o desenvolvimento das lavouras de café no Vale do Paraíba e as lavouras de cana-de-açúcar, no norte do estado do Rio de Janeiro e no sul do Espírito Santo demandou uma grande quantidade de mão-de-obra, majoritariamente escrava, que foi deslocada de outras regiões do Brasil, economicamente decadentes, ou trazida diretamente da África.

O jongo “é um patrimônio cultural do país presente na região sudeste, predominantemente no estado do Rio de Janeiro e é considerado um dos pais do samba” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, *ibid.*). Na literatura existente, o jongo antigo é descrito como uma dança ritual de caráter místico na qual os participantes reverenciavam as “almas” dos antepassados. Se manifesta no Vale do Paraíba, na Zona da Mata Mineira, no Norte Fluminense, no Litoral Sul Capixaba e no Litoral Norte Paulista. A forma do ponto do jongo é o verso de improviso cantado numa linguagem cifrada de difícil compreensão para leigos, pois os escravos utilizavam as rodas de jongo para também falarem mal do senhor, do feitor e para combinarem as fugas. O uso de metáforas é uma das características

² Sobre o surgimento de uma cultura escrava, ver CARVALHO (2000), GOMES (1995), REIS & GOMES (1996), SCARANO (1994), SLENES (1991-1992 e 1999).

do jongo. Geraldo de Souza³, jongueiro do morro do Salgueiro e um dos fundadores da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, recordou dois pontos antigos e seus conteúdos metafóricos:

“Tanto pau que tem no mato
Imbaúba é coroné”

“Eu quero passar na ponte
Jacaré tá de coquis (cócoras) lá”

Ele traduziu o significado do primeiro ponto explicando que pau = árvore = pessoa; imbaúba (ou umbaúba) é uma árvore muito comum nas florestas da Mata Atlântica, cuja madeira é considerada de má qualidade. Logo, imbaúba significa gente sem qualidades, gente ruim e “coroné” quer dizer pessoa poderosa. Sendo assim, esse ponto significa que embora exista tanta gente boa, quem manda é justamente aquele que não tem valor algum. A tradução do segundo ponto adverte que alguém estaria de tocaia na ponte, ou no caminho, à espera de um dos participantes da roda de jongo. É freqüente se encontrar pontos com letras muito parecidas, cujo significado é traduzido de maneira, às vezes, diametralmente diferente. Isso se deve ao fato de se estabelecer uma relação de intimidade muito forte entre o ponto e a realidade social, política e econômica da comunidade na qual ele é cantado.

Analisando a música afro-brasileira, CARVALHO afirma que a linguagem cifrada e a ocultação de significado são elementos comuns nos gêneros musicais afro-brasileiros. Através deles, o cantor se comunica com seu público, sabendo que este compreende o que está sendo dito. Porém, o uso dessa linguagem também visa excluir o ouvinte leigo “do acordo estabelecido entre os membros do culto, irmandade, fraternidade ou comunidade” (CARVALHO, 2000:14).

3 Depoimento de Geraldo de Souza dado ao autor, a Flávio dos Santos Gomes e a Carlos Pires Madeira, 24/04/1996.

No momento da dança, os jongueiros se dispõem numa roda formada por homens e mulheres, que gira no sentido anti-horário. “Os dançarinos, fazendo um balancê de dois ou três passos, se viram à direita e à esquerda” (RIBEIRO, 1984:11), simulando um abraço. Um casal entra no centro da roda e faz um solo até que um deles seja substituído por outro dançarino e assim sucessivamente. Os instrumentos usados são, geralmente, dois tambores, um grande (chamado tambu, caxambu, angoma ou papai), outro menor (chamado candongueiro ou mancadô). Há também a puíta (uma espécie de cuíca muito grande que se toca sentado) e um chocalho (conhecido por vários nomes: guaiá, inguaiá, angoiá, anguaiá).

As rodas de jongo eram muito comuns nos morros cariocas durante a primeira metade do século XX, organizadas, principalmente, nos dias dos santos católicos, no dia Treze de Maio, nos feriados nacionais e nas festas familiares. Contudo, com a morte dos jongueiros mais velhos dessas comunidades, elas começaram a se tornar cada vez mais raras. Hoje, é possível encontrar quem pratique jongo com alguma frequência somente no morro da Serrinha, localizado no bairro de Madureira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Tal como ocorreu nos outros morros da cidade, o jongo chegou à Serrinha com os primeiros moradores, oriundos das regiões cafeeiras e açucareiras já mencionadas. A grande maioria vinha de Minas Gerais, outros vinham do interior do estado do Rio de Janeiro. Um terceiro grupo de migrantes, em menor número, era originário da Bahia e, poucos, do Espírito Santo.

2. O BAIRRO DE MADUREIRA E O MORRO DA SERRINHA.

A origem do bairro de Madureira remonta a uma sesmaria dos Jesuítas, confiscada em 1759 pelo governo do Marquês de Pombal sob Dom José I, rei de Portugal. Seu nome é uma homenagem ao boiadeiro e lavrador português Lourenço Madureira que em 1816 arrendou as terras da Fazenda Campinho. Até as primeiras décadas do século XX, as atividades desenvolvidas na região estavam ligadas à produção de alimentos em chácaras, sítios e fazendas, o que fazia com que Madureira fosse considerada zona rural do, então, Distrito Federal.

Madureira se tornou bairro em 1909 e a partir da década de 20 o processo de ocupação do bairro, com sua conseqüente urbanização, se acelerou. Isso levou a uma alteração nas atividades econômicas desenvolvidas: da produção rural passou à produção industrial e ao comércio. Durante esse processo de transformação do bairro se desenvolveu a vida cultural, sobretudo, as festas populares: carnaval, pastorinhas, festas religiosas e jongo (GANDRA, 1995:53).

Localizado nos fundos das antigas chácaras do bairro, cujas casas se situavam na avenida Marechal Rangel, hoje denominada Edgar Romero, o morro da Serrinha começou a ser ocupado na década de 20, mas só veio a ser conhecido por este nome a partir da década de 40 (CASTRO, 1998): no período anterior, as referências eram os nomes das ruas que desembocavam no morro. A identidade da comunidade se encontrava menos vinculada ao local de moradia e mais referida aos laços de amizade e compadrio estabelecidos nas rodas de jongo e samba. As primeiras famílias que ocuparam a Serrinha, que CASTRO denomina “famílias do samba”⁴, desenvolveram um intenso processo de interação que passou a se afirmar como uma das principais características dessa comunidade: as casas

eram construídas em mutirão, as crianças eram olhadas e cuidadas por todos os moradores e a relação de vizinhança era muito forte.

As “famílias do samba” conseguiram ao longo do tempo estabelecerem-se na localidade como um grupo fortemente coeso. A associação e os significados compartilhados, a partir do jongo e do samba, possibilitaram uma identificação coletiva (...), uma “comunidade de normas”. A forte coesão das “famílias do samba” transformou-as (...) [na] principal fonte de referência sobre as origens e tradições do morro. Ao longo do tempo estabeleceu-se uma identificação quase absoluta entre as “famílias do samba” e o morro da Serrinha (CASTRO, 1998:45).

GANDRA salienta que algumas lideranças comunitárias se destacaram “naturalmente”. Entre elas estava Pedro Francisco Monteiro, patriarca da família Monteiro, que junto com sua prima e esposa, Maria Joana Monteiro, conhecida como Vovó Maria Joana Rezadeira*, haviam migrado do interior do estado do Rio de Janeiro para o morro da Mangueira. Por volta de 1929, o casal se transferiu para a Serrinha, onde nasceram dois de seus filhos: Darcy Monteiro e Eva Emely Monteiro. Outras lideranças destacadas eram José Nascimento Filho (marido de Eulália de Oliveira Nascimento, na casa de quem foi fundada a Escola de Samba Império Serrano), Francisco Zacarias de Oliveira (pai de Eulália de Oliveira Nascimento) e Alfredo Costa, fundador da primeira escola de samba do morro, cujo nome era Prazer da Serrinha. Pedro Monteiro e José Nascimento Filho eram jongueiros, compadres e vizinhos e exerciam liderança no jongo e na comunidade. Embora não fosse jongueiro, Francisco Zacarias de Oliveira, fundador de alguns dos primeiros blocos carnavalescos da região, participava das rodas de jongo. Funcionário da Companhia de Limpeza Urbana da capital do país, ele era cabo eleitoral de Edgard Romero (político conhecido na região), o que lhe permitiu atrair algumas benfeitorias para o morro, entre as

4 Essas famílias participavam de rodas de samba e de jongo, em momentos distintos das datas festivas: era comum, na mesma festa, ter uma roda de samba durante o dia e parte da noite, e uma roda de jongo começando por volta da meia-noite.

* Doravante referida apenas como Vovó Maria Joana.

quais a instalação da primeira bica, que levou água até o pé do morro, e a extensão das linhas de energia da Light até a Serrinha. De acordo com GANDRA,

a diversão dos habitantes do Morro eram os blocos carnavalescos – mais tarde as Escolas de Samba -, os pagodes, grupo de pastorinhas, organizado pela mulher do jongueiro Antenor, Dona Líbia, a ladainha de Vovó Maria Joana nos dias santos e principalmente, o Jongo (GANDRA, op.cit.:59).

Na Serrinha, tal como no período da escravidão, as rodas de jongo ocorriam nas datas de grandes festas religiosas e/ou familiares⁵. Delas participavam várias famílias que vieram no primeiro fluxo de migrantes que ocupou o morro, nos anos 20, além de amigos e conhecidos que vinham de outros bairros ou morros. O jongo, dançado pelos antigos moradores da Serrinha foi prática importante para a interação, controle e coesão social dos primeiros moradores e possuía características próximas àquelas encontradas na literatura que retrata o jongo do período da escravidão. Segundo Mestre Darcy, “o jongo era próprio das relações da Serrinha, mas não era domínio de todos. Os velhos jongueiros tinham preconceitos, então o aprendizado não podia ser extenso” (CASTRO, op.cit.:59). O objetivo do jongo na Serrinha era divertir, reverenciar os ancestrais e encontrar os amigos: era uma festa onde todos comiam, dançavam e bebiam. A vinda do jongo para o espaço urbano enfraqueceu seu aspecto místico. Além disso, redirecionou a prática da crítica ao sistema social: se no período da escravidão, além dos aspectos lúdicos, as rodas de jongo serviam também para se falar mal do senhor e do feitor e se combinar fugas, nas rodas urbanas o jongo era elemento de controle do grupo sobre seus membros buscando fortalecer os laços de amizade e compadrio entre eles e evitando a presença de estranhos que pudessem colocar a existência do grupo em risco.

5 Segundo VALENÇA & VALENÇA (1981), “davam” jongo para comemorar seus aniversários e, também, homenagear o santo do dia, os seguintes moradores do morro da Serrinha: José Nascimento Filho, nascido em 19 de março, dia em que é celebrado São José; Marta Ferreira da Silva (Dona Marta ou Tia Marta) nascida em 26 de julho, dia consagrado a Sant’Anna; Maria Joana Monteiro (Vovó Maria Joana) nascida em 24 de junho, dia de São João.

3. O JONGO NA SERRINHA.

O que é ou não tradicional? Que elementos são utilizados na definição da tradição? GANDRA afirma que “é tradição dançar o Jongo ao ar livre e nos terreiros (...). No passado, as casas da Serrinha tinham quintal” (GANDRA, op.cit.:63). Importa ressaltar que quando essa autora se refere à tradição ela remete a atos que se repetem no tempo e busca referendar essa posição em trecho de obra de MAUSS (1974) sobre magia no qual afirma que “os ritos mágicos e a magia, como um todo, são, primeiramente, fatos de tradição”. Atos que não se repetem não são mágicos. GANDRA (1995) cita os seguintes aspectos relatados por seus informantes na Serrinha como sendo características presentes no “jongo autêntico”⁶ dançado na primeira metade do século XX nesse lugar: era dançado em terreiros, ao ar livre; começava à meia-noite e era realizado nas datas das grandes festas religiosas e/ou familiares; só era permitido participar da dança pessoas adultas que fossem parentes, amigos, vizinhos ou conhecidos dos jongueiros; o mesmo critério era adotado para a assistência que participava indiretamente da festa, batendo palmas e degustando as comidas e bebidas oferecidas; compartilhavam refeições ao longo da dança; as mulheres se vestiam com figurino “africano”⁷ e os homens com roupas do seu cotidiano; a coreografia da dança era desenvolvida por um par solista dentro de uma roda que girava no sentido anti-horário; os instrumentos utilizados eram três tambores (tambu, caxambu e candongueiro), chocalho e reco-reco confeccionados de maneira artesanal, acompanhados por palmas; os pontos eram improvisados, aprendidos na hora, cantados em estilo responsorial, com temas de visaria e demanda (pontos para diversão), que tinham que ser

6 Segundo o glossário elaborado por GANDRA, os jongueiros da Serrinha definiam o “jongo autêntico” como espontâneo, sem a marcação de palco, cujos pontos eram improvisados em melodias curtas e que utilizavam apenas instrumentos de percussão e fricção (GANDRA, op.cit.:21).

7 Segundo os atuais componentes do grupo *Jongo da Serrinha*, as roupas utilizadas pelos antigos eram roupas do dia-a-dia. Alguns utilizavam roupas de cor branca e, caso o jongueiro tivesse forte ligação com a umbanda, vestimentas da umbanda. Os folcloristas que descreveram o jongo da primeira metade do século XX também afirmam que a roupa usada pelos jongueiros era a do seu cotidiano ou roupa de “domingo”.

desatados (decifrados). Existiam pontos específicos para abrir e fechar a dança e se usava a expressão “Machado!”, quando se desatava o ponto e se desejava iniciar um outro. Havia magia no “jongo autêntico” expressa pelos seguintes elementos: rituais secretos executados antes da dança, demandando proteção para os participantes; encante (utilizado para enfeitiçar jongueiro adversário) e demanda (letras cifradas endereçadas a alguém para testar sua capacidade de decifrar e desatar o ponto); prática da candonga (lançar mandinga sobre alguém que não estava respeitando os códigos compartilhados pelo grupo). Os jongueiros usavam um rosário no pescoço para se protegerem; existia o culto às almas ancestrais; os tambores eram oferecidos a entidades, recebiam comidas como oferenda e eram tocados exclusivamente nas rodas de jongo. Vovó Maria Joana, mãe de Mestre Darcy, que era também parteira e mãe-de-santo – dona do terreiro de umbanda Tenda Espírita Cabana de Xangô -, benzia os tambores antes das rodas de jongo iniciarem.

No jongo, uma das funções mais importantes dos tambores é servir de comunicação entre os jongueiros e as entidades espirituais. “Eu nunca vi nenhum fato místico a não ser quando o jongo estava muito forte (sic) e descia o Preto-velho Frederico na Vovó Tereza”⁸ (ex-escrava, morreu com 115 anos em 1979), mãe de Antonio dos Santos, conhecido como Mestre Fuleiro, diretor de harmonia e um dos fundadores da Escola de Samba Império Serrano, já falecido. A magia se caracterizava como uma forma de controle social, de reafirmação dos códigos normativos e condutas valorizados pelo grupo. Por medo de as crianças serem vítimas da magia e não saberem se proteger é que lhes era vedada a participação ativa na roda de jongo. Para Mestre Darcy,

[o jongo] tinha um aspecto místico, mas tinha também aquela coisa de folguedo popular, que é chamado de visaria. Só que os antigos jongueiros eram antigos feiticeiros e, através desse poder místico que cada um tinha, o jongo também tinha essa mazela de um implicar com o outro. Desde o canto, cada jongueiro, sempre, queria ser mais do que o outro, daí nasciam os duelos em

8 Depoimento de Mestre Darcy registrado no vídeo *Caxambu de Sa Maria*.

forma de canto. Às vezes eles se enfeitiçavam, por isso as crianças eram proibidas de participar (Mestre Darcy, apud CASTRO, op.cit.:61).

Mestre Darcy faz, contudo, uma ressalva:

“Eu ia ao jongo desde os quatro anos. (...) As crianças não participavam do jongo. Mestre Fuleiro, que era vinte anos mais velho do que eu, não gostava de cantar jongo. Aí falei para ele que a gente podia cantar, que a mãe dele e a minha eram jongueiro *cumba*⁹. A gente podia cantar”¹⁰.

O ponto do jongo¹¹ tinha letra e música improvisadas, era aprendido no momento em que o jongueiro o “tirava” (cantava) e cantado em estilo responsorial (o jongueiro tirava o ponto e a roda repetia, em seguida). Durante uma roda de jongo, eram cantados vários tipos de ponto: louvação (para louvar as almas ancestrais e saudar os santos do dia ou o santo da devoção do dono do jongo), saudação (para saudar os presentes), visaria ou bizzaria (ponto para divertimento), demanda ou porfia (ponto para desafio, para testar a capacidade de improviso dos jongueiros participantes da roda), gurumenta ou gromenta (ponto para briga), encante (ponto para “convocar” entidades, quando a roda está perdendo força) e despedida (ponto para finalizar a dança). Havia uma seqüência de apresentação dos tipos de jongo que era razoavelmente constante: a roda começava com um ponto de louvação, podendo ser seguido por um ponto de saudação, e terminava com um ponto de despedida. Também era comum um jongueiro visitante, convidado, iniciar sua participação com um ponto de saudação. Esse ato era visto como um sinal de respeito aos participantes do jongo e como um pedido de licença para participar da roda, endereçado às entidades

9 *Cumba* é o nome que se dá ao jongueiro feiticeiro, que domina as artes da magia.

10 Depoimento de Mestre Darcy registrado no vídeo *Caxambu de Sa Maria*.

11 Para uma discussão mais aprofundada sobre o ponto de jongo e suas características, ver, entre outros, ARAÚJO (1949 e 1967), CARNEIRO (1961), CASCUDO (1972), GANDRA (op.cit.), Instituto Virtual do Turismo (op.cit.), LIMA (1954), RIBEIRO (1984).

reinantes no local. Quando desejava mudar de ponto, o jogueiro¹² se aproximava dos tambores e gritava “Machado!”. A música cessava e ele podia lançar/tirar um novo ponto.

Segundo CASTRO, as estruturas de interação e controle social que o jongo ajudou a consolidar sofreram mudanças a partir da década de 50, quando chegou à Serrinha uma segunda corrente migratória, formada, em grande parte por nordestinos e não mais por trabalhadores nascidos nas antigas zonas cafeeiras. Esses novos moradores traziam consigo outras práticas culturais e novas formas de interação e coesão social. As famílias antigas, as “famílias do samba”, viram sua influência no morro ir minguando lentamente, conseqüência de não terem se preocupado em incorporar esses novos moradores as suas práticas sociais. Assim, a proporção destes ultrapassou a dos descendentes das famílias pioneiras, levando a mudanças nos padrões de interação e relações sociais vigentes no morro. Além disso, como os jogueiros antigos impunham restrições à participação das crianças no jongo, não houve uma renovação dos “quadros” jogueiros, levando os mais jovens a se interessarem mais pelo samba.

Na Serrinha, desde os anos 20, havia blocos carnavalescos organizados por Francisco Zacarias de Oliveira e Alfredo Costa dos quais participavam pessoas que também freqüentavam as rodas de jongo. No final dessa década foi fundada a Escola de Samba Prazer da Serrinha que, enquanto existiu, participou do desfile de escolas de samba cariocas, oficializado pelo governo do Distrito Federal na metade dos anos 30. Como os blocos e a escola de samba da Serrinha não impunham limitações à participação de crianças e jovens em seus desfiles, os filhos das “famílias do samba” convergiram para o samba e este se tornou uma das atividades mais importantes no processo de interação e sociabilidade desses jovens. Em 1947, Sebastião de Oliveira (conhecido como

¹² O termo jogueiro se refere tanto aos participantes ativos da roda, quanto àquele que tira/lança os pontos. Não são todos os participantes que dominam as qualidades necessárias para lançar um ponto (capacidade de improviso, rapidez de raciocínio, domínio dos valores predominantes no local).

Molequinho), seu irmão João de Oliveira (conhecido como João Gradim), filhos de Francisco Zacarias de Oliveira, juntamente com Mestre Fuleiro e outros freqüentadores e moradores da Serrinha, discordando da forma autoritária como Alfredo Costa dirigia a Prazer da Serrinha, fundaram a escola da samba Império Serrano.

A morte dos jongueiros antigos juntamente com o fato de o Império Serrano haver conquistado os três primeiros desfiles oficiais dos quais participou (1948,1949 e 1950), fez o jongo perder importância e o samba se consolidou como elemento de sociabilidade e controle social no local. A nova escola de samba da Serrinha projetou o morro no cenário cultural da cidade, fazendo com que a identidade dos moradores e do próprio morro ficasse ligada, preferencialmente, ao samba e ao Império Serrano.

4. A PROFISSIONALIZAÇÃO DOS JONGUEIROS.

Em meados dos anos 60, restavam poucos dos jongueiros mais antigos e o “jongo autêntico” desaparecia na Serrinha. Foi nesse momento que alguns membros da família Monteiro (uma das “famílias do samba”), capitaneados por Mestre Darcy e sua mãe, Vovó Maria Joana, decidiram formar o grupo Jongo Basam (o nome é o resultado de rearrumação das sílabas da palavra samba), um conjunto artístico que se apresentava em espetáculos, tocando e dançando jongo e outros ritmos afro-brasileiros. Esse grupo surgiu como reação de Mestre Darcy ao fato de os jovens da comunidade gostarem, cada vez mais, de música popular estrangeira, sobretudo aquela produzida por afro-americanos. Era preciso iniciar um movimento de “resistência cultural”. Como ele dizia: “eu vô tê que descobri um tipo de música que seja velho, que não seja novo e que eu faça crianças e

velhos dançarem ao mesmo tempo” (Apud GANDRA, op.cit.:6). Em entrevista à GANDRA, Vovó Maria Joana declarou que

o Jongo, já estava morrendo... Se nós aqui não avivasse ele, ele ia acabá de morrê mesmo, porque já ninguém num falava mais, muitos já num conhecia o que era o Jongo, porque há muitos ano que num ouvia falá; as crianças, ninguém num conhecia aqui o Jongo, né? Só depois que nós pegamo a cantá e dançá aí eles pegaro a cantá (GANDRA, op.cit.:97).

Mestre Darcy fundou o Jongo Basam com o objetivo de evitar a morte do jongo na Serrinha e seu desaparecimento do cenário cultural das manifestações de origem afro-brasileiras. Sua formação inicial contava, basicamente, com descendentes das “famílias do samba” – Eulália de Oliveira Nascimento e Maria de Lourdes Mendes (Tia Maria do Jongo), filhas de Francisco Zacarias de Oliveira – e membros da família Monteiro: Vovó Maria Joana, e seus filhos Mestre Darcy e Eva Emely Monteiro, Eunice dos Santos Monteiro (esposa de Mestre Darcy), Dely Monteiro Chagas (filha de Eva Emely), Darcy Antonio dos Santos Monteiro (filho de Mestre Darcy e Eunice) e Núbia Augusta da Silva (sobrinha-neta de Vovó Maria Joana). Por volta de 1986 a formação do grupo incluía, além dos citados acima, músicos e cantores profissionais que não moravam na Serrinha: Ronald Carvalho (conhecido como Jacaré do Cavaco) tocava cavaquinho, Euclides Maciel de Melo (conhecido como Tigrão) tocava violão, Peter e Yara Reis tocavam violão e Dilmar tocava o ritmo do candongueiro (GANDRA, op.cit.:99)¹³. O grupo se reunia com um objetivo específico: preservar e transmitir o jongo.

¹³ Na ficha técnica do LP *Quilombo*, gravado em 1983, consta a formação do grupo composta pelos instrumentistas Mestre Darcy (voz, atabaques, angomapita e caxambu), Carlinhos (candongueiro), Kacilé (agogô) e pelo coro formado por Sembas, Djanira [do jongo], Sheila, Lilian, Silvinha e Kacilé. Apesar de seu nome não constar nos créditos, Vovó Maria Joana está na foto da capa do disco sentada, segurando um cachimbo ao lado de Mestre Darcy, sentado no chão.



Três gerações da família Monteiro: Vovó Maria Joana, Mestre Darcy, Darcy Antonio (filho de Mestre Darcy) e Dely Monteiro Chagas (sobrinha de Mestre Darcy). Os velhos transmitindo a tradição para os moços.

As rodas de jongo promovidas por Mestre Darcy passaram a ser organizadas com um objetivo diferente daquele que motivava os antigos jongueiros da Serrinha. Todo o esforço agora estava voltado para desenvolver um trabalho profissional que, se não permitia aos participantes viver só do jongo, servia como complementação de suas rendas. O grupo se reunia para ensaiar os espetáculos e para se apresentar em locais que o contratavam pagando cachê.

Visando atrair o público da classe-média-erudita¹⁴ e disseminar o jongo, preservando-o, Mestre Darcy realizou algumas alterações. A introdução de outros instrumentos musicais era, para ele, uma das mudanças possíveis: “Acho que devemos tocar com violino, viola e metais. Há quem não goste, mas acho que é preciso essa renovação” (Instituto Virtual do Turismo, 2002:2). No começo da década de 90 do século XX, o *Grupo Basam* se transformou no grupo *Jongo da Serrinha*. A mudança no nome objetivava criar maior identidade do grupo com seu local de origem. Mestre Darcy passou,

¹⁴ A classificação classe-média-erudita que desenvolvimento leva em consideração não apenas aspectos econômicos – indivíduos que têm condições de utilizar parte de sua renda no consumo bens culturais e no

então, a desenvolver dois tipos de atividade: participar de espetáculos com o novo grupo, *Jongo da Serrinha*, e ensinar o ritmo e a dança do caxambu através de aulas ministradas a estudantes, pesquisadores, professores, turistas e a quem mais mostrasse interesse.

4.1 O JONGO ESPETÁCULO.

Mestre Darcy era músico profissional e conhecia bem as etapas necessárias à produção de um espetáculo musical. Ele pretendia, com a criação do *Grupo Basam* e, posteriormente, com o *Jongo da Serrinha*, levar a música e a dança que sua família conhecia e praticava, a um público amplo, ao mesmo tempo em que a preservava – “não a deixando cair no esquecimento” – “divulgando-a”, fazendo com que as pessoas entrassem em contato com “uma dança de raiz negra” (GANDRA, op.cit.:97): “a tradição é agora preservada com frequência ao ser mercadificada e comercializada como tal” (HARVEY, apud COUTINHO, 2002:155). Ao divulgar esta concepção do jongo através do circuito de apresentações profissionais e da cobertura dos meios de comunicação, a família Monteiro e o *Jongo da Serrinha* tornam hegemônica, entre aqueles que se interessam pelo jongo, sua forma de conceber o jongo, sobretudo no morro da Serrinha.

Para HALL (2001), comunidades dominadas, formadas por imigrantes e/ou seus descendentes, para fazer frente ao racismo cultural e à exclusão desencadeados pelos etnicamente dominantes, buscam criar uma nova identidade ou recorrer a identidades defensivas. Esse processo reativo e defensivo pode levar ao surgimento de novas identidades cujo referencial não é uma comunidade nacional, mas um grupo social negro proletário. Selecionando elementos característicos, num primeiro momento, do morro da

lazer -, mas, sobretudo, o interesse por produtos “alternativos”, que não são oferecidos pelo catálogo comum da indústria cultural.

Serrinha, ligados, num passado mais distante, a uma concepção particular de africanidade, Mestre Darcy está buscando construir uma tradição que expresse “uma fala histórica de um grupo social negro e proletário” (COUTINHO, 2002:160), no caso, os habitantes da Serrinha, e utiliza para isso o ponto de vista de sua família.

Nesse processo de preservação, transmissão e profissionalização do jongo promovido pela família Monteiro, alguns elementos dessa manifestação cultural foram preservados tal como existiam no passado, outros sofreram modificações ou adaptações. Os tambores são tocados segundo os mesmos padrões rítmicos que os antigos jongueiros da Serrinha imprimiam aos instrumentos. No “jongo autêntico” da Serrinha eram usados somente instrumentos de percussão ou fricção feitos artesanalmente: três tambores (tambu, caxambu e candongueiro), chocalho (guaiá) e reco-reco. Os componentes da roda e da assistência acompanhavam o ritmo com palmas. No grupo *Jongo da Serrinha*, a tumbadora e/ou atabaques industrializados substituem os tambores feitos artesanalmente; chocalho e reco-reco podem ou não ser utilizados e foram introduzidos violão e cavaquinho. Os tambores foram mantidos porque gozam de uma forte identificação com a africanidade; violão e cavaquinho, apesar de serem instrumentos fortemente identificados com a música de origem européia, já há muito eram utilizados em ritmos afro-brasileiros como o chorinho e o próprio samba¹⁵.

Mestre Darcy defendia a inclusão de instrumentos de sopro (chegou a utilizá-los em suas apresentações) e, até mesmo, de sintetizadores, pois, para ele, facilitariam a realização de seu “sonho” que era ver o jongo ser tocado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele criou e introduziu um novo passo de dança a ser executado pelo par solista: “no *Jongo da Serrinha* existe um passo que se chama ‘tabiá’, uma pisada forte com o pé direito” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, op.cit.:14). Em geral, os passos dançados pelos participantes

15 Os instrumentos de corda foram introduzidos no jongo por Mestre Darcy só a partir de meados da década de 60, quando seu uso associado a ritmos afro-brasileiros já era corriqueiro.

da roda permaneceram semelhantes aos que os antigos jongueiros dançavam, com uma pequena diferença: se os primeiros moradores formavam um círculo que se deslocava no sentido anti-horário, dentro do qual o par de dançarino evoluía, hoje em dia, diante da necessidade de se apresentar ao público e dependendo do local e do espaço destinados à evolução do grupo, a roda pode se transformar em semicírculo de modo a permitir que a platéia visualize o par de dançarinos.

Outros aspectos foram modificados ou adaptados, como, por exemplo, o lugar da dança em terreiros ao ar livre que passou para locais fechados tais como teatros, escolas, clubes, casas de espetáculo etc. O cachê recebido por cada apresentação varia de acordo com o tipo de evento, de público ao qual se destina, de local da apresentação. Se o jongo era dançado sempre por volta da meia-noite, agora se apresenta no horário proposto pelo contratante do grupo. Contudo, quando o espetáculo é noturno e composto de diversas atrações, os componentes do *Jongo da Serrinha* pedem para se apresentar próximo da meia-noite. O calendário da realização das rodas de jongo também sofreu alterações. Se antes, elas ocorriam em dias santificados, feriados e festas familiares, hoje, elas são praticadas no dia da Abolição da Escravatura, no aniversário de Vovó Maria Joana (dia de São João), permanecendo nas festas familiares. As refeições servidas durante as rodas de jongo, que permitiam a confraternização entre todos os participantes, foram abolidas nos espetáculos públicos e substituídas por lanches, distribuídos, nas apresentações profissionais, principalmente devido à participação de muitas crianças.

A profissionalização do jongo é uma importante estratégia de preservação e de transmissão desta manifestação cultural, uma forma de atrair os jovens que já não o dançavam mais. No momento da criação do Jongo Basam, Mestre Darcy percebeu que era fundamental permitir a participação, nas rodas de jongo, de pessoas de todas as faixas etárias, bem como buscar novos participantes e novos públicos fora do âmbito das relações

de parentesco e amizade dos jongueiros¹⁶. Reuniu os velhos e os jovens da Serrinha e jovens de fora para praticar o ritmo, o canto e a dança que foram assim transmitidos de uma geração para outra.

As apresentações do jongo profissional são abertas ao público, sem restrição. Até recentemente, o público era, em geral, formado por professores, pesquisadores, estudantes, universitários e outros segmentos da classe-média-erudita. Após a temporada do *Jongo da Serrinha* no teatro Carlos Gomes (em julho de 2003), o público ficou mais diversificado¹⁷. Para Mestre Darcy, o jongo só poderia ser preservado se fosse consumido e praticado por indivíduos pertencentes a grupos culturalmente hegemônicos e formadores de opinião. No jongo antigo, a assistência era formada, em sua grande maioria, por pessoas da própria localidade ou por aqueles que pertenciam às suas redes de sociabilidade, quase sempre oriundos das camadas populares.

Antigamente, as pessoas que dançavam, cantavam e tocavam jongo com Mestre Darcy eram, majoritariamente, da Serrinha ou de suas cercanias. Participavam também parentes e conhecidos vindos de outros locais da cidade. Hoje, a composição do grupo profissional não se alterou muito em relação ao local de moradia dos participantes, mas não existem mais restrições de faixa etária.

No jongo tradicional, as mulheres se vestiam com saia comprida, bata, lenço na cabeça e descalças; os homens trajavam roupas de festa comuns: terno e sapato, podendo variar para calça comprida, camisa com a manga arregaçada e descalço. Se a indumentária feminina era, praticamente, a mesma usada pelas mulheres pobres das zonas rurais do Brasil ou do subúrbio das grandes cidades - que se encontra impressa na iconografia produzida no final do século XIX e primeiras décadas do século XX - o traje masculino

16 No VI Encontro de Jongueiros, realizado em Valença (município localizado no Vale do Paraíba fluminense), ao apresentar o *Jongo da Serrinha* aos jongueiros de outras comunidades, Mestre Darcy fez questão de apresentar um rapaz universitário branco, a quem havia ensinado jongo em aulas ministradas no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, dizendo, sorriso nos lábios, “agora nós vamos ver se branco sabe dançar jongo”.

reproduzia o que é definido, pelos membros dos estratos sociais pobres do sudeste brasileiro, principalmente do estado do Rio de Janeiro e da Zona da Mata de Minas Gerais, como “roupa de domingo”, a melhor roupa disponível, reservada para ir à missa e às festas. O *Jongo da Serrinha* criou para as apresentações em espetáculos um figurino que, no caso das mulheres, não variou muito em relação àquele que já era utilizado pelas jogueiras, no passado. No caso dos homens, essa indumentária é composta de calça e camisa brancas. Atualmente, a indumentária varia constantemente tanto de espetáculo para espetáculo, quanto de um bloco para outro de um mesmo espetáculo.

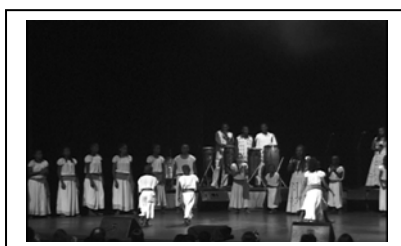
Foto: Dafne Vital Brazil



Ao lado, jongo no território jogueiro de São José da Serra.



Ao lado, *Jongo da Serrinha* na apresentação durante o carnaval de 1998.



Ao lado, *Jongo da Serrinha*, na temporada 2003 no Teatro Carlos Gomes.

O jongo é transformado por Mestre Darcy: introduz novos instrumentos, a roda se transforma em meia lua para apresentação no palco: o jongo se profissionaliza.

Nos espetáculos são cantados pontos previamente combinados, restringindo o improviso a trechos da letra, cantado sobre melodia conhecida. Os tipos de ponto se restringem aos pontos de louvação, saudação, visaria e despedida. Foram mantidos o estilo responsorial e a expressão “Machado!” para “cortar” os pontos. Por fim, os aspectos mágicos do jongo foram relegados a segundo plano, se conservando deles a mística de que o jongo está ligado às almas ancestrais, o uso de guias para proteção e a bananeira como elemento mágico¹⁸.

As mudanças propostas e efetuadas no jongo espetáculo enfraqueceram os elementos mais marcadamente relacionados ao improviso e fortaleceram a homogeneização e a padronização dessa manifestação cultural. Processo semelhante ocorreu com as escolas de samba e com o pagode¹⁹ a partir do momento em que se tornaram produtos de consumo na sociedade de massa. O pagode moderno, que alguns nomeiam *swing*, estilo musical que tomou conta das programações das rádios desde o final dos anos 80, possui diferenças marcantes em relação ao pagode de “fundo de quintal”, rodas de samba que se realizam em bares, festas e ruas dos subúrbios do Rio de Janeiro. No primeiro, impera a lógica do mercado e da produção cultural industrial, a homogeneização e a “modernidade” – entendida aqui no sentido da eficiência econômica: entre outros elementos característicos, os músicos se vestem segundo os padrões de bom-gosto difundidos pelos setores dominantes da sociedade de massa; os arranjos musicais utilizam instrumentos elétricos e de sopro. A grande maioria desses grupos é “descartável”, surgindo e desaparecendo do mercado com a mesma rapidez. Não é difícil se ouvir pessoas se referindo a esses conjuntos como se fossem “todos iguais”.

18 É muito comum se ouvir estórias acerca de tal jongueiro que em tal lugar fincou um “pau” no chão e dele brotou uma bananeira que deu cacho de bananas maduras à meia-noite. Se diz que o jongueiro *cumba* consegue realizar certos feitos mágicos durante as rodas de jongo, quase sempre visando punir aqueles que quebram as normas de comportamento estabelecidas pelos participantes da dança e/ou valorizados pela comunidade onde moram os jongueiros.

19 Sobre as escolas de samba e as mudanças ocorridas a partir da espetacularização do desfile, ver CAVALCANTI (1994); sobre o mesmo fenômeno no pagode, ver COUTINHO (2002).

No pagode de “fundo de quintal” impera uma lógica diferente daquela do pagode tocado diariamente nas rádios. Naquele predomina o improviso, a produção artesanal, não homogeneizada, comum às produções culturais dos grupos sociais pobres e servem de componente e manifestação da identidade desses grupos.

Sobre a transformação de manifestações populares em espetáculo, COUTINHO afirma que

ao sair de seu espaço, de seu território de origem e se tornar espetáculo, uma manifestação cultural popular sofre um processo de homogeneização e padronização, perdendo parte de sua autonomia por enquadrar-se aos limites espaciotemporais onde agora se desenvolve (COUTINHO, 2002:145).

Esse fenômeno ocorreu com as escolas de samba no desfile oficial, com o pagode nas rádios e com o jongo nos espetáculos profissionais.

Mestre Darcy continuou com seu trabalho de preservação/renovação do jongo, criando seus próprios parâmetros: ele se considerava um inovador e estava convicto de que para preservar o jongo era preciso livrá-lo de seus aspectos místicos e religiosos, promovendo um “desenraizamento” de certos códigos e a construção de uma identidade diferente daquela proposta pelas “famílias do samba”. Ele percebia a tradição como um processo de recriação do passado a partir da seleção e interpretação do patrimônio cultural de sua comunidade de origem e como reinterpretação consciente e criativa da cultura. A tradição é um processo e sua transformação assegura sua continuidade, regeneração e atualização. Um dos principais objetivos expressos por Mestre Darcy era fazer do jongo uma “febre”, tornando-o uma dança de salão (CASTRO, op.cit.:65).

De acordo com CASTRO (1998 e 2000), as propostas de Mestre Darcy para o jongo estão embasadas em quatro princípios fundamentais: (1) sua autenticidade como defensor do jongo e a estratégia de resistência que desenvolveu são sustentadas pela herança de família e pelo aprendizado através dos antigos jongueiros da Serrinha; (2) o

jongo é diversão, é festa, local apropriado para “beber cachaça”; (3) o jongo está associado às formas de sociabilidade, atualizadas por ele a partir das experiências adquiridas e dos contatos com “mundos diferentes” (suas viagens a países da Europa e da América do Sul e seus contatos artísticos com cantores e artistas brasileiros e estrangeiros), o que lhe permitiu fazer do jongo uma manifestação cultural mais “dinâmica”; (4) sua concepção de resistência estava associada menos à preservação de uma cultura antiga e mais à preservação de práticas sociais (a festa, o divertimento, a interação social, a sociabilidade) (CASTRO, 1998).

A percepção que Mestre Darcy possuía do processo de criação e transmissão da tradição pressupõe uma articulação orgânica entre sujeito e objeto, povo e seu patrimônio histórico-cultural. Neste sentido, o processo de transmissão das formas do passado é criador, pois “a tradição é (...) [uma] atividade de seleção, valorização, interpretação e afirmação do acervo cultural legado pelo passado” (COUTINHO, 2001:1-2), realizada e determinada por um movimento bipolar, cujos pólos formadores são o movimento de conservação e o de ruptura. A tradição percebida dessa maneira concebe a cultura como elemento ativo, histórico e processual o que nos permite pensá-la como elemento importante na luta pela construção de uma outra visão de mundo, originária dos grupos socialmente marginalizados, oposta àquela da cultura dos grupos que controlam as normas e valores sociais predominantes. As tradições dos grupos marginalizados procuram reconstruir o mundo a partir de sua perspectiva. O jongo praticado por Mestre Darcy e pelo *Jongo da Serrinha* poderia ser percebido como “fala” histórica de um grupo de moradores da Serrinha que, através da renovação do acervo cultural transmitido pelos antepassados, asseguraria a sobrevivência da memória e da identidade desse grupo: a tradição vista como processo. Contudo, essa perspectiva privilegia certos elementos e rejeita outros. Nesse processo seletivo, o elemento indutor não é determinado apenas pela vontade dos grupos marginalizados. Há uma via de mão dupla porque são selecionadas condutas, normas,

valores e princípios importantes para esses grupos, que possam também ser minimamente reconhecidos pelo grupo que predomina na sociedade. Na verdade, é feita a seleção de elementos que comunicam ao outro o ponto de vista do grupo marginalizado. É uma seleção política que utiliza estereótipos criados pelo grupo predominante para se referir aos marginalizados. Isso torna mais fácil a comunicação dos valores destes grupos. A manipulação dos estereótipos por aqueles que se encontram em situação desfavorável lhes permite criar unidade de ação ao mesmo tempo em que lhes dá acesso aos meios de comunicação e aos equipamentos culturais que serão utilizados na difusão de seus valores. Apesar da utilização de estereótipos, possuem princípios diferentes daqueles difundidos pelos grupos que ditam os valores sociais predominantes na sociedade. Dessa maneira, os dois grupos em questão influenciam e são influenciados um pelo outro.

“Para se manter viva a tradição é preciso, muitas vezes, renová-la, torná-la atual, romper com os dogmas do gênero [musical]” (COUTINHO, 2002:121). Mestre Darcy procuraria, assim, resgatar um signo cultural que refletiria uma maneira de conceber o mundo e a vida que se oporia àquela que é culturalmente predominante. Dessa forma, ele busca preservar valores que, muito embora tenham se enfraquecido devido à ação dilapidadora dos valores contidos na cultura da sociedade brasileira, permanecem vivos e podem oferecer uma opção diferente e contrária ao modo de vida da sociedade moderna. Nesse sentido, a tradição é uma continuidade na história da visão de mundo de segmentos sociais excluídos e, ao mesmo tempo, se configura como um elo entre as gerações, por meio de transmissão e troca de valores, idéias e práticas desses segmentos. As modificações propostas por Mestre Darcy não desvinculam o jongo de seu conteúdo histórico “marginal”, vinculado ao passado do grupo social e que está visceralmente atado, “como testemunha”, ao futuro desse grupo (COUTINHO, 2002).

4.2 O ENSINO DO JONGO.

Concomitante aos espetáculos com o *Jongo da Serrinha*, Mestre Darcy desenvolvia outras atividades profissionais, tocando com outros artistas em shows, participando de gravações de CDs²⁰, ministrando aulas onde ensinava a dança, o ritmo dos tambores e os pontos do jongo. Dentro de sua estratégia de preservação e transmissão do jongo, essas aulas desempenhavam um papel primordial porque eram os locais nos quais fazia contato com o público que desejava alcançar. Nessas aulas, ele preparava novos consumidores para os espetáculos de jongo, conhecia pessoas que passavam a auxiliá-lo no desenvolvimento de seu projeto e selecionava dançarinos e, mesmo, ritmistas para o grupo.

Durante essas aulas, ministradas em locais no Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro, Mestre Darcy enfatizava o caráter místico existente no caxambu. Era nesses ambientes que ele procurava elaborar a tradição jogueira de sua família, preservar e transmitir as “africanidades” contidas na dança, segundo seu ponto-de-vista particular. Seu filho, Darcy Antonio também começou a dar aulas de jongo, na Zona Norte e na Zona Oeste da cidade, e Mestre Darcy afirmava que o filho era seu “herdeiro”. Dilmar, antigo discípulo do velho jogueiro e ritmista que, durante algum tempo, o acompanhou aos tambores nos espetáculos do grupo *Jongo da Serrinha*, ministrava aulas de jongo na Fundação Progresso, um centro cultural localizado no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Outro lugar onde se ministra aulas de jongo e de outros ritmos afro-brasileiros é Escola de Jongo que funciona Centro Cultural Jongo da Serrinha²¹, localizado no próprio morro.

Essa multiplicação de professores de jongo por diferentes bairros da cidade permite supor que a escolha da realização de cursos de jongo como estratégia de preservação e

20 Para consulta à discografia de Mestre Darcy e a alguns dos espetáculos que contaram com sua participação, ver verbete DARCY DO JONGO (Dicionário Cravo Albin da MPB) e no sítio da Rede de Memória do Jongo e Caxambu (ver bibliografia).

21 A Escola de Jongo, o Centro Cultural Jongo da Serrinha e a ONG Grupo Culutral Jongo da Serrinha serão objeto de análise no quarto capítulo.

transmissão foi uma decisão acertada: o fato de a quantidade de professores e de locais onde elas são ministradas ter aumentado, significa que o número de pessoas interessadas em praticar o jongo também aumentou; as aulas se tornaram uma atividade profissional pela qual os alunos pagam. Se isso ainda não garante a “sobrevivência” do caxambu, pelo menos parece indicar que essa é a via para mantê-lo ativo, no ambiente urbano.

Se nas aulas de Mestre Darcy eram privilegiados os elementos que poderíamos considerar como mais “tradicionais”, nos espetáculos havia mais espaço para as modernizações que ele defendia. Tudo indica que essas aulas eram lugares privilegiados de transmissão dos elementos mais “autênticos”, “puros” ou “tradicionais” do jongo; os espetáculos teriam a função mais ampla de despertar o interesse do grande público para o jongo, como também de atrair interessados em estudar o jongo mais profundamente. As imagens realizadas durante a pesquisa reforçam essas idéias. As aulas gravadas na Escola de Jongo são ministradas a meninos e meninas cujas idades não ultrapassam dezoito anos. Nelas a história do jongo, os tambores, os antepassados e outros elementos que reforçam a valorização dos antepassados e das origens africanas de todos têm lugar privilegiado. Por sua vez, as imagens do espetáculo lidam com estereótipos já largamente dominados pelo público desse tipo de produção. A iluminação, o figurino, o roteiro da apresentação não deixam dúvidas de que estamos diante de um “produto” que visa informar certos valores e princípios, mas que, também, deseja ser facilmente decodificado por aqueles que o assistem.

Do início da década de 90 até a sua morte, em dezembro de 2001, Mestre Darcy paulatinamente direcionou suas atividades para o público do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro e começou a desenvolver um trabalho pessoal, independente, que se diferenciava daquele realizado pelo grupo *Jongo da Serrinha*.

5. O USO DE ESTEREÓTIPOS COMO INSTRUMENTOS FACILITADORES DA TRANSMISSÃO DA TRADIÇÃO.

Jongo – expressão musical coreográfica que veio para o Brasil através dos negros bantos. Os versos do Jongo autêntico são curtos. Seus temas poéticos traduzem relações da vida cotidiana do homem em contato com uma vida de trabalho braçal. É dançado autenticamente por um casal de cada vez que se umbigam mutuamente, à distância, através da dança. O Jongo tem também seus aspectos místicos. Diz a lenda que os antigos jongueiros, à meia-noite, ao mágico som dos tambores, faziam nascer bananeiras que germinavam e davam frutos como por encantamento. No Jongo de hoje, evidentemente, não chegamos a tanto, embora continuando a ter um respeito profundo por essa dança, devido ser uma das mais profundas raízes da manifestação da cultura negra no Brasil. O Jongo é uma dança séria, em que nosso corpo e nosso ritmo falam de nossas almas (MESTRE DARCY, apud, GANDRA, op.cit.:92-3).

O texto acima, de autoria do “próprio Mestre Darcy” (ibid.), antigamente, abria os espetáculos do grupo *Jongo da Serrinha*. Sua função era informar a platéia sobre aquilo que irá assistir. Nele, seu autor valoriza o lado “exótico” da dança, menciona o aspecto mágico do jongo, reforçando o exotismo; dignifica a ascendência negra e previne a platéia de que ela verá uma dança modificada; afirma ser o caxambu um elemento que está relacionado “às autênticas raízes da cultura brasileira” (GANDRA, op.cit.:93). Além disso, faz referência à origem africana do jongo, reproduzindo um viés da corrente teórica essencialista dos estudos sobre a diáspora negra que busca as origens de manifestações culturais afro-brasileiras em uma África ancestral idealizada, berço da civilização Ocidental, relegando a experiência da escravidão ao limbo da história²².

Elementos que remetem diretamente à África ou às origens das manifestações culturais afro-brasileiras são preservados no discurso de Mestre Darcy e mantidos sem mudanças. Essa relação mitificada e cristalizada com as raízes se deve, talvez, à própria distância da África, terra dos ancestrais sobre a qual se acionam memórias recebidas de

22 Para uma crítica ao essencialismo, ver, entre outros, BHABHA (1991), FRITH (1996), GILROY (op.cit.), HALL (1992 e 2001).

quem já se foi. A ligação que se estabelece nunca é direta, mas sempre intermediada pela lembrança de alguém, pela própria memória ou pela história transmitida oralmente pelos antigos.

Para os essencialistas, um passado belo, puro e maravilhoso está na vida na África antes da escravidão ou, mais exatamente, no período compreendido entre o início da civilização egípcia faraônica, civilização negra que foi o berço de todas as outras²³, e o século XV/XVI, quando a escravidão negra moderna extrapola os limites desse continente. Para HALL (1992), essa visão essencialista reforça o racismo porque naturaliza e deshistoriciza a diferença, confundindo aquilo que é histórico e cultural com o que é biológico, natural e genético. Recorre-se a essa origem para valorizar um passado mítico, uma África mítica na qual os negros eram livres, capazes de criar elementos culturais tão fortes que sobreviveram ao período do cativo e, num segundo momento, foram recuperadas para ajudar a formar uma identidade positiva entre os descendentes desses africanos e, mais ainda, “colonizar” os descendentes dos senhores de escravos na medida em que grande parte do público que consome, no mundo todo, produtos culturais criados por afrodescendentes ou por africanos é formada por indivíduos de tez “branca”.

A família Monteiro, principalmente Mestre Darcy e sua mãe, legitima suas atuações e suas elaborações mitológicas relacionando essas origens africanas às do jongo na Serrinha e às origens de sua própria família: os avós paternos de Vovó Maria Joana eram africanos. Ela é a mantenedora da memória familiar sobre o jongo: “conhecia um vasto repertório de curimas, pontos de umbanda, jongos, sambas de terreiro, cantos de trabalho,

23 Segundo GILROY, esta posição teórica foi arduamente defendida por Frederick Douglass (1818-1895) que criticava a “eliminação helenomaniaca da África da narrativa do desenvolvimento da civilização” (GILROY, op.cit.:134). Douglass afirmava ter havido uma proposital sobrevalorização histórica da contribuição legada pela civilização grega (branca) e um proposital esquecimento da contribuição legada pela civilização egípcia (negra), cujo início e apogeu são anteriores aos da civilização grega. Esta teria sofrido profundas e fundamentais influências dos egípcios. Segundo Douglass, o berço da civilização Ocidental seria o Egito e não a Grécia.

rezas e benzeduras”²⁴ (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, op.cit.:23). Adquiriu esses conhecimentos na infância, no município de Marquês de Valença, onde nasceu, situado em pleno Vale do Paraíba fluminense, região para onde vieram boa parte dos últimos africanos que chegaram ao Brasil. Esse fato histórico a coloca, e a seus descendentes, mais próxima da África na medida em que o conhecimento e a memória acumulados por seus antepassados lhe foram transmitidos por africanos que chegaram ao país nas últimas embarcações que aportaram no Brasil, antes da proibição do tráfico negreiro, e que, portanto, estabeleceram contato com a comunidade brasileira quando os bens culturais e o modo de vida africanos ainda estavam fortemente presentes. Essa recém-chegança assegurava, assim, um grau maior de africanidade às práticas culturais num momento em que “a música afro-brasileira experimentou uma forte expansão (...), final do século XIX e início do século XX, período imediatamente após a consolidação do Brasil como nação” (CARVALHO, 2000:4).

Mestre Darcy aprendeu com seus pais as tradições afro-brasileiras. Ainda pequeno, os via dançar jongo e freqüentar rituais religiosos afro-brasileiros internalizando, dessa maneira, a cultura transmitida por seus ancestrais a partir de manifestações e práticas cujas origens se encontram na África. Por sua vez, ele a transmitiu aos seus descendentes, aos componentes do *Jongo da Serrinha* e a seus numerosos alunos.

O morro da Serrinha se insere nessa história porque está localizado em Madureira “bairro onde a população é predominantemente negra e mantém vivas as memórias da cultura afro-brasileira”, onde existe “um terreiro de umbanda ou candomblé em cada quarteirão” e “os filhos-de-santo, com suas roupas brancas e guias, são sempre vistos andando pelas calçadas movimentadas”. A Serrinha preserva “clima de roça (...) que aos

24 Mestre Darcy costumava afirmar que sua mãe “representava, ao mesmo tempo, todos os aspectos da nossa cultura: o jongo, o samba e a religião, advinda do sincretismo religioso, que é a umbanda, que chamo de religião brasileira” (MESTRE DARCY, Apud CASTRO, op.cit.:65). Ver biografia de Vovó Maria Joana em GANDRA (op.cit.:83-7) e Grupo Cultural Jongo da Serrinha (op.cit.:23).

poucos os outros morros cariocas foram perdendo”. É uma comunidade “centenária” que atrai “visitantes interessados no turismo étnico” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, op.cit.:56), desejosos de conhecer de perto seu potencial cultural.

Ao se espetacularizar, o jongo se desterritorializou, indo para as casas de espetáculo, se transformou e se adequou ao local e ao público. Esse distanciamento de seu território original, a Serrinha, levou a algum tipo de descaracterização ou perda de legitimidade, além de municiar os críticos do trabalho de Mestre Darcy. Foi necessário, então, uma “reterritorialização” do jongo obtida por meio da construção de uma visão mítica da Serrinha como uma comunidade ancestral, herdeira das tradições africanas, berço do jongo na cidade do Rio de Janeiro.

Ao classificar o jongo como um elemento cultural de origem banto, o texto tenta demonstrar que a herança cultural deixada pelos povos bantos no Sudeste é tão significativa quanto aquela deixada pelos nagôs na região Nordeste do Brasil, pois possuiria “temas poéticos” e seria “uma das mais profundas raízes da manifestação da cultura negra no Brasil”. O que percebemos é que são utilizadas categorias criadas e valorizadas pelo discurso dominante como “poesia”, “versos”, “cultura negra no Brasil” para analisar positivamente a contribuição cultural legada pelo jongo.

No processo através do qual procura construir a tradição e a identidade étnica do grupo, Mestre Darcy recorre a certos signos elaborados pelo discurso do dominante para subjugar o dominado²⁵. Para BHABHA, o discurso do colonizador (dominante) elabora estereótipos que constroem mecanismos que permitem criar uma representação problemática da diferença e, em seguida, discriminar o colonizado (dominado). O estereótipo é um modo ambivalente de conhecimento e poder sobre o dominado: o

25 No processo de luta contra o dominador, BHABHA (1991) propõe que o próprio discurso socialmente predominante seja desconstruído e que os estereótipos por ele engendrados sejam abandonados: “a representação problemática da diferença cultural e racial não pode ser simplesmente lida a partir de sinais e desenhos da autoridade social que se produzem nas análises de diferenciação de classes e gênero” (BHABHA, op.cit.:177).

diferente, o estereotipado é aquele sobre quem se exerce o poder ou aquele que se despreza; o dominador não se percebe como estereotipado, mas o dominado também estereotipa aquele que o subjuga. O estereótipo possui enorme poder de comunicação porque goza de um reconhecimento espontâneo e visível (BHABHA, 1991:198). Daí ele ser tão bem explorado nos espetáculos do grupo *Jongo da Serrinha*. A função estratégica que predomina no discurso estereotipificador é

a criação de um espaço para a “subjetividade das pessoas” através da produção de conhecimentos em termos de a vigilância ser exercida e a forma complexa de prazer/desprazer, incitada. Procura a autorização para suas estratégias pela produção de conhecimentos tanto do colonizador quanto do colonizado que se apresentam como estereotipados, mas antiteticamente avaliados. O objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (ibid. p.184)²⁶.

Mestre Darcy utiliza os estereótipos, propagados por pesquisadores e ativistas dos movimentos contra a discriminação racial, para reforçar/reafirmar a origem banto do jongo, como se esse grupo lingüístico se caracterizasse como um grande e homogêneo sistema cultural²⁷. Enfatiza, ainda, o aspecto místico, a feitiçaria, elemento considerado por pesquisadores do início do século XX e pelo senso comum como característico dos africanos e seus descendentes no Brasil. Mesmo após sua morte, esses elementos permaneceram sendo utilizados pelo grupo *Jongo da Serrinha* e pela Organização Não-governamental Grupo Cultural Jongo da Serrinha. No sítio desta, podemos encontrar uma

26 Sobre a problemática do estereótipo, há uma abordagem muito interessante feita pelo cineasta afro-americano Spike Lee no filme *Bamboozled (A hora do show)*.

27 Este equívoco, confundir o grupo lingüístico banto com um sistema cultural homogêneo, é muito comum entre os autores que pesquisam as contribuições culturais da população afro-brasileira.



A indumentária reforça o estereótipo, para o grande público.

pequena história do jongo onde muitos desses estereótipos estão presentes. A página principal possui o retrato de um negro no estilo daqueles pintados no século XIX por Jean-Baptiste Debret. As imagens captadas durante a temporada do grupo no teatro Carlos Gomes, em junho de 2003, registram o espetáculo que lida com uma série de signos da ancestralidade e da “africanidade”. A produção iniciava com um vídeo curto no qual Mestre Darcy falava de sua família e do jongo. Ao mesmo tempo em que prestava homenagem ao velho jongueiro, reforçava as “raízes” do grupo e preparava o público para a colagem de “africanidades” que se seguiriam: jongo, danças e ritmos “afros” (vissungos, lundus e outros) e samba. O cenário e o figurino, sobretudo nas partes referentes ao jongo e aos ritmos “afros”, utilizam tons de terra e, em alguns momentos, tecidos de aparência mais rústica.

Mestre Darcy também lança mão do conhecimento contido na literatura científica, produzida sobre cultura afro-brasileira, até a década de 60, por antropólogos, sociólogos e historiadores brasileiros. O texto utiliza conceitos disseminados, sobretudo, pelas obras de CARNEIRO (1961), RAMOS (1940, 1942, 1953 e 1979) e RODRIGUES (1945), para dar maior credibilidade à relação que estabelece entre o jongo e suas origens africanas banta, assim como para a classificação do jongo como uma das danças de umbigada, aquelas nas quais os participantes simulam um toque de umbigo com umbigo. Parece ocorrer aqui o

mesmo fenômeno constatado no campo da religião: os conceitos e categorias dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras foram incorporados pelos pais e mães-de-santo que os reproduziam como verdades. Dessa maneira, esses conceitos reforçavam as pesquisas realizadas ao mesmo tempo em que respaldavam o discurso daqueles que foram objeto de estudo²⁸. TEIXEIRA, se reportando aos trabalhos produzidos sobre o candomblé na Bahia, escreve que os textos etnográficos produzidos por pesquisadores são lidos pelos sacerdotes e lideranças do candomblé que, num segundo momento, passam eles próprios a produzir e divulgar textos escritos que servirão de base para a criação de novas tradições, na medida em que “são objeto de interpretações e adaptações, assim como essas [tradições] são vistas como *retorno* a uma *africanidade* (grifos da autora) perdida e idealizada” (TEIXEIRA, 1999:135).

Ao mostrar que sabe lidar com esses conceitos, que conhece um certo viés da discussão teórica que envolve os ritmos e as religiões afro-brasileiros, Mestre Darcy se coloca como um interlocutor legítimo diante dos vários grupos, desde aquele formado por pesquisadores das ciências sociais e humanas, passando por intelectuais orgânicos dos movimentos pela ampliação dos direitos dos afro-brasileiros, até o público de suas apresentações.

Há uma aparente contradição entre o texto escrito por Mestre Darcy, que contém elementos valorizados pelos essencialistas - entre os quais, a origem africana do jongo, a referência a elementos do jongo "autêntico" e à lenda da bananeira -, e sua postura renovadora. Contudo, ao se analisar mais detidamente, se percebe não se tratar de uma contradição posto que o que ele busca resgatar são os elementos componentes da história comum aos moradores da Serrinha e que servem não para valorizar um passado melhor, de forma saudosista, mas para sustentar e alavancar uma proposta de atuação que permita a

28 Sobre este tema, ver, entre outros, CARVALHO (1998), FERRETI (1999), PRANDI (1999), TEIXEIRA (1999) e VALLADO (1999).

construção de uma nova identidade que faça frente aos valores e normas da cultura dominante. Por isso, o trabalho com as crianças e adolescentes é, para ele, tão importante.

Segundo HALL, não há nada que o pós-modernismo global goste mais do que um certo ar de diferença, um toque de etnicidade, um “gosto do exótico” (HALL, 1992:23). Apesar de elementos culturais originados na diáspora negra permanecerem marginais na grande corrente cultural-popular “principal” (originada, sobretudo, na vertente cultural branca, cristã e ocidental), eles nunca ocuparam um espaço tão grande e produtivo quanto no período histórico que atravessamos. Prosseguindo, HALL afirma que isso se deve ao fato de que, na corrente “principal” ou hegemônica da cultura, o papel do “popular” é fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades das quais extraem sua força. Essas formas passam a ser percebidas como a expressão de uma vida social particular, subordinada, que resiste à corrente cultural “principal”. HALL prossegue afirmando que todas as culturas populares do mundo moderno são contraditórias e a cultura popular negra não escapa desta característica por ser o resultado da experiência da escravidão no Ocidente. Devido a isso, ela se constrói como um espaço contraditório por definição. Sendo assim, tentar simplificá-la ou explicá-la por meio de oposições binárias tais como resistência/incorporação, autêntico/inautêntico seria perda de tempo porque

however deformed, incorporated, and inauthentic are the forms in which black people and black communities and traditions appear and are represented in popular culture, we continue to see, in the figures and the repertoires on which popular culture draws the experiences that stand behind them (HALL, op.cit.:27)

Nesta realidade, não há espaço para idéias essencialistas de pureza, autenticidade, verdadeiro, entre outros, porque

in black popular culture, strictly speaking, ethnographically speaking, there are no pure forms at all. Always the forms are the product of partial synchronization of engagement across cultural boundaries, of the confluence of more than one cultural tradition, of the negotiations of dominant and subordinate position, of the subterranean strategies of recoding and transcoding, of critical signification, of signifying. Always these forms are impure, to some degree hybridized from a vernacular base (ibid. p.28).

CARVALHO & SEGATTO (1994) concordam com a tese defendida por HALL. Para eles, mesmo em épocas remotas e em sociedades “tradicionais” já havia manifestações musicais correlatas à hibridez percebida nos gêneros musicais contemporâneos, bem como uma relação de relativa autonomia entre estas e os territórios culturais nos quais esses gêneros antigos se originaram.

Mestre Darcy circulava por esse espaço buscando selecionar as experiências sócio-político-culturais presentes no jongo na Serrinha e utilizando-as para negociar uma identidade cultural para ela e seus moradores. BARTH (2000) salienta que, na definição de um grupo étnico é mais proveitoso centrar o foco da análise na maneira como o grupo se identifica e identifica o outro e como ele delineia as suas fronteiras – que variam no tempo e no espaço -, do que tomar como ponto de partida uma cultura, valores compartilhados em comum. O processo interativo entre um grupo étnico e aqueles que lhe são diferentes se daria em termos de relações de troca nas quais o grupo e seus membros procurariam sempre sair ganhando. Essa conceituação se aplica facilmente à atuação de Vovó Maria Joana e de Mestre Darcy. Segundo GANDRA, quando este último teve a idéia de formar um grupo profissional de jongo, se voltou para seu núcleo familiar porque esse ritmo faz “parte da história de sua família e [é] um importante fator de afirmação artística” (GANDRA, op.cit.:88). Se, como diz BARTH, a noção de identidade étnica possui uma dimensão pessoal ou individual e outra social ou coletiva que são interconectadas e fazem parte de um mesmo fenômeno, o *modus operandi* de Mestre Darcy o caracterizava como um paradigma de membro de um grupo étnico tal qual delineado por este autor, ou seja,

um indivíduo racional, que se autoclassifica para classificar os outros com propósitos de interação social. Para obter o êxito desejado, ele escolhia aquilo que deveria ser preservado e aquilo que deveria sofrer mudanças, buscando atingir um público de classe-média urbana como estratégia para a transmissão do jongo, escolhendo o que deveria ser enfatizado, o que deveria ser atenuado e em que espaços isso deveria se realizar. Assim, ocupou espaços e transpôs fronteiras culturais, alcançando um público formador de opinião, fundamental para a consolidação de seu projeto.

As entrevistas de Vovó Maria Joana, Mestre Darcy, Eva Emely Monteiro e Eulália de Oliveira Nascimento contidas em GANDRA (op.cit.) apresentam certa coerência ao apontarem para o grau de solidariedade e a origem e tradição comuns. Essas características corroboram a definição do verbete “etnia” no dicionário organizado por CASHMORE:

grupo possuidor de algum grau de coerência e solidariedade, composto por pessoas conscientes, ao menos em forma latente, de terem origens e interesses comuns (...), uma agregação consciente de pessoas unidas ou proximamente relacionada por experiências compartilhadas (CASHMORE, 2000:196).

Outro elemento perceptível nessas entrevistas, seria “uma característica autopetuada, que é passada de geração à geração” (ibid. p.198) que CASHMORE diz ser própria do sentimento de pertencimento a um grupo étnico ou etnia (para ele não há distinção entre esses dois termos) e que define como um “fenômeno cultural”, resultante das condições materiais da vida dos indivíduos (ibid. p.201). As condições materiais atuantes no morro da Serrinha que permitiram a formação de uma consciência étnica seriam conseqüências do processo de urbanização pelo qual passou o bairro de Madureira e o Brasil como um todo. Acelerada no período pós-guerra, a urbanização levou ao crescimento demográfico, a mudanças nas estruturas e processos de interação social, ao esgarçamento das relações e da rede de interações entre vizinhos e, talvez o mais importante, à perda de poder e de identidade por parte dos descendentes das “famílias do

samba”, no caso particular da Serrinha. Essa consciência haveria surgido para confrontar esse processo e recosturar as redes de interação social e de sociabilidade submetidas ao ataque das estruturas e relações de produção da sociedade de massa e dos valores culturais hegemônicos.

A manutenção de aspectos “tradicionais” pelo *Jongo da Serrinha*, entretanto, respaldava Mestre Darcy como interlocutor importante nos assuntos referentes a jongo e lhe garantia uma base “vernacular”; a “boa” cultura popular negra tem que passar no “teste de autenticidade” que se constitui em fazer referência à experiência e à expressividade negras (HALL, 1992:28-9). Para este mesmo autor, esses dois elementos – componentes do “teste de autenticidade” – servem de garantia para a cultura popular negra de que este é o caminho correto para a determinação daquilo que é “negro” e daquilo que não o é, caminho que passa longe das propostas essencialistas, e que permite a esta cultura se conscientizar de que seus produtos são resultado de adaptações moldadas pelos mesclados, contraditórios e híbridos espaços da cultura popular. A modernização de certos elementos ampliava os horizontes políticos da proposta de Mestre Darcy, permitindo-lhe alcançar um público mais amplo, uma cobertura da mídia e acessar espaços e equipamentos culturais que dificilmente as apresentações do *Jongo da Serrinha* alcançariam se ele tivesse se mantido no “gueto” (expressão utilizada por Mestre Darcy para se referir às comunidades carentes).

Enfatizando os aspectos musicais do jongo e suavizando seu aspecto místico que, ainda hoje, assusta os leigos, Mestre Darcy utilizava a forma cultural que melhor circulava entre os diferentes espaços culturais – a música – para atenuar as fronteiras culturais, econômicas e de classe existentes. A este respeito, FRITH afirma que a música é especial porque define um espaço sem fronteira: independente da origem social ou nacional da obra musical, o ato de ouvir música se constitui em um ato prazeroso comum a todas as etnias, a todos os grupos sociais e nada impede que descendentes de africanos, em qualquer lugar

do planeta, apreciem uma peça de música erudita de origem européia, nem que europeus, asiáticos e americanos, de qualquer ascendência, apreciem a música produzida por uns e por outros. Segundo este mesmo autor, a música constrói nosso senso de identidade por meio das experiências diretas que ela oferece no corpo, no tempo e na sociabilidade, experiências que nos habilitariam a nos inserir nas narrativas culturais imaginativas (FRITH, 1997:124).

Se a função mágica do caxambu e os seus elementos místicos perderam importância no processo de profissionalização do jongo no morro Serrinha, por que, então, ele continuava a ser mencionado no texto de abertura dos espetáculos do *Jongo da Serrinha*? O jongo sempre foi cercado por uma aura de mistério e respeito “religioso”. Os jongueiros antigos cumpriam uma série de rituais que iniciavam com o oferecimento dos tambores às almas ancestrais, seguidos pela benzedura dos mesmos antes da roda começar, a saudação dos santos do dia ou cultuados por aquele que “dava” o jongo, a saudação dos participantes, o pedido de licença aos tambores para que se pudesse participar da roda, terminando com os pontos de despedida. Havia um procedimento ritualístico a ser seguido. Como o feitiço ou mandinga ou magia é uma prática cultural ainda hoje fortemente associada aos africanos que vieram para o Brasil e a seus descendentes, Mestre Darcy, ao mencioná-lo, parece querer acionar mais um estereótipo amplamente difundido como associado às “tradições” afro-brasileiras para respaldar e legitimar seu trabalho. Entretanto, como a idéia de magia, de sobrenatural desperta em algumas pessoas sentimentos de medo e rejeição, Mestre Darcy fazia questão de ressaltar que no “jongo de hoje, evidentemente, não chegamos a tanto” como forma de assegurar ao público que nada irá lhe acontecer e que poderá usufruir o espetáculo tranquilamente.

6. CAMINHOS SEPARADOS.

No final dos anos 90, Mestre Darcy se separa de sua primeira esposa e se casa com Dona Su, uma moradora da Serrinha. Esse segundo casamento não foi bem aceito por alguns membros que formavam o grupo *Jongo da Serrinha* nesse período, sobretudo por aqueles que faziam parte de sua família. A rejeição de sua esposa levou-o a se distanciar do grupo e a desenvolver uma linha de trabalho onde as aulas de jongo e apresentações sem cachê pré-definido asseguravam, mal, a sua subsistência. Nesse mesmo período, Mestre Darcy se muda da Serrinha para o morro de São José, ainda em Madureira, próximo ao local onde nasceu e onde sua família vivera desde que seus pais se mudaram para Madureira.

Nos poucos espetáculos mais profissionais desse período - com cachê pré-definido, contrato etc. – Mestre Darcy aprofunda suas experiências em harmonia e arranjo e se apresenta acompanhado de coro, instrumentos de sopro e de corda. Nas imagens registradas durante a apresentação do *Jongo da Serrinha* no carnaval de 1998, ele se apresenta em palco montado pela prefeitura do Rio de Janeiro, na Lapa, acompanhado por conjunto no qual, além dos tambores do jongo, estão presentes surdo, pandeiro, berimbau, coro, dançarinos (entre eles, sua nova esposa), violão, cavaquinho, baixo elétrico, saxofone e flauta. O jongo-enredo *Saracura* - de autoria dele e de seu pai, Pedro Monteiro – é apresentado com uma introdução onde se destaca o solo dos metais. Ao mesmo tempo, sua exposição na mídia e nos circuitos alternativos da Zona Sul do Rio de Janeiro e, sobretudo, de Santa Tereza o coloca em contato com pessoas ligadas a esse circuito musical da cidade. Participa da gravação do CD *100% Gonça*, do grupo Caixa Preta, no qual toca instrumentos de percussão e grava os jongo *Caxambu de Sá Maria*, de sua autoria, cujo

arranjo conta com pequenos solos de trombone e violão²⁹, e um pupurri formado pelos jongos *Eu chorei*, de autoria de Manuel Bam-bam-bam (antigo jongueiro que freqüentava as rodas da Serrinha), *Boi preto*, de sua autoria, *Guiomar*, co-autoria de Mestre Darcy e Tião Zarope³⁰ e *Paraibano*, adaptação de Candeia³¹.



Mestre Darcy participou da gravação de obras de vários artistas brasileiros. Em 1983, ele, Darcy Antonio e Dely Monteiro Chagas participaram da gravação do LP *Suor no Rosto*, da cantora Beth Carvalho. Nas capas dos discos do *Jongo Basam* e do *Jongo da Serrinha*, o uso de estereótipos reafirmando a negritude e a tradição.

Os outros componentes que permaneceram no grupo *Jongo da Serrinha*, do qual Mestre Darcy se afastara, continuaram se apresentando com o nome *Jongo da Serrinha*. Sua formação mais constante, composta por Marcos André, Lazir Sinval, Luiza Marmello, Tia Maria do Jongo, Dely Monteiro, sobrinha de Mestre Darcy, e seu filho, Darcy Antonio, é constantemente acompanhada por Luciane Menezes, cantora, compositora e cavaquinista muito conhecida no circuito alternativo da Lapa, e por jovens da Serrinha. O trabalho que desenvolvem, entretanto, é diferente. Em suas apresentações, retiraram os “avanços” introduzidos por Mestre Darcy e limitaram os instrumentos aos tambores – candongueiro, tambú e angoma pita -, cavaquinho e violões. Os instrumentos de corda foram mantidos porque, apesar de serem uma inovação no jongo, eram instrumentos há muito incorporados

²⁹ Na ficha técnica do CD, Mestre Darcy é acompanhado por um grupo denominado *Jongo da Serrinha*. A formação que participou desse registro é composta por Mestre Darcy, Dona Su, Darcy Antonio (filho do Mestre Darcy) e Sandra Monteiro.

³⁰ As autorias desses jongos foram tiradas do CD livro *Jongo da Serrinha*.

³¹ Ver ficha técnica do LP *Quilombo*.

ao samba. As cordas gozam de salvaguarda por serem instrumentos introduzidos nos ritmos afrobrasileiros pelos “antigos”. Como já mencionado, em seus espetáculos, além do jongo há apresentações de vissungos, lundus e dança afro.

Entretanto, o afastamento de Mestre Darcy não foi conflituoso uma vez que ele era chamado a participar de alguns espetáculos do *Jongo da Serrinha*. Da mesma forma, o CD livro *Jongo da Serrinha*, gravado em 2001 e lançado em show no teatro Carlos Gomes, em 24 de junho de 2002, contou com a participação de Mestre Darcy que tocou os tambores e cantou os pontos *Guiomar*, juntamente com Lazir Sinval, *Finca tenda (seu Vito)*, de autoria dele próprio, e *Coitado do Zé Maria*, autoria não indicada, que ele cantou juntamente com Marcos André.

Na virada dos anos 90 e começo do século XXI esses dois grupos utilizaram o nome *Jongo da Serrinha* por um breve período. Em 2000, Mestre Darcy é convidado a dar aulas de jongo no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ a um público formado majoritariamente por estudantes universitários. Dessas aulas, surgiu o grupo *Jongados na Vida* que, após sua morte, ficou sob responsabilidade de Dona Su. Juntamente com as atividades desse grupo, Dona Su ministra aulas de jongo na sede da ONG Ação da Cidadania, localizada em Santa Teresa.

Hoje esses dois grupos, originados das atividades desenvolvidas por Mestre Darcy, continuam ativos. Desenvolvem linhas de trabalho semelhantes, mas com algumas diferenças. Ambos desenvolvem ações sociais com pessoas carentes. O grupo *Jongo da Serrinha* constituiu uma ONG, cujo objetivo é produzir ações produtivas que melhorem a auto-estima, incentivem a formação de nova identidade para as crianças da Serrinha e desenvolvam atividades educacionais com os jovens do morro. As atividades de Dona Su e do grupo *Jongados na Vida* se inserem dentro daquelas desenvolvidas pela Ação da Cidadania e se limitam a aulas de jongo para crianças das comunidades carentes que

cercam Santa Teresa e a espetáculos para os quais essas crianças também são convidadas a participar.

Capítulo 2

O PERCURSO DA PESQUISA.

“Vou caminhar que o mundo gira/
Vou caminhar que o mundo gira/
Gira meu povo”
*Vou caminhar*¹.

1. PRIMEIROS PASSOS.

Meu interesse pelo *Jongo da Serrinha* surgiu em 1993, quando assisti um programa exibido na TV Educativa (Canal 2 do Rio de Janeiro) que reprisava a apresentação do grupo no teatro João Caetano, no antigo projeto Seis e Meia. A partir de então, comecei a ler pesquisas, estudos e reportagens sobre jongo, particularmente sobre o *Jongo da Serrinha*. A realização de um levantamento bibliográfico significativo com informações sobre o jongo se deu no momento em que o *Jongo da Serrinha* e seu organizador, Mestre Darcy, passavam por

¹ Ponto de despedida, recitado por Jair do Jongo, gravado por Lazir Sinval no Cd-livro *Jongo da Serrinha*.

um período de transição, de 1993 até cerca de 1997, durante o qual as apresentações do grupo (fora e dentro da Serrinha) deixaram de ser constantes. Motivos familiares, tratados no capítulo seguinte, levaram Mestre Darcy a se mudar da Serrinha e a se distanciar um pouco do *Jongo da Serrinha*, forçando-o a reduzir sua agenda de espetáculos. Esse afastamento levou Mestre Darcy a desenvolver trabalho de preservação, transmissão e divulgação do jongo que privilegiou apresentações em bares e casas de espetáculo do circuito Lapa-Santa Teresa sozinho ou com outro grupo. Ao mesmo tempo, intensificou atividades de ensino do jongo com o intuito de transmiti-lo, preservá-lo e divulgá-lo para um público o mais amplo possível.

A partir de 1996, começaram os Encontros de Jongueiro, realizados anualmente, reunindo territórios jongueiros dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Esses encontros deram novo alento para o *Jongo da Serrinha*: convidado a participar deles, o grupo se reorganizou. Em 1999, o Encontro ocorreu nos Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro, sendo a Serrinha o território jongueiro anfitrião.

Concomitante às leituras e à participação em manifestações jongueiras de toda ordem, a partir de 1996, produzi registros em vídeo S-VHS, utilizando câmeras emprestadas, para gravar as apresentações de jongo dos dois grupos de jongo ainda ativos no Rio de Janeiro ².

Ainda neste ano, foi lançado o livro *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*, de Edir Gandra, etnomusicóloga, professora e pesquisadora da UNI-Rio. Aproveitei esta ocasião para gravar, em vídeo, entrevistas com a autora, com Mestre Darcy e com Tia Maria do Jongo. Esses registros serviram de fontes primárias que balizaram as pesquisas bibliográfica e iconográficas que se seguiram.

² Nessa época, além do grupo Jongo da Serrinha, havia o grupo de jongo do morro do Salgueiro, liderado pelo senhor Geraldo de Souza. No final dos anos 90 do século passado, com a morte deste, o grupo se extinguiu.

No carnaval de 1998, Mestre Darcy foi contratado pela prefeitura do Rio de Janeiro para compor as atrações de um evento na Lapa. Também gravei este espetáculo com uma câmera S-VHS. As imagens produzidas registraram as inovações sonoras a que ele vinha se dedicando naquele período e nelas é possível ver o velho jongueiro tocando uma tumbadora acompanhado por um surdo, dois tambores, berimbau, violão, cavaquinho, baixo elétrico, duas flautas e saxofone. Outro fato marcante observado nessas imagens é a ausência da roda ou da meia-lua de dançarinos, uma adaptação de Mestre Darcy para os espetáculos realizados em casas noturnas e teatros. O jongo aqui apresentado é, sobretudo, cantado; quando dançado, há apenas um casal de dançarinos que, às vezes, se reduz a um único solista.

Em 1999, registrei em vídeo as rodas do IV Encontro de Jongueiros. Nos anos seguintes, foram captadas imagens do VI Encontro de Jongueiros, realizado no município de Marquês de Valença, no estado do Rio de Janeiro, e do VIII Encontro, em Guaratinguetá, São Paulo.

O trabalho de campo, o levantamento bibliográfico e iconográfico e os registros em vídeo se tornaram mais constantes, delineados e precisos a partir de 2001. A pesquisa se intensificou e foi iniciado trabalho de campo na Serrinha. Assim, transformei uma pesquisa pessoal, desenvolvida esporadicamente, em uma pesquisa nos parâmetros acadêmicos, desenvolvida dentro do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UERJ como requisito para a aquisição do título de doutor. A partir desse momento, dediquei mais tempo à pesquisa. Antes de entrar no curso de doutorado havia lido alguns livros e coletado algumas imagens. O registro dessas imagens visava a realização de um documentário em vídeo sobre o jongo. De 2001 em diante, o objetivo passou a ser o desenvolvimento de uma pesquisa utilizando os métodos da antropologia visual: um trabalho de campo utilizando câmera de

vídeo. O uso desse equipamento é importante porque possibilita ao pesquisador retornar ao “campo” repetidas vezes.

A análise das imagens, indefinidamente repetida, permite o refinamento do exame das atividades realizadas pelos personagens sociais, sobretudo aqueles que a observação direta, quase instantânea, não pode acompanhar nem repetir (PEIXOTO, 2000:71).

As ocasiões em que é possível se colocar a câmera em um tripé, embora raras, permitem ao pesquisador a produção de dois cadernos de campo: um utilizando a câmera e o caderno de campo, propriamente dito, já que o antropólogo poderá anotar reações e acontecimentos outros que estão fora do enquadramento da câmera, mas que são significativos para a pesquisa.

Dediquei-me mais profundamente à leitura de textos sobre antropologia visual e assisti a filmes e vídeos produzidos por antropólogos em suas pesquisas. Ao mesmo tempo, comecei a pensar sobre o objetivo final do vídeo que seria apresentado como um dos resultados dessa pesquisa: qual seria seu público-alvo? Como e onde seria exibido? Essa discussão é fundamental porque implica na escolha da linguagem do vídeo. Decidi que o vídeo deveria abordar as mudanças realizadas no jongo da Serrinha por Mestre Darcy e como elas se apresentam hoje nos espetáculos do *Jongo da Serrinha*. Optei por uma linguagem que permitisse a leigos e a conhecedores do jongo compreenderem o objetivo e o objeto do vídeo. Essa linguagem permitirá uma divulgação mais ampla do vídeo.

Quando iniciei o doutorado, pretendia comparar o jongo do Salgueiro, comandado pelo Mestre Geraldo de Souza, e o *Jongo da Serrinha*, comandado por Mestre Darcy. Pretendia descrever suas práticas, compará-las e investigar seus conteúdos de tradição e suas modificações. Com o desaparecimento do jongo no Salgueiro, concentrei meus interesses sobre a construção (ou reconstrução) da tradição no *Jongo da Serrinha*.

Com a crescente produção de textos variados – científicos, jornalísticos, audiovisuais – sobre o *Jongo da Serrinha*, optei por privilegiar na análise aquilo que defini como “discurso oficial”. “Discurso oficial” porque sua fonte, em geral, é a mesma: a fala de Mestre Darcy sobre jongo e os documentos originados a partir do Conselho da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha³, que absorveu as idéias e discursos de Mestre Darcy, disseminando um discurso sobre o jongo, sobre a Serrinha e sobre o jongo na Serrinha, que reforça e valoriza seu ponto de vista sobre esses temas.

2. PRIMEIROS CONTATOS COM O OBJETO.

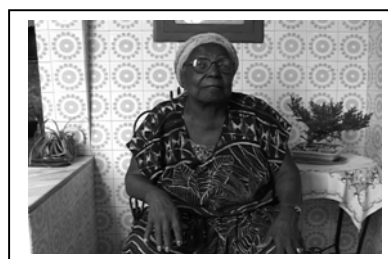
Nas entrevistas filmadas realizadas com Mestre Darcy e Tia Maria do Jongo, eles exibiram desenvoltura frente à câmera, parecendo seduzir a câmera ao mesmo tempo em que pareciam estar seduzidos pelo equipamento e as possibilidades de registro da imagem. Estavam seguros, firmes e tranqüilos, demonstrando um certo domínio sobre seus discursos e gestos. Mestre Darcy exibia largo e sedutor sorriso, assumindo postura de quem estava acostumado à câmera, microfone e refletor de luz (lâmpada de 1000W), bem como de quem percebia as vantagens que este instrumento, e as imagens, traria para a divulgação de suas atividades.

Durante a entrevista, Mestre Darcy demonstrou ter um discurso elaborado sobre o trabalho de preservação e transmissão do jongo. Se ele, em nenhum momento, exibiu qualquer tipo de constrangimento ou insegurança frente à câmera, eu me encontrava tenso com esse

³ A criação, composição e objetivos do GCJS serão analisados mais detidamente no capítulo *A Institucionalização: o Grupo Cultural Jongo da Serrinha*.

primeiro encontro por não saber o que me esperava: seria bem aceito? A câmera interferiria negativamente e atrapalharia o desenrolar desse primeiro contato? A excitação do primeiro contato levou ao esquecimento de algumas perguntas importantes e quem, de fato, conduziu a entrevista foi Mestre Darcy. Em nenhum momento o jongueiro mostrou reticência a minhas questões. Isso não corroborava a afirmação da pesquisadora Edir Gandra. Segundo ela, sua entrada no campo e aceitação pela família Monteiro, de Mestre Darcy, sofreram algumas resistências que só foram vencidas com o tempo. É provável que durante esses dez anos que separaram as duas pesquisas, a de Edir Gandra e a minha, muita coisa tenha mudado nas relações entre Mestre Darcy e sua família com a sociedade brasileira (a mídia, o público, os pesquisadores e estudiosos), cujo resultado foi o desenvolvimento de uma técnica de controle da situação na qual se tornaram detentores de conhecimento e de discursos específicos empregados para justificar sua estratégia de preservação e transmissão do jongo. Mestre Darcy certamente percebeu, ao longo dos anos, que a mídia, o público, os pesquisadores e estudiosos desempenhariam um papel importante na divulgação do trabalho de sua família com o jongo.

Mestre Darcy



Tia Maria do Jongo

Para os velhos jongueiros, a câmera era um aparato que os ajudava a difundir a tradição.

Já Tia Maria do Jongo respondia às perguntas com certo ar resignado, como se não fosse a primeira vez que lhe perguntassem aquelas coisas, e retorquia com naturalidade. Ela

participa dos espetáculos do *Jongo da Serrinha*, com Mestre Darcy, desde a década de 70 do século XX. As perguntas que lhe fazia deveriam ser as mesmas que ela já havia, de fato, respondido muitas outras vezes. Essa primeira entrevista ocorreu durante o lançamento do livro de Gandra e todos estavam cercados pelo público presente e jornalistas. Com certeza, esse não era o momento adequado para a realização de entrevistas mais investigativas, mas não queria perder a oportunidade. Por outro lado, o ambiente se mostrava propício a um primeiro contato, já que todos se achavam receptivos. A entrevista com Tia Maria do Jongo começou de maneira desastrada, pois entendi que ela tinha oitenta e seis anos de idade e perguntei:

P – Quer dizer, Tia Maria, que a senhora ainda dança jongo aos oitenta e seis anos de idade?!

TMJ – (Secamente) Não! Eu só tenho setenta e seis anos!

Se fiquei ainda mais inseguro, Tia Maria do Jongo parecia estar mais incomodada com a minha gafe do que com a câmera: nenhum constrangimento e tampouco gestos que denotam nervosismo ou gracejos para “relaxar” (expressões do tipo “é para o Fantástico?”, “vai passar na Globo?”, “ah, mas eu estou tão feia(o)...”).

O segundo contato com o grupo foi marcado, mais uma vez, pelo inesperado e ocorreu durante o carnaval de 1998, em um espetáculo do *Jongo da Serrinha* em palco montado na Lapa. Nessa época, o grupo ainda não contava com estrutura própria, com assessoria de imprensa e outros instrumentos de divulgação sistemática de suas atividades, estrutura esta que criaram na ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, em 2000. A apresentação do grupo nesse carnaval foi divulgada, junto com as outras atividades oficiais do carnaval carioca, nos jornais e revistas onde os destaques são sempre a saída dos principais blocos, bandas de

carnaval da cidade e os principais bailes. As outras atividades, carnavalescas ou não, são divulgadas nas páginas intermediárias dos cadernos especiais, sem nenhum destaque. Como se tratava de um espetáculo, não foram gravadas entrevistas, registrando, somente, imagens da apresentação. Por não filmar ainda com interesse de pesquisa, produzi imagens com tomadas muito rápidas, cuja duração não me permite análise etnográfica satisfatória.

Uma das importantes diferenças existentes entre imagens produzidas para um vídeo ou filme etnográfico e aquelas produzidas para um documentário ou um documento jornalístico é o tempo de cada tomada. Os registros etnográficos elaboram imagens mais próximas daquilo que DELEUZE (1990) chama de “imagem-tempo”, ou seja, produzidas a partir de uma câmera balada, uma câmera que descobre seu objeto junto com seu operador e o espectador. Esse tipo de imagem investiga o objeto, abrindo espaço para que o espectador reflita sobre aquilo que vê. As informações estão contidas na própria imagem e a montagem não é um elemento determinante do conteúdo da informação, mas é um elemento construtor de significado no mesmo nível de importância da tomada do objeto. O filme etnográfico, como bem acentuou MACDOUGALL (1994), analisa os aspectos culturais que a descrição das produções especializadas impressas não consegue englobar. Outra diferença entre o documentário e o filme etnográfico está na linguagem: o filme etnográfico é construído a partir de uma pesquisa inicial da qual ele é elemento metodológico fundamental. O resultado final obtido é um outro material com vida própria que aborda o objeto de pesquisa segundo um panorama diferente daquele alcançado com o texto escrito. Desta forma, o filme etnográfico é tanto um método de trabalho de campo, quanto um meio de publicação do produto final de uma pesquisa. No documentário e o documento jornalístico o aspecto de publicação está presente mais fortemente e, praticamente, não existe o aspecto trabalho de campo.

Ainda que com narrativa próxima a do videoclipe, os registros imagéticos produzidos durante a apresentação do *Jongo da Serrinha* no carnaval de 1998, mostram as experiências que Mestre Darcy vinha desenvolvendo com o ritmo, o ponto do jongo e a dança. Acompanhando-o, cantando os pontos, havia um coro formado por três cantores que, em alguns momentos do espetáculo, se dirigiam para a frente do palco para dançar.

Nas tomadas realizadas durante o espetáculo, procurei produzir enquadramentos a partir de três princípios básicos que havia detectado na bibliografia sobre jongo. Primeiro, registrei tomadas que me permitissem constatar o lado tradicional presente no *Jongo da Serrinha*, sobretudo os tambores e os pontos de jongo. Outras tomadas procuravam destacar, em planos próximos ou bem abertos, as mudanças introduzidas por Mestre Darcy: os instrumentos, o “tabiado” (passo inventado por ele), a indumentária e os pontos que fugiam da métrica do jongo tradicional. Por último, foram registradas imagens de tudo o que “estranhei” no momento da gravação: a falta da roda e da meia-lua na hora da execução da dança e os cantores que formavam o coro, que não eram os mesmos que cantavam com o velho jongueiro há bastante tempo.

Esses primeiros contatos permitiram o acesso à estrutura e aos componentes do grupo. A partir deles, realizei entrevistas com Marcos André, primeiro Coordenador Executivo do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, com Darcy Antonio, filho e “herdeiro”⁴ de Mestre Darcy, com Dely Monteiro Chagas, sobrinha de Mestre Darcy, Lazir Sinval, sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo e professora de jongo na Escola de Jongo, mais uma entrevista com Tia Maria do Jongo e com Dona Su, segunda esposa de Mestre Darcy. Infelizmente, a morte de Mestre Darcy impediu-me de realizar novos registros e aprofundar certas questões. Durante o

⁴ Mestre Darcy chamava seu filho de seu herdeiro e Darcy Antonio se define como herdeiro do trabalho do pai.

desenvolvimento dessa pesquisa, faleceram os jongueiros responsáveis pelos dois grupos de que existiam na cidade até os anos 90 do século passado.

O registro de imagem e áudio de comunidades e de pessoas entrevistadas começa a sofrer resistência por parte destes. A grande reclamação é que eles não sabem como as imagens são usadas e para quê. Esta é uma questão muito presente nas pesquisas que utilizam meios audiovisuais, sobretudo quando se pesquisa grupos sociais urbanos que se definem como tradicionais ou como guardiões de elementos culturais tradicionais. Muitas vezes, esses grupos se sentem “roubados” ou enganados quando percebem que pesquisadores, jornalistas etc. utilizam o material registrado para auferir algum tipo de ganho enquanto que sua condição de vida permanece a mesma. Em muitos casos, o elemento “de fora” assume postura prepotente ou autoritária, tratando o grupo estudado como doador de um “bem” importante e não como criador de valores e normas sobre os quais ele detém o controle e que fazem parte da cultura e da identidade do grupo. Muitas vezes, chega mesmo a interferir na reprodução do bem cultural. Durante essa pesquisa, presenciei dois fatos marcantes na comunidade quilombola da fazenda São José da Serra. Os dois ocorreram durante a festa anual de São José Operário, quando os quilombolas recebem o público externo. No primeiro deles, os visitantes foram convidados a visitarem a casa de taipa da moradora mais idosa da comunidade. Um dos moradores se dispôs a nos servir de guia e nos levou até a entrada da casa onde todos pararam, esperando que a dona da casa nos convidasse para entrar, salvo uma fotógrafa que adentrou a casa antes de sua dona dar permissão. Imediatamente, o guia falou para a dona da casa que aquelas pessoas estavam ali querendo conversar com ela e perguntou se ela permitia que entrássemos. Isso causou grande constrangimento entre os membros do grupo visitante, constrangendo, inclusive, a fotógrafa. O outro fato ocorreu quando uma equipe de televisão chegou ao local querendo gravar uma roda de jongo. No momento, não estava acontecendo

nenhuma roda, mas, por insistência da equipe de tevê, foi providenciada uma às pressas para que fosse gravada. Contudo, um dos líderes da comunidade fez questão de frisar que aquilo que eles estavam fazendo ali não era o jongo tradicional. Ele se propôs a armar essa roda porque sabia que a reportagem poderia ajuda-los em sua luta pela desapropriação das terras da fazenda.

No final de sua vida, Mestre Darcy consentia no registro de sua imagem de maneira mais crítica. Ele reclamava que as “pessoas” o entrevistavam, gravavam sua imagem e voz, mas não retornavam para dar nenhum tipo de satisfação sobre o destino do material registrado, nem para dar-lhe cópia do mesmo. Todavia, ele permitia que esses registros continuassem sendo produzidos porque tinha consciência de que eles ajudavam a divulgar seu trabalho de preservação e transmissão do jongo.

3. A PESQUISA SE INTENSIFICA: ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS.

A partir de 2002, a pesquisa ganhou novo ritmo, pois os membros do grupo *Jongo da Serrinha* já me conheciam de tanto que havia gravado seus espetáculos e rodas de jongo nos Encontros de Jongueiros. Isso e a criação, dois anos antes, da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, ajudou e facilitou minha inserção no morro da Serrinha. A criação da ONG pelos membros do grupo *Jongo da Serrinha*, juntamente com ex-alunos de Mestre Darcy e membros de sua família ou de outras “famílias do samba” moradoras da Serrinha, facilitou a minha interação com o grupo porque um dos objetivos da ONG é trabalhar a imagem do morro junto à opinião pública e à mídia. Assim, os interessados em conhecer o local são bem recebidos e incluídos na lista de endereços eletrônicos do Grupo Cultural Jongo da Serrinha e informados

de seus eventos: espetáculos, festas de aniversários dos moradores importantes do morro, festa de São João, inaugurações, apresentações de grupos de alunos da Escola de Jongo etc.

A primeira vez que fui à sede da Escola de Jongo⁵, localizada no alto do morro, foi em junho de 2002 para uma festa, aberta ao público, organizada no morro da Serrinha à qual estiveram presentes moradores, seus parentes, autoridades, artistas e formadores de opinião (a ONG conta com uma assessoria de imprensa muito eficiente). Neste dia, só levei meu caderno de campo, nenhum aparato técnico de registro audiovisual. Queria somente estreitar conhecimento com outros membros do grupo *Jongo da Serrinha* e do Conselho da ONG.

A esta altura da pesquisa estava claro que havia dois centros em torno dos quais gravitavam as atividades dos “herdeiros” do trabalho de Mestre Darcy. Um deles é a sede do Grupo Cultural Jongo da Serrinha localizada em uma rua no bairro da Lapa, muito distante da Serrinha⁶. Ela é ocupada pelos responsáveis pela parte burocrática da ONG. Nesta sede, são elaborados os materiais que divulgam o “discurso oficial” do *Jongo da Serrinha*. Lá também estão os arquivos e toda a infra-estrutura necessária para a realização de contatos com financiadores de projetos, interessados em contratar o espetáculo de dança afro e tudo o que se faz necessário para o funcionamento do GCJS. A Lapa é o endereço oficial do Grupo Cultural Jongo da Serrinha que consta na página da Internet. O outro centro, se localiza na Escola de Jongo, onde os trabalhos com crianças e adolescentes são desenvolvidos. A infra-estrutura nesse centro é inferior àquela encontrada na Lapa, chegando mesmo a ser insuficiente para o desenvolvimento dos trabalhos que lá se desenvolvem.

A temporada que o grupo realizou no teatro Carlos Gomes, em junho de 2003, me aproximou mais dos membros do grupo de espetáculo e da ONG. Solicitei permissão para

⁵ Sobre a Escola de Jongo, ver o capítulo 4.

⁶ No final de 2004, a sede da ONG foi transferida para o morro da Serrinha.

gravar o espetáculo para a pesquisa e o Coordenador-Executivo do GCJS na época perguntou se não seria possível gravar o material para utilizá-lo na produção de um DVD com o espetáculo. Concordei com essa idéia. Entretanto, não poderia gravar com apenas uma câmera. Organizei uma equipe para a produção do DVD e consegui emprestadas oito câmeras de modelos diferentes, com as quais registrei cerca de dezesseis horas vídeo. O projeto do DVD não foi levado adiante porque algumas câmeras não apresentaram imagens com qualidade suficiente para o produto final desejado. Entretanto, o material registrado foi de grande utilidade para o desenvolvimento da minha pesquisa.

A seleção do equipamento audiovisual usado para o trabalho de campo – câmeras, tripés, microfones, iluminadores, etc. - é uma etapa, muitas vezes, desprezada pelo pesquisador, mas que é fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. A escolha de material não apropriado pode levar à produção de registros impróprios para uso e à perda de informações cruciais à pesquisa. Sendo assim, como bem já salientou PEIXOTO (1996 e 1998), é preciso que o pesquisador tenha noções mais aprofundadas sobre a linguagem de vídeo ou cinema, sobre captação de áudio, sobre a montagem de material audiovisual e sobre manejo dos equipamentos de registro de imagens e sons⁷.

Assisti a quatro espetáculos em dias diferentes, durante a temporada de 2003. No primeiro, estava interessado nos valores difundidos por meio dos pontos e do roteiro do espetáculo, na interação entre os artistas e entre estes e o público, na maneira como este recebia os signos transmitidos pelo espetáculo.

A segunda ida ao teatro serviu para estreitar os contatos e reconhecer o espaço e o que seria registrado. Neste dia, obtive o programa do espetáculo, várias informações sobre sua

⁷ Sobre esses temas, ver, entre outros, CARDARELLO *et al.* (1998), FELDMAN-BIANCO & LEITE (1998), GALANO (1998), HENLEY (1999), LATOUR (1996), PEIXOTO (1996, 1998 e 2000), PIAULT (1994), PRÉLORAN (1987) e SIMONARD (2002).

estrutura, assisti aos ensaios nos quais o som era “passado” e verifiquei o melhor posicionamento para as oito câmeras. Além disso, contatei a equipe técnica que dava suporte à temporada: técnicos de áudio e iluminação. Isso foi fundamental para a resolução de alguns problemas que se colocavam. Qual a função que cada uma das câmeras desempenharia? Como seria captado o áudio do espetáculo de maneira que sua qualidade fosse assegurada para a futura utilização em um DVD⁸? Como realizar os ajustes de vídeo e de áudio da câmera (o *set up*) para se alcançar o registro de imagem e sons com qualidade e homogeneidade, já que a equipe que registraria o espetáculo não poderia acrescentar microfones nem pontos de luz ao show? Neste ponto, a limitação técnica/tecnológica de algumas câmeras utilizadas impedia a padronização das imagens produzidas. Em uma situação onde várias câmeras são utilizadas em condições de iluminação especiais, com a temperatura de cor variando constantemente, como nos espetáculos musicais, é preciso refinar o ajuste da câmera, sobretudo, o ajuste de branco (“bater branco”). A solução privilegiada foi, após o ensaio final e antes do espetáculo que seria gravado, solicitar ao iluminador que projetasse sobre o palco luzes azuladas (com temperatura em torno de 5600 K) e todas as câmeras bateram branco simultaneamente. Isso permitiu que todas as câmeras trabalhassem com informações de luz semelhantes. O resultado alcançado não foi homogêneo porque outras providências deveriam ter sido tomadas como, por exemplo, o ajuste no pedestal (“nível de preto”) das câmeras, o que, devido às limitações de alguns dos equipamentos utilizados, não foi possível realizar. Outro problema que ocorreu no dia da gravação foi que não pude contar com equipamento que controlasse as imagens captadas por cada câmera. Dessa maneira, só foi possível saber com exatidão a qualidade das

⁸ Obviamente, um bom registro sonoro asseguraria a qualidade do áudio do vídeo etnográfico resultante da pesquisa.

imagens registradas após o final do espetáculo, quando não seria mais possível contar com todos os equipamentos para uma segunda gravação.

As imagens produzidas foram captadas segundo linguagem própria de DVD. Cada câmera registrou o evento de forma fragmentária; a unidade final do trabalho só seria alcançada na ilha de edição. Por princípio, essas imagens diferem bastante daquelas produzidas por um pesquisador sozinho com a câmera no campo. Estas imagens, em geral, são investigativas, possuem duração maior, movimentos de câmera – panorâmicas, *travellings* – e expõem a relação observador/observado, filmador/pessoas filmadas. As imagens feitas para um DVD comercial têm uma linguagem mais “rápida”, com planos curtos, deixando pouco espaço para a investigação, procurando acionar a emoção e não a investigação. Mesmo as imagens produzidas pela câmera “aberta” – cujas tomadas foram feitas sem corte, utilizando o enquadramento grande plano geral⁹ - que procuram dar conta do espetáculo em sua totalidade (cenários, público, coreografias, disposição dos artistas no palco etc.), descrevem de maneira fragmentada pois colocam o espectador distante do objeto, não permitindo ver os rostos do artistas nem a emoção por eles vivida.

As outras câmeras produziram imagens enquadradas utilizando planos mais próximos, onde a emoção está presente. Contudo, essas imagens não descrevem o espetáculo, ou o fazem de maneira tão fragmentada que não permitem ao espectador compreendê-lo em seu todo. Isso só é possível após um minucioso trabalho de edição no qual os planos próximos são inseridos sobre as pistas de áudio e vídeo produzidas pela câmera “pista”, a câmara “aberta”. Além

⁹ Enquadramento utilizado para descrever ambientes e cenários. Sua característica é abarcar o objeto a partir de um ângulo de visão próximo a cento e oitenta graus. A ação desenvolvida é perfeitamente perceptível, contudo o reconhecimento dos personagens que participam da cena é prejudicado devido a seu tamanho diminuto em relação ao cenário.

disso, é impossível produzir um DVD, para alcançar sucesso comercial, sem a formação de uma numerosa equipe. O duo câmera-pesquisador não conseguiria dar conta de tal operação.



O uso de várias câmeras permite o registro simultâneo de imagens com angulações diferentes, mas gera imagens “frias”.

O mesmo ocorre com relação à qualidade do registro de áudio, visando uma distribuição comercial. É preciso uma equipe técnica qualificada, impossível de ser reunida pelo pesquisador devido a questões financeiras¹⁰. Não houve problemas com a captação de áudio porque a câmera aberta, localizada no fundo da platéia do teatro, possuía entradas de áudio que permitiam captar, por meio de cabo adequado, o resultado sonoro que saía da mesa de som do técnico de som do espetáculo e chegava à platéia.

Durante os quatro dias, contei com a ajuda de uma pequena equipe de voluntários que se engajaram no projeto. A utilização de equipe foi facilitada pelas características do evento registrado – um espetáculo público em temporada - e porque o grupo desejava ser registrado. Os aspectos positivos do uso de equipe são, principalmente, a possibilidade de registro do objeto mais completamente, pois dificilmente um detalhe escapa das câmeras, e de gerar imagens e sons com alto padrão de qualidade. Nada é perdido do áudio original se o pesquisador ligar a saída da mesa de áudio que controla o espetáculo em sua câmera. O

¹⁰ PEIXOTO (2000) analisa as condições da pesquisa audiovisual, quando não tem por objetivo a comercialização do vídeo.

processo de edição também é facilitado pela quantidade de registros disponíveis. Contudo, as imagens produzidas são “frias”, sem emoção porque os profissionais dominam as tecnologias dos equipamentos, as técnicas de captação de áudio e vídeo, mas, em geral, desconhecem a linguagem do vídeo etnográfico, por mais que instruções lhes sejam passadas. A proposta de realização do DVD do espetáculo era mesclar a linguagem do espetáculo com a linguagem do vídeo etnográfico. Os operadores de câmera, acostumados à linguagem televisiva ou cinematográfica, tiveram dificuldade para assimilar o que lhes era solicitado. Outra desvantagem do uso de equipe é que as mazelas do uso de equipamento audiovisual no campo de pesquisa antropológica acabam sendo multiplicadas: a equipe incomoda ao invadir espaços com seus equipamentos querendo assegurar condições mínimas de qualidade da imagem e do áudio.

Como todos os membros da equipe trabalharam voluntariamente, não tive custos com diárias da equipe, o que LATOUR (1996) chama “armadilha” porque obriga o pesquisador a otimizar o tempo para não estourar o orçamento. Quando essa pressão ocorre, nem sempre o pesquisador consegue esperar as melhores ocasiões para registrar as imagens e isso prejudica seu trabalho.

O vídeo facilita o trabalho do antropólogo porque os custos do material de registro são bem menores do que os de cinema. A câmera de vídeo é mais leve e já tem microfone acoplado, permitindo a geração, pelo antropólogo-cineasta, de áudio de qualidade. As fitas são regráveis, o que permite a repetição de uma tomada não satisfatória. Na dúvida sobre o que foi gravado, o pesquisador pode olhar o material na própria câmera. O vídeo produz imagens até em situações muito adversas de luz. A fita de vídeo permite o registro de imagens por um tempo muito maior do que um rolo de película, o mesmo ocorrendo no momento do visionamento do material bruto que pode ser observado durante longo período sem que se

façam necessárias interrupções causadas pela troca de bobina de película. Essas características permitem ao pesquisador “o acompanhamento fílmico *en continu* sem as freqüentes interrupções para troca de bobina o que em certas situações sociais pode modificar a atividade filmada” (PEIXOTO, 2000:73-4) e, até, modificar o visionamento do material registrado. A película, ainda, leva grande vantagem na qualidade da imagem produzida - já que a resolução, a definição e os matizes de cores registrados são superiores aos gravados em fita de vídeo – e na durabilidade do material filmado, desde que armazenado em condições ideais.

Quando o pesquisador vai a campo sozinho, a câmera se torna mais íntima e, muitas vezes, cúmplice do objeto. O uso de *travellings* e panorâmicas¹¹ cria essa intimidade e permite ao antropólogo-cineasta descobrir os detalhes da situação filmada. Muito se tem discutido sobre o incômodo que a presença da câmera gera. Mas, como disse PEIXOTO (2000), com o tempo, com o desenrolar do trabalho de campo ela passa a ser mais facilmente aceita e passa despercebida.

A gravação das imagens do espetáculo do grupo *Jongo da Serrinha* apresentou outro problema insolúvel: a produção do DVD não estava no projeto original do show e os locais adequados para a instalação das câmeras não foram designados. Em determinados momentos do espetáculo, a platéia foi convidada a dançar e se levantou: o campo visual das câmeras foi ocupado por cabeças e braços, impedindo o uso posterior dessas imagens.

A captação de imagens integrou o processo de realização dessa pesquisa o tempo todo. A câmera-caderno de campo observa, registra e analisa, executando todas as etapas necessárias ao desenvolvimento da pesquisa. Como a edição final do vídeo é realizada a partir de roteiro determinado pelas imagens captadas (o roteiro é posterior à coleta das imagens), a

¹¹ O *travelling* é um movimento de câmera no qual esta se desloca sobre seu eixo, podendo acompanhar o objeto em seu todo o seu deslocamento. Panorâmica é um movimento de câmera no qual a câmera se desloca em um eixo fixo e só pode acompanhar o deslocamento do objeto horizontal ou verticalmente.

integração imagem-pesquisa se manifesta mais fortemente. A captação do espetáculo para o DVD, ao contrário, obedeceu, a roteiro prévio, determinado pelo do próprio espetáculo. A edição deste material fica fortemente condicionada ao que foi apresentado no palco, restando ao diretor, apenas, selecionar as imagens de melhor qualidade estética que, muitas vezes, não são as etnograficamente mais significativas. O trabalho de edição tem que levar em conta que o material final se destina a público amplo, muitas vezes maior do que aquele que compareceu ao teatro para ver o *Jongo da Serrinha*.

As imagens registradas por mim e por outros pesquisadores, permitiram a observação das mudanças sofridas pelo *Jongo da Serrinha*, sobretudo de 1998 a 2003. O espetáculo apresentado no carnaval de 1998, na Lapa, contou com número maior de instrumentistas, com mais tambores, mas com menor número de cantores e dançarinos do que o espetáculo de 2003. Da formação atual do grupo *Jongo da Serrinha*, só Marcos André está presente cantando e dançando. Essas imagens testemunham a transição de Mestre Darcy e do *Jongo da Serrinha*, já que esse show coincide com o momento no qual o jongueiro se casou pela segunda vez e teve que sair da Serrinha. A ausência dos componentes que cantavam com ele há muitos anos se deve à separação de sua primeira esposa, que não foi bem aceita pelo grupo.

O espetáculo de 2003 contou com uma produção mais acurada e foi uma temporada onde a única atração era o *Jongo da Serrinha*. No de 1998, Mestre Darcy e seu grupo foram contratados pela prefeitura do Rio de Janeiro para se apresentarem na Lapa durante o carnaval, mas eles não eram a única atração da programação e, devido a isso, não puderam contar com iluminação e cenários próprios. Nas imagens da temporada de 2003, podemos ver figurinos e iluminação preparados especialmente para este espetáculo. Em 1998, a iluminação era a mesma para todas as atrações e a padronização da indumentária se restringia à saia rodada e a roupas brancas, sem um figurino mais elaborado. A produção de 2003 só foi possível porque

foi criada toda uma estrutura de apoio e logística, centralizada no Grupo Cultural Jongo da Serrinha, que possibilitou a criação das condições mínimas necessárias para a realização da temporada.

Na Serrinha registrei imagens internas e externas das instalações da Escola de Jongo, de locais importantes para a história do jongo no morro e entrevistas com Darcy Antônio (filho de Mestre Darcy), Dely Monteiro (sobrinha de Mestre Darcy), Lazir Sinval (sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo) e Tia Maria do Jongo. Foram gravadas entrevistas com Marcos André, Coordenador-Executivo do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, mas ele solicitou que as imagens fossem gravadas em sua residência, no Centro do Rio de Janeiro. O critério que norteou a escolha desses cinco personagens foi o pertencimento a uma “família do samba” – entrevistei membros de duas dessas famílias, a família Monteiro e a família de Tia Maria do Jongo, representada por ela própria e por sua sobrinha-neta, Lazir Sinval – e/ou a participação no grupo *Jongo da Serrinha* e na ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, critério que determinou a escolha de Marcos André.

A receptividade às entrevistas foi grande. Como já acontecera com Mestre Darcy e Tia Maria do Jongo, os quatro novos entrevistados, quando contactados, responderam favoravelmente. Como já foi descrito acima, o contato com a mídia e com qualquer pessoa que divulgue seus princípios, seus projetos sociais e seus espetáculos, é sempre bem-vindo. No caso dessa pesquisa, o trabalho anteriormente desenvolvido junto ao grupo me abriu muitas portas.

Duas entrevistas foram gravadas com Marcos André em situações diferentes: como Coordenador Executivo do Grupo Cultural Jongo da Serrinha e nove meses mais tarde, já destituído dessa função. Na entrevista, ele tinha completa noção do que estava falando, abordando cuidadosamente temas espinhosos e utilizando a câmera e o microfone para “enviar

mensagens” para destinatários específicos. Quando perguntei sobre sua relação com Mestre Darcy, seu depoimento ganhou contornos onde a emoção estava muito presente. Contudo, ele parecia estar convicto de que aquele material gravado seria exibido a públicos variados formadores de opinião. Seu depoimento serviria ao projeto de construção da identidade do *Jongo da Serrinha* como “o” guardião e “o” transmissor da tradição de um elemento cultural afro-brasileiro em processo de transformação e absorção pela cultura dos grupos socialmente dominantes. Nesse caso, para ele, a divulgação *a posteriori* do vídeo e da tese, resultantes da pesquisa, nos meios acadêmico e artístico, é tão importante quanto qualquer outra divulgação feita pela mídia porque legitima o trabalho desenvolvido por seu grupo junto à comunidade acadêmica.

Esta é uma troca com a qual temos que lidar quando investigamos grupos que têm consciência da importância dos instrumentos de registro audiovisual como veículos de divulgação de seus valores e práticas, das suas tradições e, sobretudo, de suas lutas¹². A contrapartida era a autorização para entrevistar e filmar.

Tia Maria do Jongo recebeu-me em sua casa, na Serrinha. Seu quintal, que ela chama de terreiro, é local onde muitas atividades da Escola de Jongo ou do GCJS se realizam, desde ensaios até entrevistas com membros desses grupos. A atitude da velha jogueira foi a mesma descrita anteriormente, quando da realização da entrevista durante o lançamento do livro de GANDRA. Essa entrevista foi realizada poucos meses após ter sido exibido o documentário *Rio de Janô*, no qual o caricaturista francês Janô, que foi à Serrinha, retrata os habitantes da

¹² Assim como ocorre na Serrinha, a comunidade quilombola da fazenda São José da Serra também aproveita o grande interesse nas manifestações culturais afro-brasileiras que praticam (aqui é evitado o termo preservar porque essas manifestações fazem parte do dia-a-dia desse grupo, estando perfeitamente integradas a seu cotidiano) para divulgar suas datas festivas com a intenção de atrair público para divulgar suas idéias e arrecadar dinheiro para suas atividades diárias. Eles criam oportunidades variadas, além das datas festivas do grupo, para atrair público para suas atividades.

cidade com rostos de animais, característica de seus trabalhos. Neste documentário Tia Maria do Jongô dá depoimento criticando a retratação das pessoas com rostos de animais.

A entrevista realizada para esta pesquisa, pareceu ser, para ela, mais uma entre tantas outras, o que é corroborado por uma atitude muito simples que criou para o controle do material produzido sobre ela: Tia Maria solicita que o entrevistador preencha um formulário informando o seu nome, o que vai fazer com a informação, como está será publicada e outros dados que ela considera relevantes. Apesar desses cuidados, a jongueira reclama que muitas pessoas aparecem, gravam entrevistas, tiram fotografias e não mandam uma cópia do material para ela.

Foram realizadas duas entrevistas com Darcy Antonio, filho de Mestre Darcy. A primeira delas foi realizada na sede do GCJS, na Lapa e a segunda, realizada uma semana depois, teve como cenário a Escola de Jongô, no morro da Serrinha. Durante o depoimento registrado na Lapa, ele pareceu pouco à vontade frente à câmera, apresentando alguns tiques nervosos. No segundo depoimento, Darcy Antonio se mostrou mais à vontade e discorreu de maneira mais natural sobre os temas propostos.

Minha chegada à Serrinha, neste dia, foi marcada por um fato corriqueiro para quem desenvolve pesquisa em áreas marcadas pela violência, mas que é sempre um momento de tensão. Ao saltar do carro, após estacioná-lo na rua Mestre Darcy, ao pé do morro, e que dá acesso à rua Balaiada - onde, segundo CASTRO (1998), morou a “aristocracia” do morro e na qual se encontra a casa da família Monteiro – Darcy Antonio saudou-me com um aceno de mão da janela da casa de sua família para que todos pudessem vê-lo. Esse gesto funcionou como uma espécie de salvo-conduto e durante nossa estadia no local não houve nenhum incidente no morro que, segundo informantes diversos, é considerado violento. Após a realização da entrevista, Darcy Antonio levou-me para um passeio pelo morro para conhecer

os locais simbolicamente significativos durante o qual foram gravadas imagens externas da Serrinha.

A entrevista realizada com Dely Monteiro transcorreu rapidamente. A entrevistada transmitiu a impressão de que não estava muito à vontade e que desejava acabar logo com aquilo. Dely mora na casa da rua Balaiada que pertenceu a sua avó, Vovó Maria Joana, e na qual funcionava o terreiro de umbanda do qual ela era a mãe-de-santo.

Na Escola de Jongo, no mesmo dia em que foram registrados o segundo depoimento de Darcy Antonio e o de Dely Monteiro, foi gravada entrevista com Lazir Sinval, cantora do grupo *Jongo da Serrinha*, compositora de pontos de jongo, professora de jongo e sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo. Ao contrário de Dely Monteiro, Lazir demonstrou um controle total frente à câmera, estabelecendo uma relação de sedução com o equipamento e um diálogo tranquilo e seguro comigo. Nesta ocasião foram gravados trechos de sua aula de jongo para as crianças da comunidade.

Ao contrário de muitas narrativas de pesquisadores que discorrem sobre a dificuldade de introduzir equipamento audiovisual no campo pesquisado, afora pequenos desconfortos de uns poucos, não percebi que o uso da câmera e demais equipamentos interferisse ou impusesse alguma restrição. Muito embora alguns dos entrevistados tenham se sentido um pouco constrangidos frente ao equipamento, eles não recusaram seu uso. Esse tipo de equipamento é percebido pelas pessoas ligadas ao grupo *Jongo da Serrinha* e à ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha como um aliado que facilita a divulgação de suas reivindicações e de sua definição de jongo. As reivindicações giram em torno de apoio para a manutenção das atividades assistencialistas desenvolvidas junto aos moradores do morro.

Em texto que aborda o uso da imagem em movimento na pesquisa etnográfica, HENLEY (1999) analisa as duas correntes teórico-metodológicas que dividem, ou dividiram,

os antropólogos que utilizam imagens em seus trabalhos. A primeira, que ele chama de positivista, defende a idéia de que se deve procurar minimizar a presença do pesquisador e de seu aparato técnico o máximo possível. A segunda, chamada interpretativa, defende que a câmera é um aparato catalisador que revela e provoca eventos, situações e revelações. Essa segunda abordagem claramente prevalece no caso desta pesquisa, sobretudo nas entrevistas filmadas. O estar diante da câmera desencadeou em cada um dos entrevistados uma postura específica, como se eles estivessem encarnando uma personagem criada a partir de dois princípios: como eles desejavam ser vistos pelo pesquisador e por espectadores futuros e como eles achavam que o pesquisador queria vê-los.

O aparato técnico exerce fascínio e/ou cautela naqueles que são objeto de seu interesse. Sua entrada no campo nunca se dá de maneira desapercibida pelo grupo com o qual o pesquisador trabalha e sempre causa alguma expectativa que pode ser positiva, como foi o caso particular dessa pesquisa, ou negativa. Em se tratando de grupos urbanos, é mais provável que se dê uma relação de fascínio na medida em que a câmera já povoa o imaginário dos moradores dos centros urbanos. O desenvolvimento de câmeras camcorders, e sua popularização durante os anos 80 do século passado, serviu para “naturalizar” seu uso no cotidiano dos moradores das cidades. Hoje, as cerimônias familiares e/ou coletivas são cobertas por câmeras manejadas por parentes, amigos ou profissionais contratados para registrá-las. Assim, as pessoas, desde cedo, desenvolvem seus personagens que são acionados toda vez que uma câmera ou microfone invadem seu ambiente. Estamos vivendo um momento social no qual o exibicionismo domina a relação do indivíduo com os grupos presentes em festas e cerimônias. Isso exige do pesquisador cautela para não se deixar seduzir pela personagem do entrevistado e, com isso, não conseguir dar conta de aspectos importantes que a personagem, conscientemente ou não, encobre.

A cautela ante a câmera é mais comum entre os mais idosos ou entre aqueles que são pegos em uma situação desconfortável. Na Serrinha, ao contrário do que ocorre em outras comunidades, os indivíduos ligados às atividades ilícitas evitam se mostrar para a câmera utilizando armas ou outras ferramentas que ostentem violência.

Outras vezes, as atitudes frente à câmera ou gravadores e microfones procuram ser ostensivamente intimidadoras. Quando, juntamente com outros dois pesquisadores, fui ao morro do Salgueiro entrevistar seu Geraldo de Souza, o jongueiro do grupo que lá existia, a todo momento adolescentes armados entravam no bar onde o depoimento estava sendo registrado com gravador de áudio para se inteirar do que estava ocorrendo. Isso levou-nos a, no momento do registro com vídeo, levar nosso entrevistado para os jardins do Palácio do Catete, longe do Salgueiro.

A Serrinha é um local onde a presença de estranhos é bem aceita. Contudo, apesar dos trabalhos desenvolvidos pelos grupos cuja matriz inicial está no trabalho desenvolvido pela família Monteiro e por outros grupos que desenvolvem “trabalhos sociais”, a violência permanece como elemento presente no dia-a-dia do morro. Muitas atividades públicas agendadas para ocorrerem na Escola de Jongo durante o período em que esta pesquisa foi desenvolvida chegaram a ser canceladas devido à ocorrência de conflitos armados no local.

Capítulo 3

RENOVAÇÃO E CONFLITO: A TRADIÇÃO COMO PROCESSO DE RE-SIGNIFICAÇÃO.

“Meu pai sempre me dizia, meu filho tome cuidado/
Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado.”
Dança da solidão – Paulinho da Viola.

1. DEFINIÇÕES DE TRADIÇÃO.

A estratégia de preservação e transmissão do jongo desenvolvida por Mestre Darcy foi duramente criticada não só por indivíduos da sua própria comunidade e daquelas onde o jongo é praticado, como também por componentes do que GILROY (2001) define como uma “casta de intelectuais orgânicos” que se apresentam como os verdadeiros guardiães de uma sensibilidade cultural particular das tradições africanas, geralmente de caráter preservacionista, que estabelecem certos princípios e modelos representativos daquilo que

seria o tradicional e os utiliza como uma espécie de molde que exclui o que nele não se encaixa. Dessa forma, o tradicional estaria associado à idéia de pureza que, por sua vez, estaria relacionada à semelhança ao molde proposto: quanto menos variações existirem entre o modelo e a prática ou bem cultural, mais puro estes seriam. A “ideologia de pureza” (DANTAS, 1998:145) admite a existência de um estado original em um reduto cultural protegido e preservado de qualquer tipo de influências impuras e deturpadoras, promovidas por elementos estranhos. A definição dos componentes e critérios que caracterizam os padrões de pureza é resultado de um trabalho racional de recorte de determinadas características do elemento cultural e seleção dessas segundo critérios marcadamente políticos. No caso do *Jongo da Serrinha*, os critérios utilizados para definir o que são tradição, “pureza” e africanidade não diferem muito daqueles definidos e propagados por Mestre Darcy, ao menos no discurso. Ambos procuram mostrar que há continuidade simbólico-cultural e fidelidade entre esses critérios e um suposto legado cultural original encontrado na África. As críticas ao jongo praticado por Mestre Darcy, não o levaram a alterar os rumos de seu trabalho. Ele gostava de fazer experiências com jongo. No primeiro depoimento que deu para essa pesquisa, ele comenta que experimentou “até violinos” no jongo e, sorrindo ironicamente para seus críticos, afirma que “ficou muito bom!”

Em seu trabalho de preservação do jongo por meio de alterações em alguns de seus elementos formadores, Mestre Darcy recebeu apoio de sua mãe, Vovó Maria Joanna, e de Mestre Fuleiro, figuras importantes e respeitadas na Serrinha. Este último chegou mesmo a declarar:

acho que ele [Mestre Darcy] está certo. Quem dera que a um preto-velho fosse permitido pelo senhor pegar num violão ou numa viola, por isso só tocava tambor mesmo... Só acho que nesses espetáculos [as apresentações organizadas

por Mestre Darcy] deve-se mostrar também o jongo cru, como ele é mesmo (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, op.cit.:34).

Os que discordavam de Mestre Darcy pautavam suas críticas em concepções e classificações desenvolvidas por pesquisadores ligados ao “afrocentrismo purista” (GILROY, op.cit.) que leva a um essencialismo africanista. Essas teorias preconizam que as questões acadêmicas, levantadas pelos estudiosos ocidentais e os instrumentos de análise desenvolvidos por eles, não favoreceriam o estudo da realidade dos afrodescendentes porque estariam eivados pelos princípios da cultura branca ocidental dominante, a mesma que originou a escravidão e o racismo. Para esses autores, a tradição é percebida em oposição à modernidade, rejeitada porque nela está inserida a escravidão. Esses intelectuais e artistas negros recorrem à tradição para assegurar a autonomia social e política (GILROY, ibid.). A tradição é o elemento primordial para os instrumentos disciplinadores que os essencialistas procuram infligir à produção cultural negra tanto aos produtores quanto aos consumidores, tentando ditar a maneira correta de produzir ou de consumir produtos culturais de origem negra. Os essencialistas consideram a cultura negra de massa “impura” porque, buscando aceitação dos grupos sociais formadores de opinião, adultera os “reais” valores africanos ao não respeitar os cânones e modelos difundidos por eles. Utilizam a tradição para relacionar as características locais de cada manifestação cultural produzida por afrodescendentes, suas formas e estilos de produção dos bens culturais, às suas supostas origens africanas, atuando como escala de medição para julgar o grau de africanidade dessas manifestações culturais. Dessa maneira, se pode demonstrar a “contigüidade” entre fenômenos contemporâneos *selecionados* pelos intelectuais e artistas afrocêntricos e um passado africano que os teria moldado, “mas que [esses fenômenos] não mais reconhecem e a eles apenas ligeiramente se parece” (GILROY, op.cit.:358). A tradição, então, opera como um meio de garantir o “estreito parentesco” entre formas e

práticas culturais geradas a partir de experiências diferenciadas. A África forneceria um padrão que asseguraria autenticidade aos fenômenos contemporâneos.

GILROY identifica aspectos negativos e positivos na concepção essencialista afrocêntrica de tradição. Os aspectos negativos se devem ao fato de que ela legitima uma cultura política negra, cristalizada em uma postura purista defensiva e contra a supremacia branca. As obsessões com os mitos e a origem fazem da idéia de tradição um refúgio contra as forças que ameaçam a comunidade racial. Mas ele reconhece a existência de aspectos positivos na apologia da tradição nos moldes afrocêntricos, na medida em que ela procura

sublinhar as continuidades históricas, conversações subculturais, fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que fazem parecer plausível a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente. Este emprego é importante e inevitável porque os racismos operam de forma insidiosa e consistente para negar historicidade e integridade cultural aos frutos artísticos e culturais da vida negra. O discurso da tradição é, por isso, frequentemente articulado no interior das críticas da modernidade produzidas pelos negros no Ocidente (GILROY, op.cit.:353-4).

O purismo afrocêntrico não é unânime entre os militantes dos direitos dos afrodescendentes. Já entre as propostas de trabalho do II Congresso dos Escritores e Artistas Negros, realizado em Roma em 1959, sugeriram a adoção de um modelo tripartite para análise da unidade racial negra (ibid. p.365). Este modelo propunha o reconhecimento de que a unidade cultural não era garantida somente por uma herança africana comum, mas, também, pela experiência colonial, agora admitida como grande fonte de sínteses e convergências. Por experiência colonial se entendia uma ampla gama de fatores que englobava o colonialismo, a escravidão, a discriminação social e a ascensão de consciência(s) nacional(is) ou nacionalista(s) que negavam o colonialismo. O terceiro vértice era a dinâmica tecnológico-econômica, política e cultural importante porque teria contribuído para a unidade das culturas negras na medida em que as obrigava a se

conformarem “com um ritmo particular de vida” (ibid. p.365) comum a todas as populações do Atlântico negro, circuito político e cultural transatlântico marcado pela escravidão negra moderna o qual abrange as Américas, a Europa e a África,.

Como maneira de superar e destruir os apelos puristas, GILROY propõe que se atribua igual importância a “raízes e rotas”, aos fluxos, trocas e elementos intermediários contrários ao próprio desejo de ser centrado. Desta maneira, se poderia problematizar a relação entre tradição e modernidade tendo como ponto crucial a escravidão moderna

identificada como um repositório no qual a consciência da cultura tradicional possa ser derivada e condensada em formas ainda mais potentes ou vista alternativamente como sede do apagamento mais abrangente da tradição pré-moderna (ibid. p.369).

Segundo GILROY, o contar e recontar histórias de morte ligadas à escravidão desempenharia um papel importante na superação do essencialismo porque organizaria a consciência do grupo “racial” (aspas do autor) e afetaria o equilíbrio entre suas atividades interna e externa, formada pelas práticas – cognitivas, habituais e performativas – necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. Essas práticas, cuja uma das mais importante é a música, constituíram o Atlântico negro como uma “tradição não-tradicional, um conjunto cultural moderno, excêntrico, instável e assimétrico” (ibid. p.370). Nesse sentido, tradição não identifica um passado perdido ou nomeia uma cultura de “compensação” que reconstrói o acesso a ele nem se opõe à modernidade, tampouco recorre a imagens de uma África pura que permitam combater a força destruidora da história pós-escravidão.

As empresas transnacionais de entretenimento também desempenhariam importante papel ao transformarem o espaço cultural do Atlântico negro e diminuírem as distâncias entre produtores e consumidores de manifestações culturais. Surgem novas e imprevisíveis

formas de identificação e afinidade cultural entre grupos que estão geograficamente afastados entre si e que promovem mudanças na maneira como tradição, tempo e história são utilizados. Como resultado desse processo formou-se uma comunidade transnacional de consumidores de música negra responsável pela construção de um novo tipo de tradição, cuja definição é uma memória viva de um mesmo elemento cultural que é mutável, no caso, a música. Essas novas identificações provocaram uma forte reação nos grupos essencialistas, que começaram a perder importância como fonte de interpretação dos símbolos e valores africanos. Quanto mais manifestações culturais afrodescendentes circulam, mais difícil se torna evitar a profusão e criatividade das culturas negras, mais o apelo dos essencialistas à tradição se torna desesperado, adquirindo mais força política e cristalizando maior oposição à modernidade. A estrutura dualista que percebe a África como o local da pureza e da origem em oposição à América, lugar da hibridização, da “crioulização” e do desenraizamento, não seria mais sustentável. GILROY acha mais coerente pensar o Atlântico negro como uma auto-estrada de mão dupla e com tráfico intenso na qual as paisagens mudam com extrema rapidez. A tradição se constituiria, então, em um conjunto de “processos mágicos” - que unem diferentes manifestações culturais negras - que derivam da transformação da África pelas culturas da diáspora negra¹ e da filiação dessas culturas à África da qual também são expressões os traços africanos contidos nelas. Essas culturas transformariam a África moderna no momento em que fossem recebidas pelos africanos, que assimilariam elementos dessas culturas da diáspora. Ao mesmo tempo, as culturas africanas introduziriam novos elementos nas culturas originárias da diáspora negra. Contar histórias e produzir músicas contribuíram (e ainda contribuem) para a formação de um espaço público alternativo no qual “estilos particulares de dramatização autobiográfica e autoconstrução pública” se formaram e circularam como

¹ Diáspora negra é o termo utilizado para aludir ao processo desencadeado pelo tráfico negreiro que espalhou

elementos fundamentais das “contraculturas raciais insubordinadas” (GILROY, op.cit.:374). Mestre Darcy utiliza ambos os recursos de maneira orgânica e estruturada como podemos perceber no texto de sua autoria, com o qual abria os espetáculos do grupo *Jongo da Serrinha*, nos anos 80 (ver capítulo 1, item 5). O vídeo do espetáculo promovido na Lapa no carnaval de 1998 registrou Mestre Darcy falando um texto muito parecido com aquele de dez anos antes. Esse texto inicial foi a maneira que Mestre Darcy encontrou para rebater as críticas que lhe são feitas e reafirmar que o jongo que ele pratica está respaldado na tradição. Nos textos e pontos de jongo de sua autoria ou co-autoria ele procura recriar significados para signos de africanidade facilmente reconhecidos pelo senso comum. Esse processo de re-significação está centralizado em elementos familiares que ele procura reafirmar, buscando legitimar o trabalho de “resistência cultural” (palavras do Mestre Darcy) que ele e sua mãe desenvolveram. No ponto do jongo *Caxambú de Sá Maria*, de sua autoria, Mestre Darcy narra lembranças de sua mãe, Vovó Maria Joanna, e de seu pai, Pedro Monteiro (chamado no ponto de Pai João):

Caxambú de Sá Maria

Vamos falar de Sá Maria,
vamos falar com singeleza, sim

Sá Maria na beira do fogão,
cantava caxambu relembrando o seu torrão,
mas ela chorava pra voltar
estava sentindo saudades do seu lugar

Recordava do candongueiro
batido com maestria por Pai João,

ah só... que nesse tempo era moço
 e o som vibrava, em seu coração,
 com o negro João tirando som do candongueiro,
 dentro do terreiro,
 com a sua simpatia, fazendo vibrar
 o coração de Sá Maria .

O ponto enfatiza a estreita relação entre o jongo e o cotidiano de “Sá Maria”: em suas atividades diárias (o preparo das refeições) ela cantava jongo enquanto relembrava, saudosa, de seu passado e de suas origens. O passado é espaço da saudade, das boas lembranças, da mocidade, da família (o marido ainda vivo, tocando o candongueiro), do terreiro, local onde as atividades prazerosas se desenvolviam. Há um duplo movimento de memória nesse ponto: as lembranças da mãe de Mestre Darcy e aquelas do próprio autor do jongo, que relembra de sua mãe, de seu pai e de seu passado. Nessa rememoração, as atividades cotidianas são desempenhadas com prazer e desaparecem as dificuldades.

Mestre Darcy circulou pelo espaço do Atlântico negro com desenvoltura. O verbete DARCY DO JONGO, do *Dicionário Cravo Albin da MPB*, informa que ele trabalhou no Cassino da Urca, acompanhou Dizzy Gillespie em uma de suas viagens ao Brasil, tocou com e nas orquestras dos maestros Severino Araújo, Raul de Barros, Maestro Carioca e Paulo Moura. Trabalhou nas rádios Nacional e Tupi do Rio de Janeiro. Viajou para os Estados Unidos, França, Inglaterra, Portugal, Argentina e Uruguai. Entre 1988 e 1990, morou em Toulouse, na França, onde fundou a escola de samba Império de Toulouse², nome que evoca a Império Serrano, do morro da Serrinha³. Ele seria, então, um

² Além do dicionário acima citado, biografias de Mestre Darcy podem ser encontradas em GANDRA (op.cit.), Grupo Cultural Jongo da Serrinha (op.cit.) e Instituto Virtual do Turismo (op.cit.).

³ Analisando a tradição na obra de Paulinho da Viola, COUTINHO faz uma interessante observação, que pode ajudar a compreender a atitude de Mestre Darcy ao fundar a Império de Toulouse. O nome de Paulinho da Viola é uma homenagem ao sambista e compositor da escola de samba Império Serrano, Mano Décio da Viola. Nos anos 1960, Paulinho da Viola participou da criação do conjunto A Voz do Morro, mesmo nome de um conjunto formado em 1935 pelos sambistas Paulo da Portela, Cartola e Valdimiro da Viola e, também,

representante do espaço cultural do Atlântico negro, tanto como receptor de idéias inovadoras⁴ quanto como disseminador de manifestações culturais⁵. Graças à música, viajou o mundo e pôde entrar em contato com culturas e manifestações culturais, sobretudo ligadas à música, que lhe permitiram reciclar seus conhecimentos, ampliar sua maneira de reconhecer e de se inserir no mundo, renovar e re-significar valores e signos que lhes foram transmitidos por seus ancestrais familiares e ancestrais “culturais”. Esse processo foi aprofundado com suas aulas de jongo na medida em que estas exigiam que ele elaborasse um discurso sobre tradição, preservação e jongo que se complexificou com o tempo. As estórias e histórias contadas por Mestre Darcy funcionavam como elementos de atração do público para o qual ele desejava transmitir seus conhecimentos, ao mesmo tempo em que lhe permitiam refinar seu projeto de preservação e seu discurso sobre jongo e tradição. Retomando o debate sobre tradição, POUILLON, no verbete *Tradition* contido no *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Antropologie* (PUF, 2002:710-12), define tradição como o conjunto de elementos que persiste no presente, transmitido, oralmente, nas sociedades não-capitalistas, ou também utilizando, além da oralidade, a escrita, nas sociedades modernas, sempre de geração para geração.

Ao afirmar que a transmissão da tradição nas sociedades modernas é feita por meio da escrita, POUILLON deixa de considerar o importante papel que o desenvolvimento dos meios de comunicação – que não utilizam, primordialmente, a escrita – e das novas mídias desempenha na transmissão das tradições nessas sociedades. Ele percebe a tradição como um processo diacrônico que liga o passado ao futuro, algo que vem existindo ao longo do

homônimo de um samba do compositor Zé Kéti. O autor conclui que “no mundo do samba, os signos do passado são constantemente evocados pela tradição – aqui entendida como reconstrução da identidade popular” (COUTINHO, 2002:99).

⁴ Recebidas, por exemplo, em suas experiências com Dizzy Gillespie, em suas viagens para o exterior e durante os dois anos em que morou na França.

⁵ Fundou uma escola de samba em Toulouse e levou o samba e outros ritmos afro-brasileiros para os países por onde passou.

tempo e que é transmitido por quem o recebe. O que é que se transmite? Quem transmite? Para quem transmite? Quando Mestre Darcy toma para si a tarefa de preservar e transmitir o jongo, ele responde a essas questões de maneira peculiar. O que ele busca transmitir é uma visão particular muito intimamente ligada à concepção de sua família do que seja jongo. Ele transmite o jongo tendo por base os signos que lhe foram transmitidos por sua mãe, Vovó Maria Joanna, signos esses que ele re-elabora e para os quais cria novos significados, mais de acordo com seu projeto de fazer do jongo um ritmo perfeitamente inserido na sociedade brasileira. O transmissor (quem transmite), Mestre Darcy, tem sua legitimidade assegurada pelo nascimento - a família dentro da qual nasceu -, pelo local no qual nasceu - o morro da Serrinha - e pelo contato com figuras míticas - os antigos jongueiros da Serrinha – que funcionam como “avalistas” das estórias e da história contadas por Mestre Darcy, bem como da maneira como ele tocava os tambores, cantava os pontos e dançava jongo.

A resposta à questão para quem Mestre Darcy transmite o jongo apresenta duas possibilidades. A primeira, a vertente “interna” de seu trabalho de transmissão do jongo na Serrinha, era direcionada para as crianças e os jovens do morro, para que esses não esquecessem “suas origens”, “suas tradições”. A segunda possibilidade, a vertente “externa” de seu trabalho, buscava alcançar um público que o ajudasse a preservar o jongo tornando-o um elemento cultural inserido na sociedade de massa com acesso à mídia, ao mesmo tempo em que buscava criar fonte de renda para si e para aqueles que o ajudavam nessa atividade.

Analisando a tradição, THOMPSON constata a existência de poucos trabalhos produzidos pela teoria social sobre esse tema. O motivo seria que muitos “teóricos sociais clássicos” (THOMPSON, 1998:160) acreditavam que o desenvolvimento das sociedades modernas teria como resultado o enfraquecimento da tradição e, mesmo, seu total

desaparecimento, consequência da influência do Iluminismo sobre a teoria social e os teóricos sociais clássicos. O Iluminismo rejeitava fortemente tudo o que estivesse ligado à tradição por entendê-la como fonte de mistificações e superstições, consequentemente, como inimiga da razão e do desenvolvimento humano. Outro fator que sustentava essa crença era a percepção de que a própria dinâmica do desenvolvimento das sociedades modernas destruiria a tradição. Esta seria, então, uma herança do passado a ser combatida pela e em nome da razão, cujo destino inexorável a levaria à destruição pela própria dinâmica do desenvolvimento das sociedades modernas. THOMPSON critica esses autores por não terem dado a devida atenção ao fato de existirem com presença marcante na vida social moderna tradições e sistemas de crença tradicionais. A necessidade da criação de valores, conceitos e crenças que criem sentido para o mundo e o local onde se vive, não é exclusiva das sociedades tradicionais e persiste nas sociedades modernas na qual novos conteúdos simbólicos precisam ser criados, ocasionando um “déficit moral” – “a incapacidade de tratar de certas questões fundamentais como vida e morte, certo e errado etc.” (THOMPSON, op.cit.:171) – que permite que certos aspectos da tradição, principalmente a religião, permaneçam importantes para determinados indivíduos. Por fim, também não teriam considerado o papel que os meios de comunicação desempenham na transformação das formas de vida tradicionais quando essas são alcançadas pela cultura das sociedades ocidentais.

THOMPSON define tradição como tudo aquilo que é transmitido ou trazido do passado. Para ele, o desenvolvimento dos meios de comunicação determinou uma mudança na maneira como os indivíduos compreendem o mundo, o passado e a realidade cotidiana. Antes do desenvolvimento dos meios de comunicação essa compreensão era obrigatoriamente mediatizada pelo conteúdo simbólico que os indivíduos trocavam no momento de suas interações face a face. O passado e o mundo além de suas fronteiras eram

constituídos por meio das tradições orais cotidianamente produzidas e reproduzidas. O desenvolvimento da mídia permitiu aos indivíduos observarem e experimentarem eventos e realidades de outras localidades com um certo distanciamento do conteúdo simbólico que os gerou, da interação frente a frente e das relações de autoridade existentes no cotidiano das realidades sociais observadas. Como consequência, os indivíduos passaram a confiar cada vez menos no conteúdo simbólico transmitido pelo contato pessoal e pelas “formas localizadas de autoridade” (THOMPSON, op.cit.:160), se tornando mais reflexivos e propensos a aceitar o novo e o diferente. Sendo assim, na construção de identidades coerentes, os indivíduos passam a utilizar seus recursos pessoais, muitos deles adquiridos de seus antepassados por meio da transmissão da tradição, associados aos conteúdos simbólicos transmitidos pela mídia. Contudo, a transmissão oral de conteúdo simbólico tradicional ainda desempenha papel importante na vida de certos indivíduos. Entre os primeiros moradores do morro da Serrinha e seus primeiros descendentes – filhos e netos – esse tipo de transmissão era a regra. Oriundos de diferentes regiões do país ao interagirem face a face trocaram conteúdos simbólicos diversos e construíram, a partir daí, novos conteúdos que se concretizaram em novas tradições que chegam para nós nos dias de hoje apresentadas, tanto pelos grupos que transmitem jongo no morro da Serrinha quanto por aqueles que gravitam em torno desses grupos, como se formassem um conjunto único e homogêneo: a tradição do jongo do morro da Serrinha. Essas novas tradições são criadas pelas lideranças jongueiras locais e transmitidas para as crianças e os jovens oralmente e pro meio do ensino prático nas aulas de jongo, num processo algo semelhante ao que ocorria no passado salvo que os antigos não ensinavam o jongo diretamente para as crianças: essas o aprendiam através da observação. A mídia, sobretudo a televisão, é utilizada como divulgador dessas novas tradições para um público fora da Serrinha que as lideranças desejam cativar. Esse fenômeno foi abordado por LATOUR (1996) que afirma

que a difusão da televisão faz com que qualquer colaboração à filmagem seja consciente porque o indivíduo busca obter uma gratificação desse registro. No caso de Mestre Darcy e seus “herdeiros”, a gratificação era a divulgação de sua interpretação peculiar do que é o jongo. Toda vez que o jongo é transmitido pela mídia, esses novos elementos simbólicos retornam à Serrinha na forma de categorias afirmativas do trabalho lá desenvolvido, que dá visibilidade social ao morro e a seus moradores.

É preciso ressaltar que tanto Mestre Darcy quanto seus “herdeiros” de sangue – seu filho Darcy Antonio e sua sobrinha Dely – e aqueles da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha utilizam muito bem a mídia para reciclar, respaldar e propagar o conteúdo simbólico contido no jongo preservado e transmitido pela família Monteiro. A mídia é um instrumento de apoio importante em sua estratégia de hegemonia para o jongo na Serrinha e, mais amplamente, no Rio de Janeiro. Ela permite ao grupo ser visto, se ver e fazer correções na imagem que é divulgada.

Se interação face a face impõe limitações à tradição, sobretudo porque restringe sua transmissão a um espaço e a um tempo restritos ao momento no qual ela ocorre, sua transmissão via mídia ocasiona três efeitos importantes, explicitados por THOMPSON. Primeiro, a tradição se desritualiza na medida em que perde sua ancoragem no contexto cotidiano das situações práticas da vida. Algumas das primeiras conseqüências dessa desritualização da tradição no jongo, sobretudo na Serrinha são, quase sempre e como se pode constatar através das imagens dos nos espetáculos do *Jongo da Serrinha*, (1) a perda ou redução da capacidade de improvisar os pontos de jongo, (2) o abandono ou re-significação dos ritos que ocorriam antes, durante e depois das rodas de jongo – entre eles, o benzimento dos tambores, o pedido de licença que os jongueiros dirigiam aos tambores, aos presentes e às almas ancestrais - e (3) a mudança nos horários nos quais as rodas de jongo se davam. Isso não significa que a tradição está fadada a desaparecer porque,

segundo efeito importante, ao ser difundida para além de seu local de origem e ser permanentemente reincorporada e re-ancorada em novos contextos e unidades territoriais, ela se expande e se renova, alcançando possibilidades que vão muito além dos limites impostos pela interação face a face. O jongo passou a ser muito mais conhecido na cidade do Rio de Janeiro e em outros locais do Brasil a partir do momento em que Mestre Darcy, sua família e seus colaboradores o espetacularizaram, divulgando-o através de apresentações públicas e dos meios de comunicação. Terceiro efeito decorrente da transmissão da tradição pela mídia é a despersonalização da tradição porque a separa dos indivíduos com os quais interage na vida cotidiana sem, entretanto, despersonalizá-la totalmente porque ela permanece interligada com a interação face a face, muito embora em um outro contexto que não o original. É importante ressaltar que, no caso do jongo na Serrinha, a interação face a face continua acontecendo entre os moradores, mas obedecendo a novas propostas: hoje está submetida a um viés educativo na medida em que o jongo é ensinado aos mais jovens para que conheçam uma manifestação cultural de seus ancestrais e para que possam apresentá-la aos formadores de opinião, assegurando a preservação desse tipo de jongo. A análise das imagens das aulas na Escola de Jongo na Serrinha⁶, nos permite perceber que o processo de transmissão do jongo ocorre lá sob certas condições: as crianças e os jovens, sobretudo as meninas, vestem indumentárias específicas (saias amplas ou calças estilo capoeira) e as aulas são dadas em ambiente que re-afirma os signos da tradição tais como instrumentos “africanos” (tambores variados, berimbau etc.), tecido imitando pele de onça que é usado para cobrir os tambores de jongo, quando esses não são utilizados. Nas paredes, retrato de Vovó Maria Joana e gravura de São Jorge, padroeiro do Império Serrano. Dessa forma, procura construir uma identidade forte para o grupo que faça frente aos atrativos que o tráfico de drogas no morro oferece

⁶ Sobre a Escola de Jongo, ver capítulo 4.



O ambiente da Escola de Jongo cria uma atmosfera propícia para a transmissão dos signos representativos da tradição do jongo da família Monteiro.

aos jovens. Além disso, a ampla divulgação aponta a Serrinha como lugar legítimo de manifestações culturais afro-brasileiras, legitimando o morro como fonte dessas manifestações e local onde elas podem ser encontradas. O interesse despertado nos formadores de opinião auxilia na atração de apoios, financeiros ou não, para as atividades sócio-culturais que desenvolvem na Serrinha. Há também a proposta “assistencialista” de proporcionar ao jovem a possibilidade de se inserir na sociedade, recusando a opção oferecida por aqueles que estão à margem da lei. A interação face a face também ocorre entre aqueles que ensinam jongo e o público-alvo formado por membros da classe-média erudita. Ocorre, também, um outro tipo de interação intermediada pela mídia. O grupo que se apresenta no espetáculo interage com seu público através dos meios de comunicação que divulgam as datas dos espetáculos, veiculam notícias sobre o grupo e realizam entrevistas com seus membros e, com isso, estimulam a curiosidade do público em potencial para o “produto” cultural apresentado. Há, também, momento no qual os jongueiros interagem com seu público, durante os espetáculos. Na temporada do grupo *Jongo da Serrinha*, em 2003, quando os versos finais do jongo *Saracura* são entoados (“eu quero ver quem dança comigo, eu quero ver”), os jovens dançarinos desceram do palco e foram até a platéia tirar o público para dançar. Essa prática, entretanto, não é nova e já existia nos espetáculos promovidos por Mestre Darcy.

THOMPSON, por fim, salienta que a relação dos meios de comunicação com a tradição é dialética: eles tanto podem ajudar no enfraquecimento dos valores ligados a ela, quanto podem apoiar e fortalecer sua difusão. Essa dialética pode ser percebida tanto no trabalho desenvolvido por Mestre Darcy quanto naquele desenvolvido pelo *Jongo da Serrinha*, após o afastamento de Mestre Darcy. Para ter acesso facilitado à mídia, o jongo foi espetacularizado o que significa dizer, sobretudo, simplificado para facilitar sua decodificação por um público amplo e diferenciado. Nesse processo vários elementos do jongo se perderam. Contudo, não resta dúvida que, a partir desse momento, o jongo originário da Serrinha passou a ser difundido pelos os meios de comunicação com crescente frequência e como elemento cultural “autêntico”, de “raiz”. Assim, essa difusão deu a um jongo cujo formato era característico de uma das “famílias do samba”, a possibilidade de ser percebido como O Jongo da Serrinha.

ORTIZ investiga a tradição no contexto da relação desenvolvida entre cultura brasileira e indústria cultural. Para ele, o sentido mais comum do termo tradição associado a esse contexto é utilizado para caracterizar elementos do passado preservados pela memória e nas práticas do dia a dia. “Tradição e passado se identificam e parecem excluir radicalmente o novo” (ORTIZ, 2001:207). Para este autor, a tradição se define como um conjunto de valores e instituições *recentes* que se nos impõem como um modo de ser. A tradição é uma norma, são transformações culturais que conduzem à normatização das práticas culturais das novas gerações que são socializadas segundo essas regras. Se é possível se considerar as normas como elementos de controle, logo, de poder, se pode compreender e caracterizar a “disputa” que ocorre entre o *Jongo da Serrinha* e Mestre Darcy como uma conflito pelo poder de criar ou renovar os signos relacionados ao jongo.

A história da ocupação do bairro de Madureira e da Serrinha relata que seus espaços geográficos foram ocupados por indivíduos vindos de diferentes regiões do

sudeste brasileiro e do Brasil. Entre os primeiros moradores da Serrinha se encontram fluminenses, mineiros, capixabas e, mesmo, paulistas. A maior quantidade deles veio de áreas onde existiam a cultura de café, já em decadência, e rodas de jongo. Hoje em dia encontramos nessas regiões territórios jongueiros nos quais são percebidas diferenças marcantes entre o jongo de cada um deles. Narrativas produzidas por etnógrafos e folcloristas ressaltam que também podiam ser percebidas essas diferenças nas rodas de jongo presenciadas na primeira metade do século XX. Sendo assim, seria possível admitir, e algumas narrativas de antigos moradores parecem confirmar, que a Serrinha foi ponto de encontro de vários modos de cantar e dançar jongo. Podemos supor, em ambos os casos, que as tradições seriam *recentes* - porque delimitadas, preservadas e transmitidas por descendentes ainda vivos dos primeiros moradores a partir de memórias da infância e juventude - e *normatizadoras* - o que fica claro na disputa que os grupos protagonizam pela transmissão dos valores tradicionais do jongo -, atributos que ORTIZ reconhece como componentes da tradição. Contudo, ao contrário do que este afirma, a tradição não exclui “radicalmente” o novo; os grupos promoveram alterações no jongo no momento em que iniciaram o processo de preservação. A novidade passou a ser reconhecida como legítima, desde que promovida pelo *nosso* grupo. Quando o Império Serrano foi fundado, seus primeiros desfiles introduziram uma série de inovações que lhe permitiram vencer o desfile de escolas de samba do Rio de Janeiro por quatro anos consecutivos (1948-1951) e isso permitiu a Mestre Fuleiro afirmar que as inovações trazidas por esta agremiação é que significavam tradição (SANTOS, 1998b:118). Logo, a tradição e modernidade não eram excludentes, já que, nesse caso ao menos, esta última era bem vista por alguns imperianos. Até hoje, o Império Serrano se orgulha de ter sido a primeira escola a introduzir um naipe de agogôs na bateria, feito que alguns pesquisadores do samba atribuem a Mestre Darcy. Tanto este quanto o grupo que controla o *Jongo da Serrinha* e o Grupo Cultural Jongo da

Serrinha reconhecem que acrescentaram novos elementos ao jongo e que suprimiram ou esmaeceram o uso de outros, mas que isso não teria alterado o aspecto tradicional do jongo praticado na Serrinha. Para eles, o velho e o novo conviveriam em harmonia.

Reconhecendo na tradição o aspecto de conservação de uma determinada concepção de mundo no qual o aspecto normativo está também presente, COUTINHO define a tradição no samba, mas igualmente aplicável ao jongo, como projeto consciente de transformação da realidade e de resistência cultural⁷ aos valores da sociedade brasileira.

Diz ele:

Apesar de “continuamente renovada, recriada, defendida e modificada, a tradição (...) [conserva] uma visão de mundo, um conteúdo histórico, a capacidade de dar conselho. (...) O passado resgatado como tradição informa os interlocutores do presente dados sobre o presente que balizam ações futuras” (COUTINHO, 2002:12-3) .

Ele parece, assim, concordar com ORTIZ quando este associa tradição ao passado. A discordância parece residir no fato de que, para COUTINHO, a tradição não entra em choque com o novo porque o passado serve como alicerce sobre o qual se constrói o futuro. A tradição é reinterpretação de mensagens ancestrais. “A tradição pode ser pensada (...) como processo de criação e expressão de uma visão de mundo a partir da reelaboração das formas culturais do passado” (ibid. p.24). Dessa maneira, a tradição se configura como um processo no qual as gerações se comunicam através dos tempos e o sujeito histórico busca responder às “gerações futuras questões propostas pelas gerações passadas” (ibid. p. 24). Por sua vez, a autenticidade de um elemento cultural é assegurada não a partir de um critério de pureza e semelhança a um modelo determinado, mas por meio de uma articulação orgânica entre sujeito e objeto. É dessa maneira que uma visão de mundo é expressa.

⁷ Entre as expressões que Mestre Darcy utilizava para definir seu trabalho com o jongo estava “resistência cultural”.

CARVALHO, na mesma linha de investigação, defende que os objetos culturais populares – no sentido de criados e/ou praticados pelo povo - continuam indicando a “continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade básica, anterior ao individualismo moderno” (CARVALHO, 1991:20-1). Ressalva que, apesar de o conteúdo simbólico tido como tradicional ser representado e apreendido como possuidor de uma essência pré-moderna, atemporal, capaz de se repetir muitas vezes com a mesma forma fixa, essa essência imutável não ocorre de fato a varia ao longo do tempo e isso lhe dá uma “personalidade” distinta. Propõe que seja reivindicado um lugar para a tradição na cultura popular. É preciso que os símbolos tradicionais sejam defendidos contra a indústria cultural de maneira que os componentes tradicionais sufocados pela cultura de massa – principalmente, a memória “longe” e os símbolos coletivos estáveis – tenham sua presença assegurada nesta última, objetivando o re-equilíbrio de forças que permita que a visão de mundo das classes subalternas ocupe seu espaço. Podemos identificar essa proposta de forma precisa no projeto de “resistência cultural” elaborado por Mestre Darcy. Ele não queria apenas fazer frente ao *soul* e ao *funk* de origem afro-americana que chagava às grandes cidades brasileiras nos últimos anos da década de 60 (trazidos pelas vozes de James Brown, The Jackson Five e outros artistas da Motown), mas queria fazer do próprio jongo um elemento da cultura de massa, tal qual o samba que já tinha conquistado seu espaço nela.

Entre as manifestações culturais subalternas que ocupam um espaço importante na cultura de massa, se encontra a música afro-brasileira. CARVALHO, procurando entender a importância dos gêneros musicais - como são criados, ampliados e transformados ao longo do tempo e como certas partes do repertório de um gênero são modificadas ao serem apropriadas por outro - identifica dois modelos fundamentais de tradições religiosas afro-

brasileiras que refletiram em dois tipos de organizações musicais diferentes: o modelo do candomblé (candomblé baiano e culto xangô do Recife) coeso e fechado ante influências externas, elitizante, expressão musical exclusiva da liturgia religiosa, ortodoxo e conservador. O modelo banto, particularmente angolano, capaz de influenciar e ser influenciado por outros gêneros musicais. É possível de se perceber nele uma linha de transformação que vai de um repertório “estritamente” ritual e ortodoxo, que se transforma em um repertório dos cultos sincréticos da umbanda, chegando aos “gêneros seculares tradicionais” (CARVALHO, 2000:5) que são a capoeira, maculelê, samba de roda e jongo, até alcançar os gêneros musicais ligados à música popular. “Estudos da tradição angolana têm maior probabilidade de enfatizar a dinâmica e tratar de questões relativas à mudança, ambigüidade, polissemia, hibridização (ibid.)”. Um gênero musical com essas características necessita possuir determinada estrutura específica que permita a quem o ouvir identificar que, apesar do hibridismo e da ambigüidade, se trata do mesmo gênero musical, pelo menos num primeiro momento. Quando uma estrutura musical se torna um gênero, começa a passar por um processo de fusões e hibridizações que, ao longo do tempo, irão formar novos gêneros. A fusão é necessária porque permite a renovação de um gênero em desuso, de uma experiência musical para que esse gênero se torne, novamente, revelador, surpreendente. A possibilidade de a produção musical e cultural se dar em uma situação de completo isolamento não existe. No momento em que uma música ou um gênero musical são produzidos, os agentes sociais estão interagindo com outros em contextos sociais, políticos e culturais variados que os influenciam. Falar em pureza, em essencialismo nessas condições é desconhecer a dinâmica dos processo de produção de manifestações culturais.

Mestre Darcy deu seqüência ao processo de hibridização do jongo iniciado pelos primeiros moradores da Serrinha. O jongo descrevia as relações sociais que se

desenvolviam no mundo rural das plantações de café, de cana-de-açúcar e entre esse e o mundo urbano; descrevia um mundo intermediário. Possui características que revelam habilidades valorizadas no mundo rural:

destreza manual, força muscular nos braços, pernas e coxas; resistência e disposição para lidar com o confronto físico aberto (...). Paralelamente à exibição física temos a exibição prática e a melodia cantada [caracterizada pelo improviso e a disputa poética, o desafio entre cantores, respostas do coro]” (CARVALHO, 2000:14).

São diferentes jongs que chegam ao morro da Serrinha com as pessoas vindas de diferentes regiões do sudeste brasileiro; seus ritmos e cantos se fundem. Assim, quando Mestre Darcy inicia sua estratégia de “resistência cultural” está apoiado em uma base que já é híbrida, pois o jongo na Serrinha passa por seguidas fusões que mesclaram jongs característicos de diversas regiões do interior do estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santos. Posteriormente, o jongo incorpora elementos das músicas disseminadas pelos meios de comunicação. Na verdade, a transformações dos valores e dos significados culturais está fortemente presente no jongo praticado no morro da Serrinha. Marcos André, cantor e dançarino do *Jongo da Serrinha* e membro conselho da Organização Não-governamental Grupo Cultural Jongo da Serrinha e, nesta condição, auxiliou o IPHAN no Inventário de Referências Culturais que faz parte processo que pretende tornar o jongo como bem imaterial, corrobora esse princípio com o seguinte depoimento:

A tradição, na cultura popular, é uma coisa que está sempre se transformando. Quando deixa de se transformar, deixa de ser tradição, passa a ser um registro de museu, passa a ser um documento histórico. Mas, uma das principais características da cultura popular é que ela está sempre se transformando, ela é viva, é um tesouro do povo que está na memória do povo e, ao mesmo tempo, faz parte de seu cotidiano. Na Serrinha isso também é presente; ela está sempre

se transformando. No jongo, também, essa característica de ser tudo improvisado, é muito presente porque está sempre se reinventando; as músicas e os pontos de jongo estão sempre sendo criados na hora. O jongo tem essa característica. Eu acho que a tradição é isso: uma coisa que sempre se transforma, é uma coisa que está na memória do povo e está sempre se transformando.

Contudo, ao discorrer sobre o que foi inventariado, ele parece apontar para uma contradição:

O que foi inventariado foram as festas das onze comunidades do jongo, os locais simbólicos, as casas dos jongueiros, as praças de apresentação... todos os locais tradicionais onde o jongo acontecia o que tinham uma ligação forte com os jongueiros. As datas festivas do calendário do jongo naquelas onze comunidades, as lendas também foram inventariadas, as outras tradições correlacionadas como, por exemplo, o calango, que é um outro ritmo, de baile, que tem no quilombo São José, o terço de São Gonçalo, que também tem lá no quilombo São José em Valença. Na Serrinha, o banquete dos cachorros, que era uma outra tradição, a umbanda da Vovó Maria Joanna, as outras festas relacionadas aos jongueiros também foram registradas. Todo o universo do jongueiro: os prédios, os bens de pedra a cal, o terreiro de umbanda da Vovó Maria Joanna, a casa do jongueiro, o Centro Cultural Jongo da Serrinha, onde acontece o projeto da escola de jongo. Esses locais foram registrados, assim como a sabedoria popular, as lendas, as outras tradições culturais, como eu falei, as datas do calendário... Todo o universo do jongueiro. Tudo isso foi inventariado para compor o Inventário de Referências Culturais, que é um dossiê grande bem amplo porque cada comunidade tem muita coisa, juntou-se as onze comunidades (...) [que] foi encaminhado para o IPHAN para ser analisado para o IPHAN decidir se vai registrar ou não o jongo como bem imaterial; já está lá em fase de análise.

É interessante notar que os itens desse inventário são, eles próprios, mutáveis ao longo dos anos. Por exemplo, a umbanda da Vovó Maria Joanna. Quando ela cumpre os preceitos necessários para se tornar mãe-de-santo está com quase trinta anos. Talvez o objeto preservado devesse ser a umbanda na Serrinha, e não a umbanda da Vovó Maria Joana. Seu terreiro ganha mais importância simbólica quando os outros jongueiros antigos morrem. O Centro Cultural Jongo da Serrinha surge no final da década de 90 do século passado. A seleção desses itens não poria em risco aquilo que foi apontado como uma tradição da Serrinha: a mudança, a alteração de valores e significados culturais?

2. MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS.

O jongo difundido por Mestre Darcy no final dos anos 90 estava se encaminhando, cada vez mais, para uma fusão com elementos da cultura de massa. Seu desejo de transformar o jongo em ritmo da MPB, tal qual já o eram o samba e suas variações, não parecia algo tão inusitado. As alterações que promoveu no jongo já apresentavam como consequência uma maior divulgação dessa manifestação cultural na mídia. A cantora Daúde gravou o jongo *As baratas* em seu CD *Daúde #2*, lançado em 1997. Nos meses de maio e junho de 1999, Mestre Darcy e seu grupo⁸ participaram da gravação do CD *100% Gonça*, do grupo de “jongo+samba+funk+reggae”⁹ Caixa Preta. Interessante notar que o trabalho deste grupo também privilegia a fusão de ritmos afro-brasileiros com o funk carioca (digo funk carioca porque este chegou aqui há tanto tempo que já sofreu processo de deglutição, ganhando elementos que o diferenciam do funk norte-americano) e com o reggae. A pesquisa desenvolvida por Mestre Darcy encontrou apoio no trabalho de um grupo que também desenvolve pesquisas com ritmos diversos, cujos membros conheceram o trabalho do jongueiro nos bares do circuito Lapa-Santa Teresa.

Em novembro de 2000, foi organizado o Tributo ao Mestre Darcy do *Jongo da Serrinha* - Resgate do Jongo, uma série de quatro espetáculos na casa de shows Ballroom, no Humaitá, dos quais participaram, entre outros, Bete Carvalho, Daúde, Armandinho e Luiz Melodia. O Ballroom cedeu o espaço e os músicos doaram o cachê para apoiar

⁸ Ver a composição do grupo no capítulo 1, item 6, nota de rodapé número 29.

⁹ Ver encarte do CD.

projeto do Mestre: a criação da Casa do Jongo (RIANI, 2000:1.), onde ele moraria e funcionaria um centro de pesquisas sobre jongo. Mestre Darcy morreu antes de executar esse projeto. Neste mesmo ano, participou do projeto Cartografia Musical Brasileira – Espírito Santo/Rio de Janeiro, fruto do programa Rumos Itaú Cultural Música 2000/2001 no qual gravou com o nome Mestre Darcy do Jongo os jongo *Saracura* e um pupurri formado pelos jongs *Bendito*, *Pisei na pedra*¹⁰, *Eu chorei, eu chorava*¹¹, *Olha a umbigada*¹², *Boi preto*¹³, *Vapor da Paraíba*¹⁴. A ficha técnica do CD apresenta a seguinte composição do grupo que participou da gravação: Mestre Darcy (voz principal, tambu, caxambu e candongueiro), Dona Su (voz falsete), Ricardo Lourenço (violão de sete cordas), Joelson Ferreira (baixo e charango), Marcos Toledo (saxofone), Carlos Day (conga, palmas e vocal), Alba Lírio e Nay Soares (palmas e vocal), Dinho (vocal), Rodrigo Braga (piano de cauda e vocal), Kátia Preta (trombone e vocal), Reyno Trumpet (trompete), Augusto Bapt (conga, palmas e vocal). Os quatro últimos fazem parte do grupo Caixa Preta. Carlos Day participava do grupo Jongados da Vida e auxiliava Mestre Darcy nas aulas de jongo na Ação da Cidadania. Hoje, permanece próximo do trabalho desenvolvido por Dona Su.

Nas duas faixas gravadas na obra citada acima, Mestre Darcy nos apresenta um jongo com um ritmo acelerado, com arranjo no qual se destacam os metais com frases sonoras que lembram os arranjos musicais das gafieiras cariocas. No jongo *Saracura*, quando o ponto canta o trecho

¹⁰ Autoria de Mestre Darcy.

¹¹ Autoria de Candeias (sic).

¹² Autoria de Mestre Darcy.

¹³ Autoria de Mestre Darcy e Eva Monteiro.

¹⁴ Autoria de Mestre Fuleiro.

Quando a noite descia
Após a Ave Maria
Um som de tambor se ouvia
Dentro de uma senzala
Em um caminho para Minas
Vozes de jongueiro se ouviam

o arranjo dos metais reproduz a *Ave Maria*, de Gounod, reproduzindo com instrumentos o que ele já fazia com vozes em suas apresentações¹⁵. Fazendo um contraponto interessante, há um coro no estilo das pastoras de samba cantando com voz em falsete. Mestre Darcy faz a voz principal e dá a impressão de estar contente com o trabalho, pois ao final do registro, ele anuncia que a Serrinha já tem “quinta geração” e avisa que quem está “cuidando [do jongo?] lá é meu filho, Darcy”. No momento da gravação de um jongo, considerado por alguns críticos como algo que nem poderia ser chamado de jongo, ele anuncia a “quinta geração” da Serrinha e afirma que seu filho está “cuidando lá”. Cuidando exatamente do quê? Do jongo? Da tradição? Ao fazer novas experiências com o jongo, o velho jongueiro procura legitimá-las remetendo ao seu território jongueiro de origem – suas estórias, sua história, seu passado, sua tradição – e a sua família, responsável pela preservação do jongo. Ou seja, remete à Serrinha, aos seus antepassados e anuncia o “herdeiro”, aquele que o substituirá nessa “missão”.

¹⁵ Esse arranjo foi registrado durante a gravação do espetáculo do *Jongo da Serrinha* no carnaval de 1998.



Carnaval de 1998: Mestre Darcy leva adiante as inovações no jongo buscando novas sonoridades e plasticidade. Neste espetáculo, as crianças estão ausentes.

Qual é o limite de Mestre Darcy para as alterações promovidas no jongo? O que, e em que grau, poderia ser alterado sem descaracterizar o jongo? Respondendo a essa pergunta, Dona Su, dois anos após a morte de seu esposo, afirma que

Se pudesse, como agora que o Darcy já foi, mas eu não estou podendo, colocar uns metais como ele sempre gostou... Pode ser que, daqui para a frente, até possa acontecer. Se não puder, eu continuo com os três tambores. O jongo continua com os três tambores. Se eu puder botar metais, eu vou botar e vou lutar para isso porque era assim que ele queria.

(...) Pode ter tudo; cavaquinho, violão, flauta, violino, mas tem que ter os tambores. O toque dos tambores é importante.

(...) Porque é a tradição do jongo, os tambores.

(...) [Tradição] para mim continua sendo, acima de tudo, o toque do tambor.

Podem ser introduzidos novos instrumentos, mas os tambores não podem ser abandonados. Os tambores são elementos fundamentais no jongo porque estão fortemente

ligados à idéia de africanidade, muito embora encontremos tambores de variados tipos em culturas não-africanas. É importante lembrar que o ritmo e a dança do jongo serviam como elementos de ligação com as almas dos ancestrais mortos. Na maior parte das rodas de jongo, exceção feita ao jongo da linha “darcyniana”, os únicos instrumentos utilizados são os tambores – dois, três ou mais tambores – e alguns instrumentos de fricção. Abrir mão dos tambores significaria se distanciar da África e dos ancestrais, se distanciar de elementos que se reproduzem no tempo, logo, tradicionais. Era importante selecionar componentes da cultura jogueira que tivessem sofrido poucas alterações porque o jongo vinha perdendo espaço e estava ameaçado de desaparecer. As condições básicas que lhe permitiam uma reprodução “natural” não mais existiam, entre as quais o estilo de vida rural reproduzido nas comunidades carentes cariocas, o pequeno contingente populacional dessas localidades, as estreitas relações familiares e de amizades, divisão do trabalho na qual a mulher desempenhava funções mais ligadas à gestão da casa e à educação dos filhos. Os tambores se encaixam nesse perfil melhor do que qualquer outro desses componentes porque estão sempre presentes em todos os territórios jogueiros, seja qual for a peculiaridade rítmica, os passos de dança, as vestimenta, os instrumentos utilizados ou os pontos cantados. O tambor unifica: Mestre Darcy foi criticado por acrescentar outros instrumentos ao jongo, por criar um figurino para seus grupos, por haver alterado a métrica e o número de versos do jongo, por ter acelerado o ritmo, mas não foi criticado por manter os tambores. Com relação à introdução de novos instrumentos, não há unanimidade nem entre os componentes do *Jongo da Serrinha* em sua formação atual. Para Tia Maria do Jongo “ficou bonito”. Segundo ela,

ele [Mestre Darcy] botou surdo, ele botou violão, cavaquinho, ele botou teclado, ele tinha uma flautinha. Tudo aquilo ele tocava. A mãe dele dizia: “meu filho! Jongo é só tambor, meu filho.” Mas, aí, o Darcy achou que, botando essas coisas... Ficou mesmo bonito, né? Ele deixou até um CD

gravado com aquele conjunto, o Caixa Preta, uma música. Vocês já ouviram? Muito gostoso! (...) Ele chegou aqui e me falou, todo satisfeito. Parece até que aquilo ajudou na morte dele. Ele ficou tão contente! Ele sempre falou que queria gravar jongo com orquestra: “um dia tem que acontecer isso.” E aconteceu. Ele veio aqui, feliz, para me falar, trouxe um CD, colocou aí. Mas o jongo é só três tambores, mesmo, não tem dessas coisas, mas o Darcy botou.

Lazir Sinval, cantora do *Jongo da Serrinha* e professora de jongo no Centro Cultural Jongo da Serrinha e sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo compartilha a opinião de sua tia. Perguntada sobre se ela concordava com as alterações promovidas por Mestre Darcy, respondeu “concordo, sim. Eu acho que ele foi bastante audacioso. (...) Ele foi muito criticado e a gente presenciou isso. (...) Mas, como eu disse, graças a Deus, ele fez isso”.

Darcy Antonio, filho e “herdeiro” de Mestre Darcy, comenta que o pai introduziu uma série de modificações e instrumentos no jongo porque ele tinha “o conhecimento”. Não critica as alterações feitas pelo pai, mas ressalva que ele não tem essa intenção e completa dizendo:

O tradicional veio através do Mestre Darcy. Chegou uma época que o jongo tinha até trombone! Meu pai chegou a introduzir um trombone, violinos, pistons no jongo. Meu pai rompeu a barreira do impossível dentro do *Jongo da Serrinha*. Ele chegou a ser chamado de “louco dos tambores” porque até piano... (...) *O que permitia a meu pai [fazer alterações no jongo sem descaracterizá-lo] era o conhecimento que ele tinha, mas ele sempre fez essa transfusão sem nunca fugir da célula rítmica do jongo.* As pessoas (...) viram que a célula rítmica nunca mudou. Ele tinha vontade de mudar o instrumental e mudou algumas vezes. Eu confesso que eu não tenho essa intenção. Para mim os tambores do jongo são três... Violões e cavaquinhos ficaram por vontade dele. Baixo elétrico o jongo também tem. Essa modificação toda veio da cabeça dele não veio da minha. Eu só mantenho esse trabalho (grifo do autor).

Em seu relato se destacam duas afirmações. A primeira, “o tradicional veio através de Mestre Darcy” na qual ele afirma que seu pai é um elo importante na linha de transmissão do jongo na Serrinha. A importância de Mestre Darcy se deve ao fato de ter tido contato direto e estreito com os antigos jogueiros da Serrinha, fossem de sua família ou não,

tendo dançado e tocado jongo com Vovó Teresa e Djanira do Jongo, que fizeram parte das primeiras apresentações do Jongo Basam. A segunda, seu pai fazia, e podia fazer, essas alterações porque detinha o “conhecimento” profundo do jongo porque convivia com ele desde pequeno, como atesta o ponto do jongo *Caxambu de Sá Maria*, que ele compôs em homenagem a seus pais: “Sá Maria na beira do fogão/cantava caxambú relembrando seu torrão/(...)/recordava do candongueiro/batido com maestria por Pai João (...)”.

Marcos André, antigo aluno de Mestre Darcy e um dos componentes do grupo *Jongo da Serrinha*, afirma que

O que o Mestre Darcy fez, e ele mesmo me falou isso, foi criar um novo ritmo. Não era como se tocava jongo na Serrinha antigamente, o ritmo que a gente toca hoje. Não era. Ele deixou interiorizar aquelas células rítmicas e concebeu uma nova célula rítmica em cima daquilo. Ele criou, ele reinventou aquele ritmo, com certeza querendo colocar aquilo de um aspecto que fosse mais digerível pelo público em geral. (...) O *Jongo da Serrinha* enxugou um pouco a quantidade de batidas e deu uma esvaziada no ritmo e deixou silêncio entre uma célula e outra para os tambores se encaixarem melhor... Isso é uma coisa meio complexa e eu não entendo tanto de música para poder explicar isso, mas ele abreviou um pouco a quantidade de batidas no tambor. Deu uma “limpada” no ritmo que era um pouco “sujo”, um pouco “barulhento” e deu uma “limpada” no som das batidas do jongo. Você perguntou sobre essa questão da reinvenção. Esse é um ponto muito polêmico no *Jongo da Serrinha*. Há pessoas puristas que o acusam de não manter a tradição, que não é mais jongo, “vocês estão fazendo outra coisa” e tal. Eu acredito que isso é uma visão muito antiquada, muito rígida porque, na verdade, o Mestre Darcy era filho de uma grande jogueira, legítima, a Vovó Maria Joanna que veio lá de Valença - região de Clementina de Jesus, região do quilombo São José – que é uma região que, todo mundo sabe, onde existe muito jongo e um jongo muito forte, muito tradicional. Ela tinha esse fundamento, ela tinha esse conhecimento e ela passou isso para o filho dela.

De maneira semelhante ao argumento utilizado por Darcy Antonio, Marcos André também reforça a legitimidade de Mestre Darcy para promover as alterações no jongo, posto que o filho de Vovó Maria Joanna “uma grande jogueira, legítima”, nascida em Valença, região de jogueiros e local onde existe um jongo, no quilombo da fazenda São José da Serra, que é considerado por estudiosos dos mais originais porque fortemente

ligado à cultura rural e ao modo de vida dos habitantes do quilombo. Para esse território jongueiro, o jongo ainda funciona como elemento de interação e coesão social e desempenha, também, um papel político importante porque atrai o interesse da mídia e de grupos de formadores de opinião para a questão da luta pela terra: esse território jongueiro foi reconhecido como comunidade remanescente de quilombo, mas seus moradores ainda não detêm o título de propriedade da terra. As rodas de jongo atraem pessoas e grupos que ajudam a divulgar a reivindicação pela terra. Hoje, o jongo do quilombo São José da Serra serve como um contraponto para o *Jongo da Serrinha* (esses dois territórios desenvolvem relações sócio-políticas-culturais muito estreitas): o primeiro, é o território mais preservado sem sofrer alterações tão marcantes; o segundo, é o lugar das grandes inovações.



Foto: Dafne Vital Brazil



Jongo da Serrinha em 1998 e na temporada 2003 no teatro Carlos Gomes. Os instrumentos utilizados não são os mesmos. O tambor tradicional - feito de tronco de árvore e coberto com couro – era aquecido na fogueira até adquirir a afinação desejada. Nos espetáculos, é substituído por tambores industrializados, que alcançam melhor resultado sonoro em ambientes fechados e quando se utilizam microfones.

Marcos André faz uma ressalva ao afirmar que Mestre Darcy promoveu algumas mudanças “meio estilizadas” as quais a nova geração do *Jongo da Serrinha* “resolveu tirar”. Por exemplo, “quando falava machado! Ficava muito tempo assim” de braços levantados. Isso o *Jongo da Serrinha* não faz mais. No tocante aos instrumentos, o grupo

manteve os três tambores (caxambu, candongueiro e angoma pita), o violão e o cavaquinho.

O cavaquinho e o violão que ele colocou porque achava que podia criar arranjos de introdução, solos de violão antes da entrada para criar uma dinâmica diferente entre os pontos porque o jongo é muito repetitivo e para um espetáculo isso é meio “sacal”, para o público em geral. Para o amante da cultura popular, não é. Então, ele tinha a idéia de que para criar platéia, ele teria que tornar a coisa um pouco mais digerível.

P – O arranjo do violão e do cavaquinho é igual ao do samba? Se não, de onde ele tirou essa inspiração?

R – Do samba, exatamente do samba, tipo o regional do choro e do samba, do chorinho e do samba. O tipo dos solos é muito parecido com o universo do regional do samba.

Para Darcy Antonio, filho de Mestre Darcy e seu “herdeiro”, as experiências com instrumentos harmônicos foram abandonadas porque

era uma coisa que iria, até, me atingir por causa da pouca idade que eu tenho. Tinha figuras da mídia, que conheciam meu pai, que estavam dizendo que era um jongo pop e meu pai não estava nem aí para essas coisas; ele queria era tocar. Meu pai sempre gostou de música e queria tocar. “Falem mal, mas falem de mim”. Ele não estava nem aí, igual a esta música “tô nem aí.” Isso acabou naturalmente. Eu não cheguei e falei para parar de tocar trombone. Acabou naturalmente. Sendo que com cavaco e violão que, ainda, permanecem e não são coisas da origem do jongo. São instrumentos harmônicos e, como se diz na língua do Mestre, “dão um tempero ao trabalho”.

Quando se indaga aos membros dos dois grupos sobre o que se ganhou e o que se perdeu com as alterações implementadas por Mestre Darcy, principalmente com a transformação do jongo em espetáculo, parece não haver críticas. Nem no *Jongo da Serrinha*, nem Dona Su, que deu prosseguimento ao trabalho do marido junto à Ação da Cidadania e aos *Jongados na Vida*, são contra as modificações. Lazir Sinval, cantora do *Jongo da Serrinha*, professora da Escola de Jongo e membro do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, afirma que não se perde nada e que os dois trabalhos que seu grupo desenvolve,

os espetáculos e as rodas de jongo na Serrinha, são complementares. Ela aponta para a necessidade de se criar, na Serrinha, um terreiro para a prática do jongo que se localize fora do Centro Cultural Jongo da Serrinha. Além disso, ela acha que as mudanças trouxeram “reconhecimento” para o jongo, pois “o jongo é bem mais conhecido e todo mundo tem o direito de conhecer essa cultura”. O depoimento de Lazir Sinval corrobora a afirmação de MACDOUGALL (1994:74) segundo a qual quando as imagens de um grupo social são muitas vezes exibidas ao público, elas se tornam “pele simbólica”, uma identidade do grupo que passa a guiar seus passos. Contudo, ela reconhece que o jongo dançado, hoje, na Serrinha não é o mesmo de antigamente porque falta o “aspecto religioso”: “hoje em dia é uma coisa, assim, mais de passar adiante”.

A gente passa a dança, a gente ensina vários pontos, novos pontos estão surgindo, as pessoas estão compondo mais jongos. A gente passa adiante essa cultura: o que é o jongo, de onde veio, como era dançado aqui na Serrinha, a importância do Mestre Darcy, a importância da Vovó Maria Joanna, da Tia Maria e, futuramente, a nossa, né?

Quando se refere à transmissão do jongo – como era feita antes e como eles fazem hoje – Lazir Sinval toca num ponto interessante:

A gente tem essa sede de ensinar o que é jongo para todo mundo, de passar adiante essa herança que a gente recebeu através de Mestre Darcy, de Vovó Maria Joanna, que é o jongo em si. A gente quer ensinar para essas crianças, que já são apaixonadas, como nós somos apaixonadas e como nossos ancestrais foram apaixonados. Nós estamos numa coisa bem didática, hoje em dia. Hoje em dia, eu vejo o jongo dessa forma que é da gente ficar ensinando, ensinando, ensinando... Isso, para mim, é passar adiante essa cultura e fazer com que o Brasil, o mundo conheça o jongo, assim como outros gêneros são conhecidos.

Antigamente a transmissão se dava no cotidiano e nos ambientes de festas para homenagear santos e aniversariantes e não em sala de aula. A geração dela, de Darcy Antonio, de Dely foi “aprendendo aos pouquinhos” através dos mais velhos:

Primeiro, eu aprendi a dançar, depois comecei a ouvir “ah, é necessário você se benzer antes”, “tem que ter muito respeito”, “não se pode brincar com o jongo”, “não pode fazer brincadeira”... Enfim, a gente vai acrescentando aos pouquinhos. Eu fui aprendendo, aos pouquinhos, cada ensinamento, através dos mais velhos da Vovó Maria Joanna, do Mestre Darcy.

Fica claro que uma mudança, irreversível, ocorreu na forma de transmitir o jongo, fruto da perda de organicidade do jongo. Quando ele passa a ser ensinado no Centro Cultural, se distancia da rede de amizade e compadrio, do aspecto religioso, do clima de festa e reproduz somente alguns elementos selecionados que homogeneizam o canto e a dança e levam ao esquecimento da cultura jongueira como um todo. Tia Maria do Jongo, a jongueira mais velha do grupo *Jongo da Serrinha*, lamenta essa homogeneização.

O jongo, antigamente, cada um tinha o seu jeito de dançar. Ninguém dançava jongo igual: eu tinha meu passo, você tinha o seu e os velhos também. Eu não sei dar uma aula de jongo porque eu danço diferente, mas as crianças aqui não. Eles entram na roda e se tiver vinte, trinta casais, são todos aquele passo e não é isso. Eu digo: “crianças, não é assim não. Cada um tem o seu jeito. Não imita. Um não deve imitar o outro”. Eles imitam muito, só dançam aquilo assim. Ficam dando umbigada um no outro. Não tem que dar umbigada. Você entra na roda e vai lá, vem cá, roda, dança, deixa o outro liberado e outro também faz o que quer, mas não pode; outro tem que estar sempre de encontro, sempre umbigando [no jongo que se dança na Serrinha hoje] e não é assim. A umbigada a gente dá lá uma vez ou outra.

Para ela, o jongo tradicional é o ritmo e a dança e o *Jongo da Serrinha* procura manter a tradição imitando os antigos. Mas ela lamenta, também, a criação de um vestuário para dançar jongo, sobretudo para as mulheres: “o jongueiro não tinha saia rodada”. Como o jongo era dado em dias festivos, homens e mulheres dançavam-no com roupas de festa.

Saia rodada para dançar jongo

veste bem, é rodada, mas, na minha infância, não tinha, só aquelas que eram do santo que eram mães-de-santo, dona Marta, dona Florinda, dona Maria Joanna

já iam mesmo com a roupa do santo para¹⁶... Mas o pessoal das outras famílias, não; acabava a ladainha iam todos para a roda de jongo com roupa comum. Mudou.

Mudou, mas, apesar dos senões, ela avalia positivamente a maioria das mudanças implementadas por Mestre Darcy. Elogia seu trabalho o grupo Caixa Preta que ela acha “muito gostoso”.

O filho e “herdeiro” de Mestre Darcy, Darcy Antonio, reconhece que o jongo perdeu espontaneidade quando foi levado para os palcos, mas, em compensação, ganhou o carinho das pessoas, o carisma e o bom conhecimento e trazer às pessoas a saudade que ficou porque muitas pessoas não viram o jongo que havia na Serrinha. Sobre a transmissão do jongo, concorda com Lazir Sinval quando esta afirma que o jongo hoje é passado dos “novos para os novos”, onde crianças ensinam crianças mais jovens, formando grupos de jongo em seus quintais. Talvez esta seja uma possibilidade real de renovação e que pode recuperar a espontaneidade perdida, pois, diferentemente das aulas de jongo no Centro Cultural, oferecidas por professoras, as crianças ensinam umas as outras espontaneamente, o que pode facilitar a improvisação, uma das mais fortes características do jongo antigo.

Marcos André também faz uma leitura positiva das mudanças engendradas:

O jongo que continua na Serrinha, no dia Treze de Maio, no aniversário da Tia Maria, o jongo é exatamente como era há cem anos atrás e ele não perdeu nada porque continua, lá na Serrinha, da maneira dele. Talvez, o maior problema que

16 Perguntada sobre se o jongo estaria ligado à alguma religião, Tia Maria do Jongo responde: “É isso que eu queria saber. Para nós, não; dançamos o jongo comum, como se fosse uma dança afro, um afro. Não sei se tem alguma coisa a mais. A umbanda, talvez. Sei lá! Não sei não, meu filho. Nós respeitamos porque é uma dança do tempo do cativo. A dona Maria [Joanna] dizia: “nós estamos dançando, mas os jongueiros velhos estão aqui”. Então, nós rezamos um pai-nosso, antes de começar a dançar, benzemos os tambores porque ela dizia que os velhos estavam ali, dançando com a gente. E já aconteceu, sabe? Uma ocasião, logo assim que Darcy fez o grupo, lá em cima. Tinha a Vovó Teresa, que era mãe do Mestre Fuleiro, a gente dançando jongo, dançando jongo e, de repente, pegou uma entidade nela ali. Não sei se o Darcyzinho tem esse filme. Teve um rapaz que filmou e deu uma cópia para o Darcy. Pegou um preto-velho na Vovó Teresa. Dona Maria [Joanna] levantou-se de lá, veio, segurou ela e tal, dançou um mocadinho com o velho e o velho foi embora. Quer dizer que veio, né? Eu não acreditava muito não quando a dona Maria falava. “Ah, que nada!” Depois daquele dia que eu vi a Vovó Teresa eu disse: “Ah! Então, tem mesmo...” Aí, eu fiquei com mais respeito, mas, também, foi só. Não veio mais. A gente canta as músicas falando nos velhos, agradecendo, mas, com a gente, graças a Deus, não veio.”

tenha seja fazer jongo na fogueira de noite, mas não foi um problema causado pelo Mestre Darcy e a realização de espetáculo, mas é causado pelo narcotráfico porque a gente não pode fazer festa de noite que tem tiroteio. Isso fez a gente perder uma coisa muito bonita que é o jongo virar a noite, mas não tem nada a ver com o jongo ter virado espetáculo. Na verdade, o que o Mestre Darcy fez foi criar uma nova linha, um novo caminho para o jongo, um jongo que tem coisas diferentes e outras que não são diferentes que é o jongo espetáculo, mas eu acho que não se perdeu nada porque o jongo do quintal, o jongo que é feito no dia do aniversário, lá no quintal da Tia Maria continua exatamente igual. Esse jongo do quintal não se deturpou pelo fato de a gente estar fazendo jongo espetáculo em teatro foi só uma nova maneira de fazer jongo que veio somar, mas nada se perdeu nesse sentido.

P – O que essa nova maneira acrescentou?

R – Os jongos passaram a ser mais curtos: nas rodas, muitas vezes ficava dez minutos com um jongo só e não daria para fazer isso num espetáculo porque seria entediante. Outra coisa foi a meia-lua porque se, nos palcos, o jongo fica em roda, ele fecha e a platéia não assiste o casal no meio do jongo porque o principal espetáculo do jongo acontece no centro da roda com um casal solista, dançando. O jongo se abriu em meia-lua como se a platéia se transformasse na outra metade do círculo. Os pupurris, algumas vezes se cantavam cinco jongos diretos, antes do machado final. A dança é exatamente a mesma.

P – E o ritmo?

R – Também, exatamente o mesmo. O machado. Na Serrinha, e em todas as outras comunidades, quando se fala “machado!” o jongo pára instantaneamente. O Mestre Darcy criou um solo final, após o “machado!”, para dar um tchan, para puxar as palmas (dudun dun dun pá!), aquela coisa bem espetacular, para dar um tchan no final, para marcar bem que acabou. Também foi uma criação para o espetáculo.

Para ele, o jongo hoje é transmitido por uma geração intermediária – Darcy Antonio, Lazir Sinval, Dely Monteiro (sobrinha de Mestre Darcy), Luiza Marmello (ex-aluna de Mestre Darcy, psico-pedagoga, professora de jongo no Centro Cultural Jongo da Serrinha e cantora e dançarina no *Jongo da Serrinha*) – que, apesar de jovens, possuem legitimidade para transmitir o jongo porque são parentes de jongueiros e/ou aprenderam jongo com Mestre Darcy, Vovó Maria Joanna e sua filha, Eva Emily. Lazir Sinval, sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo, Darcy Antonio e Dely Chagas acompanham jongo desde que eram crianças. Luiza Marmello foi aluna de Mestre Darcy “durante vinte anos”.

Se falta a esse grupo intermediário a idade e o conhecimento só alcançados com o tempo, sobra legitimidade pelo contato com os antigos. Por isso podem ser os novos transmissores do jongo, embora essa transmissão se dê de maneira esquemática por meio de aulas com programa e plano de aula.

Dona Su concordava com todas as alterações promovidas pelo marido, Mestre Darcy, e ficou ao seu lado quando foi criticado.

O Darcy sempre gostou de modificar um pouco, como botar metais nos jongs. Ele sempre falava: “eu quero ver o jongo no Teatro Municipal. Eu quero ver os meus tambores uivarem no Teatro Municipal.” Para isso ele queria colocar metais. (...) Ele foi um cara que estudou música muito e sabia todas as semi-breves. Ele podia não saber tocar as cordas, mas ele sabia todas as semi-breves. Todinhas, todinhas ele sabia. Como você vai tocar o violão, como fazer o jongo (...) como nós fizemos e foi um sucesso no Ball Room [casa de espetáculos no Humaitá]! Quando nós entramos com o Caixa Preta foi um sucesso! Fizemos os sessenta anos de jongo do Darcy lá.

Para ela, que veio a conhecer o jongo com o marido, “os tambores são tradição, para mim, porque o Darcy é tradição”. É assim que ela transmite o jongo nas aulas que ministra, em Santa Teresa.

3. OS GRUPOS EM QUESTÃO.

COMPOSIÇÃO DOS GRUPOS

Nome e Idade	Grupo	Resumo
Dona Su – 50 anos, segunda esposa de Mestre Darcy.	<i>Jongados na Vida</i>	Segunda esposa de Mestre Darcy. Ensina jongo na Ação da Cidadania. É produtora, cantora e dançarina do grupo.
Marcos André – 31 anos, formado em comunicação social pela PUC/RJ, discípulo de Mestre Darcy.	<i>Jongo da Serrinha</i>	Produtor, cantor e dançarino.
Darcy Antonio dos Santos Monteiro – 38 anos, filho de Mestre Darcy.	<i>Jongo da Serrinha</i>	Filho do primeiro casamento de Mestre Darcy. Músico profissional e instrumentista do <i>Jongo da Serrinha</i> . Dá aulas de jongo fora da Serrinha.
Dely Monteiro Chagas – 43 anos, sobrinha de Mestre Darcy.	<i>Jongo da Serrinha</i>	Sobrinha de mestre Darcy, neta da Vovó Maria Joana Rezadeira. Cantora e dançarina do <i>Jongo da Serrinha</i> .
Tia Maria do Jongo – 85 anos, filha de um dos primeiros moradores da Serrinha.	<i>Jongo da Serrinha</i>	Cantora e dançarina do <i>Jongo da Serrinha</i> . Trabalhou com Mestre Darcy no Jongo Basam. É irmã de vários fundadores do Império Serrano.
Lazir Sinval – cerca de 37 anos (não quis declarar a idade), sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo.	<i>Jongo da Serrinha</i>	Professora de Jongo na Escola de Jongo do centro cultural Jongo da Serrinha. Membro do Conselho da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Cantora, dançarina e compositora de jongos do grupo <i>Jongo da Serrinha</i> . Cantora profissional.

Segundo Marcos André, Mestre Darcy era um “bom produtor” de espetáculos. Dona Su o descreve com um “caça-talentos”. Ele percebeu que havia um nicho de mercado para o jongo, caso fizesse certas adequações, mas, no afã de divulgar e salvar o jongo, cometeu alguns equívocos. Sua capacidade para descobrir talentos fez com que ele trabalhasse e agregasse muitas pessoas ao núcleo permanente do *Jongo da Serrinha*,

quando ainda participava ativamente das atividades desse grupo. Isso gerou leve descontentamento entre membros mais ativos do grupo. Lazir Sinval conta que

ele convidava as pessoas: “vai lá na minha casa”, “eu quero você no meu show”. Em cima da hora! A gente ficava até com raiva – eu, Dely e Luiza [Marmello] – porque a gente ensaiava muito na casa dele e, de repente, ele pegava uma pessoa para cantar e a colocava junto com a gente. Puxa vida, né? Hoje, a gente entende que ele era insaciável para ensinar, de passar adiante.

Segundo Dona Su, desde que ele se afastou do *Jongo da Serrinha* ele vinha procurando o “grupo certo”:

Ele sempre disse que queria um grupo certo como, também, um público certo. Porque público, você sabe, às vezes tem, às vezes não tem e às vezes vai, às vezes não vai. Como ele largou o grupo da Serrinha, ele estava procurando um grupo certo. Foi quando nós começamos com o Caixa Preta; nós ficamos um ano e pouco com o Caixa Preta. Nós botamos os metais, tinha o Rodrigo que tocava piano, a Kátia que tocava saxofone. Foi onde ele se encantou muito com esse grupo. Ele viu os metais (...).Ele estava, realmente, procurando um grupo certo, um grupo que você possa subir, como fazia com o Caixa Preta. Qualquer coisa que tinha, o Caixa Preta fazia o trabalho dele e entrava o jongo.

As pessoas entrevistadas atestam a vontade incansável de Mestre Darcy de divulgar o jongo. Todos afirmam que ele sempre levava o tambor consigo, onde quer que fosse. Dessa maneira, ele produziu espetáculos de jongo em várias cidades do Brasil. Mas, ao se afastar do *Jongo da Serrinha*, passou por grandes dificuldades financeiras. Foi nesse momento que Marcos André o conheceu, em 1995. Nesse mesmo dia,

[Mestre Darcy] me convidou para trabalhar com ele e realizar uma exposição fotográfica sobre os personagens de Madureira. Na época eu fazia jornalismo e estava no começo da universidade. Esta questão fotográfica, de acervos fotográficos, da história do jongo, da história da Serrinha me interessava muito pela faculdade que eu fazia e também porque eu já era músico e me interessava, justamente, por esse tipo de música da cultura popular. Então, eu aceitei (...).

Quando eu cheguei e comecei a produzir o Mestre Darcy e a Dona Su, porque não existia mais o grupo da Serrinha, eu ficava chocado porque o Mestre Darcy tocava, às vezes, a noite inteira em um botequim e recebia quinze reais! Isso era uma coisa que me machucava muito, sabe? Isso foi até um dos grandes

motivos que me fez iniciar minha carreira de produtor porque eu comecei a trabalhar com produção artística com o Mestre Darcy. Eu era músico apenas e nunca tinha pensado em trabalhar com produção e nem gosto dessa profissão, acho horrível, inclusive, um “saco”! Pela mágoa por eu ter o Mestre Darcy como um pai para mim e vê-lo nessa situação de exploração total e a cultura popular totalmente desvalorizada, eu “encarei” essa de me tornar produtor. Eu devo isso a ele. Se hoje eu produzo vários grupos e discos e vários eventos, eu devo a ele que me ensinou muita coisa porque ele era um bom produtor e só estava naquela situação por causa da idade dele e também, no fim da vida, já estava totalmente traumatizado, muito machucado pela indústria cultural. (...) O meu trabalho, desde o começo, era tentar aumentar o valor dos cachês. É um trabalho difícil, né? Com o Mestre Darcy, então, era muito difícil porque ele aceitava qualquer coisa era eu contra ele, eu brigando com ele. “Você não pode aceitar quinze reais, você tem que negar alguns trabalhos senão a gente vai sempre trabalhar por quinze reais”. “Se eu arranjar um de quinhentos reais são vinte noites que você ficou em casa dormindo, descansando você está com setenta anos e não pode ficar na madrugada.” Ele já estava viciado em ir para madrugada e ele gostava de ficar na *night*, nos botequins de madrugada. Complicado porque eu não podia proibir ele de ir para a noite, embora minha vontade fosse essa. Eu preferia achar um show por ano na Lapa, no carnaval por quinhentos reais e ele ficar dois meses em casa descansando porque, inclusive, eu via a saúde dele, cada vez mais, debilitada. “ele vai morrer” e eu era apaixonado por ele. Problema sério... Depois, eu cansei porque, realmente, chega uma hora que eu pensei que quem ia morrer era eu; eu tinha vinte e poucos anos e era assim [mostra o dedo mindinho], era magrelo, consumido pelas madrugadas, ficava carregando tambor para ele, aquele estresse porque trabalhar com ele era um estresse absoluto porque ele era completamente estressado. Então eu falei “chega! Resistência cultural tem limite! Eu vou trabalhar com o grupo da Serrinha, que é a família dele e, eu acho, que o pessoal lá é mais jovem, vai ouvir as minhas observações”.

As posturas profissionais do *Jongo da Serrinha* e do *Jongados da Vida* são diametralmente oposta. Para Dona Su, do grupo *Jongados na Vida*, a função primordial de seu grupo é divulgar o jongo e contribuir para preservá-lo. Quase todo seu grupo é composto por pessoas que desempenham atividades paralelas e não dependem do grupo para sobreviver. Ambos os grupos usam crianças em suas apresentações. Para Dona Su aceitar fazer um espetáculo levando as crianças “se não tiver transporte, se não tiver um leitinho para eles, um lanche, eu não vou, eu prefiro nem fazer porque eu não quero explorar ninguém”. Ao pedido de nomear os componentes do grupo, ela citou cinco nomes como os mais presentes. “O resto, quando podem vão”.

A aproximação de Marcos André do *Jongo da Serrinha* implementou uma atitude mais profissional ao grupo. Segundo ele próprio,

Eu já cheguei [no grupo *Jongo da Serrinha*] lá com a idéia de negar alguns cachês para tentar aumentar o piso. Tem pessoas que têm dinheiro para pagar. Quando for uma escola pública, um centro espírita a gente vai e faz voluntário porque o jongo tem esse caráter de fomentar a cultura afro, de não só trabalhar por dinheiro. A gente não é um grupo pop e tem que ter essa mentalidade, a gente é um grupo de tradição afro e a cultura afro é resistência cultural e a gente tem esse papel na sociedade. Mas, também, a gente não pode ficar numa situação financeira ruim porque a gente tem que ter uma caixinha, a gente tem que comprar figurino, a gente tem essas crianças, a gente tem que sobreviver disso porque, se não, a gente vai ter que arrumar outros empregos e vai se dedicar menos ao grupo de jongo. Então, o meu trabalho foi, sempre, tentar aumentar os cachês. Hoje a gente chegou a um valor razoável onde a gente cobra de quatro mil e quinhentos reais quando a gente vê que... A gente tem muito bom senso: quando a gente pergunta: “quem está contratando a gente? É a Skol para um evento na Marina da Glória ou é uma escola particular em Niterói?” É uma escola particular em Niterói? Então a gente cobra quatro mil e quinhentos reais. Se for preciso negociar, a gente negocia e abaixa um pouco. Agora, se é o *Skol beats* na Marina da Glória e a Skol é o grande patrocinador ou a Coca-cola a gente cobra quinze mil, vinte mil reais. Como isso é dividido? A gente tem uma caixinha; vinte por cento a gente reverte para uma caixinha para a associação para o trabalho social, setenta por cento é dividido entre os músicos, que já estão há vinte anos trabalhando no grupo, são pessoas já qualificadas, formadas, músicos qualificados que têm que receber aquela tabela do músico e que a gente acha que é a lei, é o justo e poucas pessoas pagam por aí, a tabela da Ordem dos Músicos e tem que ser respeitada. O músico tem um valor na sociedade e é muito desvalorizado. Os outros vinte por cento (sic), a gente divide entre as crianças. Eles estão começando agora e é importante dar alguma coisa para eles sentirem que são profissionais também. A gente divide, mais ou menos, assim. Vinte por cento para a associação, setenta para os músicos e os adultos - Tia Maria - e vinte (sic) para os dançarinos, para as crianças.

O trabalho implementado junto ao grupo é profissional e visa permitir que os componentes, se ainda não conseguem viver exclusivamente dos espetáculos, tenham sua atividade remunerada condignamente. Esse postura permitiu ao grupo lançar um CD-livro em junho de 2002 e, no ano seguinte, fazer uma longa temporada (de junho a julho) no Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Essa temporada alcançou um grande sucesso de público – vinte mil pessoas, segundo Marcos André – e teve como um

de seus desdobramentos mais importante a divulgação na mídia do jongo, sobretudo do *Jongo da Serrinha*. A partir dessa temporada, o jongo e o grupo ficaram famosos. Ainda segundo Marcos André, o espetáculo não foi um sucesso financeiro e algumas pessoas que trabalharam “ficaram no prejuízo”:

Você perguntou se deu lucro. Não deu porque, naquele espetáculo, a gente tinha o apoio exclusivo da Prefeitura, não tinha nenhum patrocinador privado nem nenhuma estatal patrocinando, nenhuma empresa estatal. Muito da bilheteria pagou... era um espetáculo complexo. A gente tinha cinquenta artistas no palco e o custo é muito caro, pagar a passagem de todo mundo, cabeleireiro, maquiagem, figurino, lanche para todo mundo. Tecnicamente, é super complexo; você precisa de mais equipamentos de som, de mais técnicos... Tudo é muito caro, num espetáculo com cinquenta artistas. É um musical enorme, é uma mega produção com um patrocínio público, com um único patrocínio. A bilheteria foi toda revertida e ainda deu um prejuízo, algumas pessoas que trabalharam ficaram no prejuízo: o som a gente ficou devendo e o “cara” deixou por isso mesmo por entender que é uma resistência cultural. A maior parte da equipe trabalhou voluntariamente: a minha direção artística, a direção musical, a pesquisa, a coreógrafa, o iluminador, os fotógrafos, todo mundo trabalhou. Você, que gravou tudo em vídeo. Era um mutirão devido à beleza daquela oportunidade que se abriu ali de fazer uma coisa tão bonita. (ibid.).

Esse espetáculo foi um marco tão importante para o grupo que, depois dele, todos os locais onde ele se apresenta, seja um espetáculo em casa de shows ou em teatro, seja um terreiro no quilombo São José da Serra ou no Encontro de Jongueiros, o *Jongo da Serrinha* canta as mesmas músicas, seguindo um roteiro semelhante ao da temporada de 2003.

Por enquanto, a profissionalização buscada pelos grupos tem levado a uma contradição. Quanto mais os grupos se profissionalizam, menos espontâneas são suas apresentações o que leva a menos improvisado, à necessidade maior de recursos e organização, e assim, maior institucionalização. Os grupos necessitam de maior investimento para a realização de projetos sociais e, com isso, mais se distanciam do jongo considerado tradicional. Se esta contradição vai persistir, se ela constituirá como algo permanente ainda é cedo para se dizer. Entretanto, no IX Encontro e Jongueiros, realizado

em dezembro de 2004, no Rio de Janeiro¹⁷, alguns territórios jongueiros já apresentaram suas rodas de jongo seguindo os padrões de espetáculo, com passos bem marcados e figurino específico.

Algumas modificações propostas por Mestre Darcy e criticados por setores do movimento negro, foram incorporadas pelo *Jongo da Serrinha* e pelo *Jongados na Vida* e, mesmo, por outros grupos de outros territórios jongueiros, se não no cotidiano de seus terreiros, ao menos nos Encontros de Jongueiro, momento de maior contato com o público amplo e com a mídia se encontra presente. A partir do V Encontro de Jongueiros, realizado em Angra dos Reis, em 2001, as lideranças jovens de diferentes territórios jongueiros propuseram incorporar aos futuros encontros uma oficina que reunisse representantes de todos os territórios presentes para que contassem suas estórias e histórias, suas dificuldades e tocassem seus pontos. Eis o espaço, como escreveu GILROY (op.cit.), onde a dramatização autobiográfica e a autoconstrução pública se manifestam através das narrativas das famílias que compõem esses territórios, cuja história se confunde com a do próprio território. Esse também é o momento no qual a troca de informações entre indivíduos de cada grupo de jongo, permite detectar elementos comuns que podem levar à formação de uma contracultura racial insubordinada (GILROY, op.cit.), sustentada em uma realidade de exclusão social e associada ao jongo enquanto manifestação cultural comum a todos os grupos e a todos os territórios jongueiros.

Durante as oficinas, afloram as peculiaridades do jongo praticado em cada território jongueiro. Mais do que isso é possível perceber que não existe uma tradição do jongo, mas

¹⁷ O encontro constou de um seminário realizado no auditório do SESC do Flamengo nos dois dias do evento, de um show de lançamento do CD-livro do Jongo do Quilombo São José (realizado no Circo Voador na noite do dia dezessete de dezembro) e da realização de roda de jongo na Fundação Progresso da qual participaram representantes de onze territórios jongueiros dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Várias entidades e empresas deram apoio ao evento entre as quais a Petrobrás e o SESC do Rio de Janeiro.

tradições particulares a cada território, cujos princípios transmitidos são modificados durante o processo de transmissão.

Estas oficinas constituem os bastidores dos Encontros, o espaço onde a história oral se manifesta. Sua antípoda é a grande roda que finaliza os Encontros quando o público está presente e as câmeras fotográficas, videográficas e cinematográficas apresentam o jongo para o público distante no tempo, no espaço e na origem social.

O velho e o novo se reencontram não como opostos, mas em uma relação de interação no qual o primeiro fornece os fundamentos para o segundo. O novo embute novas características no velho que, nesse diálogo de mão dupla, lembra que estará sempre presente para indicar o caminho.

Mestre Darcy já foi o novo para a geração de sua mãe e dos velhos jongueiros da Serrinha. Hoje, começa a se tornar o velho para as gerações de jongueiros mais jovens que continuam a propor modificações para o jongo. Curioso é que, para o grupo *Jongo da Serrinha* ele tenha se tornado demasiadamente inovador a ponto de abandonar algumas de suas criações, mantendo outras que não se chocam tão frontalmente com a idéia de tradição ligada à africanidade que pretendem difundir.

Capítulo 4

A INSTITUCIONALIZAÇÃO: O GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA.

“Eu num é doutô/
Eu num é fermêro/
Como vai tomá conta de butica na Piedade?”
*Eu num é doutô*¹.

1. A FORMAÇÃO DO GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA.

Na primeira metade da década de 90, o grupo *Jongo da Serrinha* havia adquirido uma formação mais constante e dava prosseguimento aos trabalhos desenvolvidos pela família Monteiro, de Mestre Darcy. Entretanto, a separação de sua primeira esposa, Eunice dos Santos Monteiro (mãe de seu filho Darcy Antonio), levou Mestre Darcy a se afastar do dia-a-dia da Serrinha, tendo como consequência, como vimos no capítulo anterior, a desagregação do

¹ Ponto de vizaria de autoria de Pedro Monteiro, pai de Mestre Darcy, gravado no CD-livro *Jongo da Serrinha*.

grupo e o trabalho mais independente que passou a realizar. Em 2000, o grupo de pessoas que permaneceu à frente do *Jongo da Serrinha* criou a Organização Não-governamental Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS) que tomou a si os projetos originados do processo que se inicia com a criação do *Jongo Basam* e prossegue com sua posterior transformação no grupo *Jongo da Serrinha*. Marcos André lembra que

quando o Mestre Darcy era criança, o *Jongo da Serrinha* já existia. Ele foi se transformando, a forma dele foi se transformando: deixou de ser roda de jongo familiar para se transformar em um grupo artístico. Depois se transformou em uma ONG. Então, ele tem esse caráter mutável.

Segundo ele, há relação processual entre o jongo que era dançado pelos moradores da Serrinha e o Grupo Cultural Jongo da Serrinha; considera que há uma ligação direta entre a ONG e o trabalho iniciado pelos membros da família Monteiro nos anos 60.

O GCJS ocupa o lugar e as atribuições antes desenvolvidas pela família Monteiro, particularmente por Vovó Maria Joana e por Mestre Darcy, que não participou da criação da ONG, ainda que, vez por outra, trabalhasse junto com o *Jongo da Serrinha* e com o Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Seu filho e “herdeiro”, Darcy Antonio, e sua sobrinha, Dely Monteiro, participam dos trabalhos desenvolvidos pelo grupo artístico *Jongo da Serrinha*, agora administrado pela ONG.

De acordo com Marcos André, o que os levou à criação do Grupo Cultural Jongo da Serrinha foi a violência no morro. Diz ele:

A gente tem vários jovens na Serrinha entrando para o narco-tráfico e isso é uma coisa terrível e a gente tem que fazer alguma coisa. Não podemos ficar só no universo artístico, infelizmente, a gente tem que fazer uma atuação social porque nós não somos qualquer artista, nós somos pessoas que estão lidando com pessoas muito pobres. A questão, também da educação (...); a maior parte [dos jovens] completa dezoito anos, praticamente, analfabetos, e a gente também tem que atuar na educação, não pode só ficar na questão artística, infelizmente. Eu trouxe essa

idéia [de criar uma ONG]. O grupo não tinha essa idéia eu a apontei e o grupo aceitou e, aos poucos, está crescendo. Hoje em dia, o coordenador não sou mais eu, mas uma liderança da comunidade, uma sobrinha da Tia Maria do Jongo e isso é muito bom, a Selma, que é a diretora da creche. A comunidade está assumindo esse trabalho social e são dois trabalhos que caminham juntos e, ao mesmo tempo, separados, mas a gente não tem mais como, hoje em dia, nenhum de nós, realizar só um trabalho de músicos e dançarinos. Hoje é vital para a gente interferir na realidade daquelas crianças. São várias crianças que a gente via começando, dançando e daqui a pouco, com doze anos, estava grávida. Não dá para ficar alienado sem tomar partido nessa estória .

A criação da ONG surpreendeu os moradores da Serrinha que participavam do grupo *Jongo da Serrinha* porque nenhum deles sabia muito bem do que se tratava.

No início da ONG, as pessoas ainda não sabiam que era uma ONG; era uma proposta minha, individual, eu, de fora, vim e achei interessante que nós nos transformássemos numa pessoa jurídica. Antes, nós éramos só um grupo artístico do qual eu participava como cantor. Já tinha uns cinco anos que eu estava no grupo, só como cantor e o grupo tinha o caráter só de grupo artístico. A partir do ano 2000 eu fiz a proposta de que nós nos transformássemos em uma ONG e as pessoas ainda não sabiam o que era uma ONG, mas, mesmo assim, aceitaram todos. O próprio Darcyzinho, a Tia Maria, a Dely, a Lazir todos os integrantes aceitaram e assinaram o estatuto como fazendo parte do conselho da ONG, mas esse conselho era muito parado, as pessoas não participavam, até porque não tinham, ainda, uma consciência do que era um trabalho comunitário porque isso não era feito. O nosso trabalho era, estritamente, um trabalho artístico (Marcos André).

Assinala ainda que Mestre Darcy, mesmo à distância, participava de algumas atividades da ONG e do grupo *Jongo da Serrinha* e exercia influência sobre os membros desses dois grupos e, conseqüentemente, nas atividades desenvolvidas por eles. Sua morte desencadeou um processo de coletivização das tarefas, pois Mestre Darcy “fazia tudo. Depois de sua morte a coisa tornou-se coletiva, as pessoas todas passaram a dividir tudo”, afirma Marcos André. Tia Maria do Jongo assumiu o papel, geralmente atribuído ao membro mais idoso do grupo, de recordar as (es)histórias, transmitir oralmente a “tradição” e aconselhar os mais jovens; Dely Monteiro assumiu as funções da “parte religiosa do jongo”; Lazir Sinval,

sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo, se ocupou da transmissão da dança e dos pontos por meio das aulas na Escola de Jongo; Darcy Antonio ficou com as funções ligadas ao ritmo e ao toque dos tambores. “O próprio grupo propôs uma divisão de tarefas”, afirma Marcos André.

Durante os primeiros anos, esse trabalho coletivo era realizado sem que tivessem clareza do que eram, exatamente, as atividades próprias da ONG ou, mesmo, compreensão do que ela fosse e para que serviria. Por exemplo, Lazir Sinval, Darcy Antonio, Dely Monteiro e Tia Maria do Jongo não souberam me explicar a finalidade da ONG, seus projetos e mesmo porque a criaram. Para Dely Monteiro

A ONG foi importante no nosso projeto do jongo, exatamente para a gente estar sempre com as datas certas de shows, onde vai ser, para viagens, para as pessoas estarem sempre entrando em contato com a gente. Está sendo importante a ONG, para a gente, para muitas coisas.

P – E que coisas são essas?

R – Muita coisa. Muitas pessoas conseguem entrar em contato com a gente através do computador... Hoje está tudo modernizado e as pessoas conseguem ver o nosso endereço no site e várias outras coisas também.

(...)

P – Para quem são voltadas as atividades da ONG?

R – Para o grupo de jongo, né? Por isso ela foi criada.

P – Como a ONG se sustenta? De onde vem o dinheiro para sua manutenção?

R - Eles procuram patrocínio, né? A gente precisa muito de patrocínio para poder fazer shows, projetos, essa coisa toda.

Desse modo, ela percebe o GCJS como uma extensão do trabalho do grupo *Jongo da Serrinha*, como se o primeiro existisse para facilitar o trabalho do segundo. Isso fica claro quando ela afirma que a ONG é resultado de um processo iniciado por sua avó e seu tio e do qual sua mãe também participou. Dely Monteiro faz uma relação linear evolutiva entre o

trabalho desenvolvido por sua avó e seu tio e aquele que a ONG desenvolve. O GCJS surge para dar uma organização mais profissional ao trabalho do *Jongo da Serrinha*, conseguir patrocínio e apoio para a realização de shows e projetos. Porém, em nenhum momento especificou que projetos seriam esses.

Já Lazir Sinval assinala que a ONG surgiu porque os membros do grupo *Jongo da Serrinha* sentiram necessidade de se associarem. O resultado dessa associação foi a fundação do GCJS com o objetivo de facilitar o trabalho do grupo em “diversos sentidos”. Sobre os objetivos da ONG, diz ela:

Bom, por exemplo, a gente precisava de algumas assinaturas burocráticas para fazer um show, a gente precisava de documentação para dar cursos para os jovens, enfim. A gente viu que o único caminho era fundar uma ONG e se associar para que as portas começassem a se abrir.

Assim, para ela a ONG desenvolve trabalhos que atendem, primordialmente, às crianças e aos jovens. A institucionalização, a transformação de um grupo de espetáculo em uma ONG, proporcionou certas facilidades estruturais para o desenvolvimento das atividades ligadas aos espetáculos e à implementação dos projetos sociais, voltados para os moradores da Serrinha. Além do mais, deu uma feição formal ao grupo, unindo-os em torno das atividades iniciadas por Mestre Darcy. Entretanto, apesar de trabalhar na Escola de Jongo, da qual falaremos mais à frente, e ocupar funções importantes na sua administração, ela não tem conhecimento dos meandros burocráticos-administrativos. Mais do que isso, ela critica o fato do escritório se localizar distante da Serrinha, no bairro da Lapa, e reclama a falta de estrutura administrativa mais consistente na Serrinha.

Quanto à Tia Maria do Jongo, ela afirma que a ONG trouxe vários benefícios para a Serrinha:

o Marcos André (...) é jornalista, tem muito conhecimento e achou direito botar uma ONG porque ia produzir mais, porque a ONG ia dar muito emprego e, de fato, foi, né? Por intermédio da ONG temos, aqui, essa creche [creche Tia Maria do Jongô], temos lá em Acari², eu ainda não fui lá, a Prefeitura nos deu aquele casarão lá em cima [o espaço do Centro Cultural Jongô da Serrinha]... Tudo isso foi depois da ONG; antes da ONG, a gente não tinha nada, só mesmo a gente e os tambores. Depois da ONG, nós obtivemos essas coisas.

Contudo, ao se referir à prática do jongô, ela acha que “até certo ponto é bom, mas, sei lá, eu gostava mais quando era puro (sic)”, quando o jongô era puro e não tinha a ONG. Puro em que sentido?

Não sei... Sei lá, eu sou um pouco assim ligada ao pessoal antigo... Já não está no salão [se apresentando em teatros]? Já está... Para que mais ONG? Vamos ficar a gente mesmo. “Ah, Tia Maria. A ONG dá emprego...” Tem muita gente empregada lá, temos escritório lá em baixo e tudo, mas... Eu não gosto, não.

P – A senhora saberia dizer os objetivos dessa ONG? Ela foi criada para quê?

R – Eles falam isso: emprego, a creche, tem criança dentro de creche, né? Isso foi bom. Temos cento e vinte crianças na creche, temos, lá em cima, parece que cento e oitenta [crianças]... Isso é bom, mas...

Muito embora Tia Maria do Jongô revele profundo carinho por Mestre Darcy e elogie o trabalho desenvolvido por ele, parece lamentar a espetacularização do jongô (“Já não está no salão?”). Ela demonstra saudade dos antigos e do passado e apesar de reconhecer que o GCJS cria empregos para os habitantes do morro e desempenha importante trabalho junto às crianças, ela não gosta da ONG porque não dá mais para “ficar a gente mesmo”. Parece que ela está diagnosticando que com a criação da ONG o grupo original, formado por moradores da Serrinha ou por seus parentes, acabará perdendo controle sobre o conhecimento que detém

² Além da Serrinha, a ONG administra outro núcleo da Escola de Jongô no bairro de Acari, Zona Norte do Rio de Janeiro, no mesmo prédio em que funciona a da escola de samba Quilombo, fundada nos anos 70 por Antonio Candeia Filho, conhecido como Candeia (compositor da escola de samba Portela e pesquisador da cultura afro-brasileira), e outros pesquisadores e sambistas.

sobre a cultura jongueira. Até a eleição do novo Conselho da ONG, seus componentes não participavam ativamente da definição da linha de trabalho e das atividades desenvolvidas. Isso levou a que Marcos André, que ocupou o Conselho-Executivo do GCJS desde sua criação, tivesse forte ingerência em suas diretrizes e projetos. Daí suas reticências: “isso é bom, mas...” Tia Maria do Jongo é mais uma pessoa importante do grupo *Jongo da Serrinha* que desconhece, ou só conhece superficialmente, os motivos pelos quais a ONG foi criada e para quê ela foi criada.

Darcy Antonio parece conhecer um pouco mais o GCJS.

Os trabalhos são voltados para todos [que quiserem] dentro e fora da comunidade. A intenção do jongo é englobar toda uma comunidade de pessoas diversificadas que queiram vir e participar do nosso trabalho, independente de cor ou de qualquer outra coisa.

Ele tem, assim, uma visão mais ampla do trabalho da ONG, ou seja, que busca alcançar pessoas dentro e fora da “comunidade”. Segundo ele, a intenção do GCJS é incorporar qualquer pessoa que queira participar dos seus trabalhos seja como usuário, seja como voluntário para desenvolver trabalhos administrativos ou diretamente com os usuários. Quanto às fontes de financiamento dos trabalhos da ONG, diz ele, vagamente:

Isso aqui começou como uma grande dificuldade, como todo projeto social. Não foi fácil chegarmos aqui e, até hoje, não está fácil. Nós temos patrocínio da Prefeitura, tem várias ONGs que a Prefeitura tem que patrocinar, e nós temos que dar também o nosso jeito. Nós nunca esperamos cair do céu. Meu pai repetia sempre um velho ditado “o dono do defunto é que pega na cabeça” e isso prossegue até os dias de hoje. Tudo o que aconteceu no tocante ao jongo de Serrinha, aconteceu aqui onde nós estamos [o prédio do Centro Cultural Jongo da Serrinha]. Isso aqui era um grande terreiro de jongo. Era um terreno de barro onde se juntavam vários jongueiros e tinham grandiosas festas aqui. A Serrinha não tem muitos pólos separados de terreiros de jongo; foi tudo muito centralizado. Depois de algum tempo é que as rodas começaram a acontecer na rua e no quintal da Tia Maria e adjacências, sem muita coisas.

O que se percebe é que os membros fundadores da ONG, antes da eleição para renovação dos membros do Conselho do GCJS³, ainda não tinham muito claros os objetivos de sua criação e estrutura de funcionamento. Embora percebessem suas atividades como coletivas, os objetivos específicos de trabalho o público-alvo não estavam bem definidos.

Mesmo sem conseguirem delimitar com clareza os objetivos da ONG, Darcy Antonio, Dely Monteiro, Lazir Sinval e Tia Maria do Jongo concordam que ela é consequência do trabalho de transmissão do jongo iniciado pela família Monteiro. O trabalho do GCJS tem como fim último não deixar o jongo morrer. Por isso é importante ocupar os espaços disponíveis para tentar levar adiante o jongo, uma tradição do morro da Serrinha, “fala histórica” (COUTINHO, 2002) de um grupo de moradores do morro, particularmente da família Monteiro. Para esse grupo de moradores, o jongo permite uma inserção diferente na sociedade brasileira que se dá a partir não de uma identidade de membros de uma comunidade dominada (HAAL, 2001), mas de artistas oriundos de uma localidade pobre que conseguem reconhecimento social.

Apesar de não ser o único grupo que defende os interesses dos moradores do Serrinha ou que transmita a memória da comunidade, o GCJS construiu uma primazia inegável que pode ser comprovada pelo seu acesso aos órgãos de comunicação, sua relação com órgãos públicos e pelo controle de suas verbas. Em seu sítio na Internet (www.jongodaserrinha.org.br), o *link* “Quem somos” disponibiliza a lista de parcerias: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas do Rio de Janeiro, Rioarte, Secretaria Municipal de Habitação do Rio de Janeiro, BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento, UNESCO, FASE/SAAP, Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, Associação da

³ Em junho de 2004 houve eleição para o Conselho da ONG que assumiu uma nova conformação e do qual

Comunidade Negra Remanescente de Quilombo da Fazenda São José da Serra/Valença - RJ, União Jongueira de Pinheiral, Escola de Samba Império Serrano, Rede de Memória do Jongo e Caxambu, Toca Studio, Moma Informática, Museu do Folclore Edison Carneiro, Instituto Jacob do Bandolim, FAETEC/Quintino Bocayuva, Projeto Final Feliz, Grêmio Recreativo Arte Negra Escola de Samba Quilombo, Associação de Moradores da Serrinha, Escola Municipal República Dominicana, Observatório Jovem do Rio de Janeiro, PUC/RJ.

2. AS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS PELA ONG.

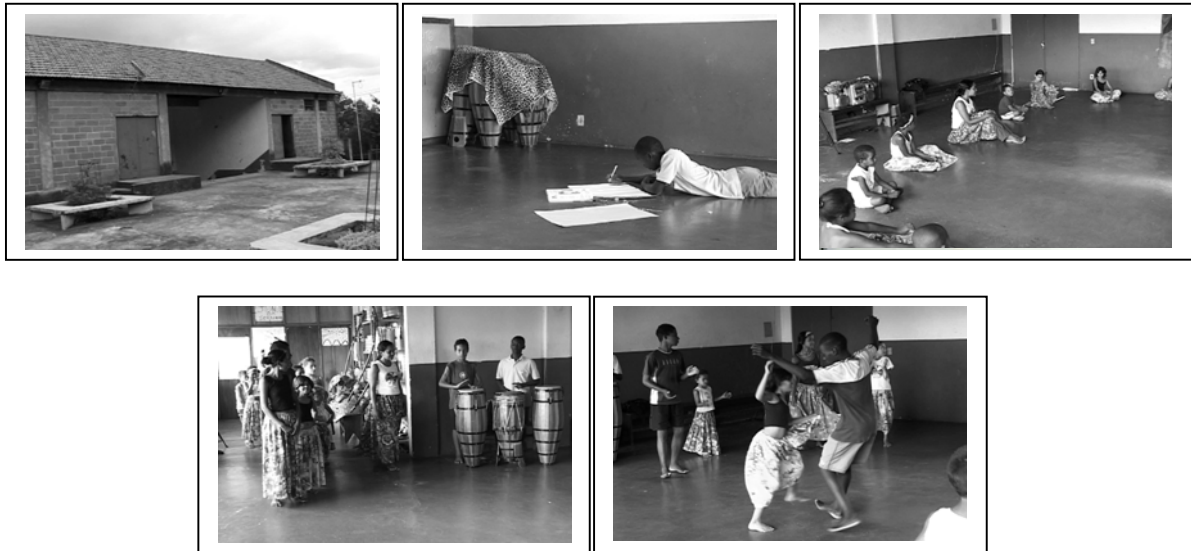
A associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha (GCJS) foi criada em 2000 com o objetivo de dar continuidade aos trabalhos de preservação do patrimônio histórico do jongo e assistência social desenvolvidos há mais de 40 anos por Vovó Maria Joana Rezadeira e Mestre Darcy do Jongo (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2005).

Os principais objetivos da ONG são preservar e divulgar o patrimônio cultural afro-brasileiro e desenvolver um trabalho de educação e de capacitação profissional para crianças e jovens que sofrem com a violência e o subemprego (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2005). Em 2001, ela inaugurou, em parceria com a Prefeitura do Rio, seu primeiro núcleo de trabalho, o Centro Cultural Jongo da Serrinha (CCJS), onde foi implementado o projeto Escola de Jongo. Por ocasião da implementação do projeto Favela-Bairro, a prefeitura do Rio de Janeiro construiu instalações no alto do morro - exatamente no local onde havia um terreiro onde os antigos dançavam jongo – que foram ocupadas pela a Escola de Jongo e o CCJS. A Escola de Jongo oferece:

passaram a participar em funções mais ativas algumas das pessoas aqui entrevistadas.

para cerca de 150 alunos, aulas gratuitas de canto, percussão, maracatu, jongu, dança afro primitiva, maculelê, danças étnicas brasileiras, capoeira angola, teatro, artes plásticas, fotografia e circo (Escola de Jongu apud Grupo Cultral Jongu da Serrinha, op.cit.).

As atividades da Escola de Jongu são pautadas por dois parâmetros. O primeiro, é o conteúdo étnico, presente nas aulas de percussão, capoeira e ritmos e danças afro-brasileiras, com o objetivo claro de preservar o “patrimônio cultural afro-brasileiro”. Embutido nele, a preocupação com a “assistência social” voltada para os menores carentes, visando afastá-los da violência e do subemprego, ocupando seu tempo livre com atividades lúdicas, concomitantes à escola, de forma que fiquem, de alguma forma, sob a vigilância do grupo social. O segundo parâmetro tem conteúdo artístico. Se, por um lado, ele permite ao jovem uma qualificação profissional que desenvolve sua expressividade e permite-lhe resignificar seus valores, por outro lado pode levar a um caminho perigoso: a profissionalização em uma atividade artística pode gerar frustração face às restrições do mercado cultural e artístico, já que estes exigem requisitos outros que vão além do talento, como, por exemplo, estrutura familiar e poder aquisitivo do grupo de origem. Esta frustração pode levar o jovem à marginalidade social (consumo exagerado drogas e bebidas, por exemplo), inviabilizando o trabalho desenvolvido pela ONG.



A Escola de Jongo é o local onde se transmite a tradição de maneira mais constante. Nas horas vagas, o prédio funciona como centro de lazer para jovens e meninos da Serrinha.

O conteúdo artístico das atividades desenvolvidas na Escola de Jongo tem como suporte a música e a dança do jongo. A dança é uma arte intimamente ligada à música e contribui para reforçar a importância daquela no processo educativo. Na Escola de Jongo também são ministradas aulas de artes plásticas, teatro, circo e fotografia. Apesar de poderem contribuir para a criação de uma nova identidade do grupo, proporcionando a possibilidade dele se autorepresentar a partir da criação de novos signos ou da resignificação dos antigos, essas formas de arte são relegadas a segundo plano. A aquisição de certos instrumentos ou indumentária necessários ao bom desempenho dessas formas de arte, exige um poder aquisitivo que os alunos e seus familiares não possuem. O controle das técnicas utilizadas nessas artes – sobretudo, na fotografia – exige um aprendizado formal mais acurado e isso dificulta a identificação do aluno com elas. A música e a dança, como se pode constatar nos depoimentos aqui apresentados, são aprendidas por meio da observação, principalmente o jongo, praticado pelos antigos moradores do morro. A música, principalmente, proporciona a construção do senso de identidade do grupo e de seus membros porque eles mantêm com ela

experiências diretas: são produtores e consumidores (FRITH, 1996). Dessa maneira, se desenvolve uma relação que permite a formação e o surgimento de novos ritmistas e compositores de jongo. Se, durante certo período, a Serrinha deixou de produzi-los, o trabalho desenvolvido na Escola de Jongo começou a reverter esse quadro ao recolocar o jovem em contato com o jongo e a “nova” cultura jongueira, resignificada pela família Monteiro. Isso está permitindo a reconstrução da organicidade que existia entre morador, o jongo e o território. O jovem é reterritorializado ao entrar em contato com o ritmo e com as estórias e histórias sobre os antigos jongueiros, contadas por Tia Maria do Jongo e, principalmente, nas aulas na Escola de Jongo, que, assim, ajudam a organizar a consciência identitária do grupo (GILROY, 2001).

A ONG também presta assessoria ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial cujo objetivo é identificar e registrar bens culturais de natureza imaterial dentre os quais se incluiria o próprio jongo. Esta manifestação cultural se encontra em processo de tombamento e registro como Patrimônio Histórico Nacional.

Como já assinalamos anteriormente, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha se define como herdeiro do trabalho desenvolvido por Mestre Darcy e sua família. Seu “discurso oficial” é semelhante ao de Mestre Darcy no que se refere aos elementos do jongo a serem preservados e aqueles que podem ser modificados. É nesse ponto - o das mudanças aceitáveis - que encontramos algumas divergências. Marcos André, um dos membros fundadores da ONG e seu primeiro Coordenador Executivo, em entrevista ao sítio do Instituto Virtual do Turismo, discorre sobre a renovação do jongo proposta por Mestre Darcy:

continuamos com o cavaquinho e o violão, as crianças, coreografias e os *pout-pourris*. Outras [inovações] nós [o *Jongo da Serrinha*] retiramos, pois acreditamos

que foi um processo de desespero por não ter conseguido uma política pública de apoio e um reconhecimento da cidade [Rio de Janeiro]. Ele [Mestre Darcy] queria agradar muito à mídia, à platéia e começou a introduzir elementos que nós aqui da Serrinha não concordávamos, como fazer uso de teclado e guitarra. Achávamos que feria a sonoridade e até fechava as portas para o público que estava interessado justamente na tradição como fonte de pesquisa. Então preferimos manter a música dentro da tradição, *mesmo porque temos tido sucesso com isso* (grifo nosso) (MARCOS ANDRÉ, apud Instituto Virtual do Turismo, op.cit.:1).

A efetivação ou o abandono das mudanças parece ter outra motivação que não a explicitada. Mestre Darcy promovia alterações se valendo de sua origem e do conhecimento do jongo que detinha. Esses dois elementos são valorizados, sobretudo, por aqueles que vivenciam o jongo ou vivem em territórios jongueiros. Dona Su, segunda esposa de Mestre Darcy, afirma categoricamente que “o Darcy é tradição”. Segundo ela, Mestre Darcy dizia que “o jongo não é de museu”, reconhecendo que o jongo estava sempre mudando, sempre aberto a influências. A medida do sucesso para ele era a aceitação do jongo por um público de origem social diferente da sua. Quanto mais numeroso fosse esse público maior o sucesso. A ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, por sua vez, é composta - Conselho e direção - por pessoas de nível superior, originárias das camadas sociais médias e, portanto, com outra visão de mundo e outra formação. Algumas delas são brancas, nascidas em famílias que nunca conheceram o jongo. Faltam-lhes a legitimidade que a origem de classe e familiar e o grupo étnico asseguravam a Mestre Darcy. São pessoas “de fora” da Serrinha e assim percebidas por alguns moradores do morro que fazem questão de mostrar seu descontentamento. Esse talvez seja o principal fator – falta de confiança – que lhes impedia de levar adiante as mudanças efetivadas pelo Mestre, sobretudo porque ele mesmo sofria pesadas críticas. Que elementos permitiam a essas pessoas decifrarem o interesse do público-freqüentador-de-espetáculos-de-jongo pela prática do jongo à moda antiga? Por que as alterações promovidas por Mestre Darcy feriam “a sonoridade” do jongo? Se o retorno a um formato mais próximo à “tradição”

não tivesse levado o espetáculo do grupo a alcançar sucesso de público, as alterações e pesquisas sonoras implementadas e desenvolvidas pelo velho jongueiro seriam retomadas?

Tudo leva a crer que se trata do gosto pessoal daqueles que são “de fora” e que pertencem ao Conselho da ONG; se aproximaram do grupo *Jongo da Serrinha* e de Mestre Darcy procurando entrar em contato e participar da produção da cultura popular, algo que não era mais possível realizar em seu grupo social. Ao serem aceitos, procuraram mostrar ao grupo um pouco de seu conhecimento sobre o gosto e os hábitos de consumo do público mais abastado que o grupo *Jongo da Serrinha* visava alcançar, estabelecendo uma relação de troca igualitária no começo, mas que, a partir da criação da ONG, passou a ser desigual: como os moradores da Serrinha ainda não detêm o conhecimento necessário para a organização de espetáculos profissionais, nem para gerenciar a ONG de maneira eficiente, esse grupo “de fora” assume essas funções. Sendo assim, eles ficaram à mercê desse conhecimento específico, trazido pelos “de fora”.

Há controvérsias acerca da “sonoridade” do jongo referida por Marcos André: alguns apóiam as mudanças, outros não. Mas essa discussão sobre a “sonoridade” só faz sentido quando contextualizada no debate entre essencialistas e não-essencialistas⁴.

Tal qual Mestre Darcy, os textos escritos pela ONG procuram se legitimar utilizando as obras de etnógrafos, etnomusicólogos e folcloristas, sobretudo àqueles cujas origens estão nas obras de Nina Rodrigues e Artur Ramos. São trabalhos divulgados pelos meios científicos, pela mídia e pelos grupos que detêm a primazia da produção e distribuição de bens culturais no Brasil. Para estes, o jongo é um bem cultural dos povos bantos, trazido para o país por escravos oriundos da região Congo-Angola. Entretanto, podemos perceber em alguns dos textos de Mestre Darcy e do GCJS que há elementos conflitantes. Por exemplo, no capítulo

“História”, do Cd-livro *Jongo da Serrinha*, logo no primeiro parágrafo diz: “o jongo, ou caxambu, é um ritmo que teve suas origens na região africana do Congo-Angola. Chegou ao Brasil com negros de origem banto trazidos como escravos” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002:8) para as fazendas produtoras de café no Vale do Paraíba. Mais adiante, afirma que “com a decadência econômica de outras regiões do país, uma massa de escravos imigrou para o Sudeste onde, em alguns momentos, mais da metade da população era formada por africanos, a maioria de ascendência banto” (ibid.). O texto prossegue defendendo a tese de que o jongo é uma dança ancestral “do povo do cativoiro” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, op.cit.11). MUKUNA (2000) defende que a cultura banto que chegava ao Brasil com os escravos da citada região já era fruto de trocas interculturais entre membros de diversas tribos. De qual delas o jongo seria originário, então? Dentro dessa enorme área geográfica havia grupos étnicos com grandes diferenças culturais entre si. Se o jongo fosse comum a todos esses grupos, teríamos que aceitar que a unidade cultural dos africanos que chegaram ao Brasil e a homogeneidade e força da sua cultura eram suficientemente grandes para dominar culturalmente os negros nascidos no Brasil e aqueles africanos que já estavam aqui há muito tempo e já haviam se inserido na sociedade nacional. Entre as regiões brasileiras citadas como decadentes e que enviaram mão-de-obra para a zona cafeeira estão as áreas de mineração de Minas Gerais e a zona de produção açucareira no Nordeste. Segundo vários autores, a maior parte dos escravos levados para esta última região não era de origem banto, mas de outras etnias cujo território se encontrava mais ao norte do continente africano. Segundo outros autores, esses grupos étnicos desenvolveram culturas mais complexas do que a dos povos bantos e por isso as atividades a que eram destinados exigiam menor uso da força. Seria correto imaginar que os africanos bantos, recém-chegados à área cafeeira, dominaram

⁴ Sobre o debate entre essencialistas e não-essencialistas, ver capítulo 3.

completamente os demais, oriundos de culturas mais complexas que, inclusive, conheciam a escrita, assim como os escravos crioulos? Na verdade, o contato entre esses três grupos (africanos bantos recém-chegados, negros crioulos e africanos já há algum tempo no Brasil) foi facilitado pelo domínio da língua portuguesa, língua do senhor de escravos, que todos os negros, independentemente de seu lugar de nascimento, deveriam compreender. Pesquisadores do jongo afirmam que ele é oriundo das fazendas de café e essa atividade se tornou comercialmente importante no século XIX. Poderíamos afirmar que ele é o resultado do contato entre as diversas culturas negras com a cultura da sociedade escravocrata rural brasileira. Muito possivelmente, sua origem remonta a meados do século XIX, quando o transcorrer do tempo e a interação social entre os três grupos de afro-descendentes com a sociedade branca do zona cafeeira permitiriam a conformação de uma cultura escrava e o surgimento do jongo como um dos seus elementos culturais. Logo, o jongo seria uma manifestação cultural nascida no Brasil que se utiliza de elementos - como os instrumentos, por exemplo - originários em grupos étnicos africanos.

Ao se apoiarem nos estudos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e outros autores essencialistas, incorporando os principais conceitos e categorias que propunham, os membros do *Jongo da Serrinha* se respaldavam em um discurso científico para elaborarem sua narrativa artístico-preservacionista no desenvolvimento de suas atividades e, mesmo, para alterar a tradição. Em certo sentido, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha passou a reproduzir, as afirmações contidas nos textos desses autores porque essas obras respaldavam sua pretensão em caracterizar o jongo como africano o que, em última instância, lhe dá importância e lhe franqueia o acesso às verbas públicas e privadas. Isto permite estabelecer uma política educacional e preservacionista que influencia o conjunto de moradores da Serrinha. Diferentemente dos essencialistas afro-americanos que rejeitam a experiência da escravidão, o

discurso do GCJS, em consonância com a corrente de pesquisadores mencionada acima, também fala em tradição e preservação, mas valoriza essa mesma experiência. A origem escrava e, sobretudo, africana é valorizada, positivada. Ser descendente de escravos é fator positivo, pois significa possuir informações que lhe foram passadas oralmente por seus ancestrais, escravos africanos ou filhos de africanos. Isso favoreceu não só o *Jongo da Serrinha* como também outros territórios jongueiros que se tornaram conhecidos do público universitário graças às atenções projetadas sobre esse bem cultural pelo grupo *Jongo da Serrinha*. Hoje, está em formação uma Rede de Memória do Jongo e do Caxambu, com um sítio na Internet no qual podem ser encontradas informações sobre o jongo praticado em várias localidades dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Outra atividade da qual esta rede participa é a organização, anualmente, do Encontro de Jongueiros.

O Grupo Cultural Jongo da Serrinha desenvolve atividades em três áreas. A primeira delas, é a Escola de Jongo com os projetos desenvolvidos na creche Tia Maria do Jongo e no Centro Cultural Jongo da Serrinha (CCJS). O CCJS é aberto ao público e funciona diariamente propondo as seguintes atividades⁵:

GRADE DE HORÁRIOS DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NA ESCOLA DE JONGO

	segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado
8h30 às 9h	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	
9h às 10h	Dança afro	Folclore	Canto	Folclore	Percussão	Dança afro
10 às 11h	Fotografia	Jongo	Fotografia	Capoeira Angola	Circo	Cidadania
11h às 13h	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	Intervalo	
13h às 14h30	Dança afro	Jongo	Canto	Capoeira Angola	Percussão	
14h30 às 15h	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	
15h às 17h	Teatro	Dança de salão	Ritmo de samba	Artes plásticas	Circo	

⁵ O conteúdo da tabela *Grade de Horários das Atividades Desenvolvidas na Escola de Jongo* foi capturado na Internet no dia 7 de fevereiro de 2005 no endereço www.jongodaserrinha.org.br.

A equipe responsável pelo Centro Cultural é formada pelas seguintes pessoas que desempenham as seguintes funções⁶:

Coordenadora Pedagógica do CCJS: Luiza Marmello

Coordenador Administrativo do CCJS: Rodrigo Nunes

Assistente de Coordenação: Rita de Cássia e Robson Soares

Professores: dança de jongo (Lazir Sinval), dança afro (Valéria Monã), ritmo (Anderson Vilmar), capoeira angola (Mestre Emanuel), fotografia (Guilherme Fernandez), danças étnicas (Alexandre), canto (Luiza Marmello), dança de salão (Bruno Teté), bateria Mirim (Mestre André Luis), circo (Neiva e Dyonne Boy) e artes plásticas (Saffira Valentin e Luna Yalon), teatro (Helena Stewart).

Freqüentam essas atividades cento e cinquenta crianças com idade entre quatro anos e dezoito anos.

A creche Tia Maria do Jongo, inaugurada em agosto de 2002, é administrada em parceria com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Atende a cento e cinquenta crianças de zero a quatro anos das 7h às 17h.

A segunda área que concentra as atividades da ONG é o Centro de Memória do Jongo (CMJ), criado para ser um grande arquivo audiovisual sobre a trajetória do grupo *Jongo da Serrinha* desde o *Jongo Basam*. O acervo acolhe material de propriedade das famílias dos moradores ou produzidos por pesquisadores, cineastas, fotógrafos e meios de comunicação; há também material sobre cultura popular coletado na Serrinha e em outros territórios jongueiros.

Para disponibilizar esse rico acervo audiovisual para os moradores locais, alunos e professores da Escola de Jongo e visitantes o grupo está elaborando, em parceria com a UNESCO, o projeto de construção do prédio do Centro de Memória do Jongo. Nesse prédio serão capacitados jovens do local para produção de novos

⁶ Conteúdo captado no mesmo dia que aqueles da tabela anterior.

registros audiovisuais sobre a cultura popular. O projeto prevê também a disponibilização desse acervo pela internet com a criação de um banco de dados virtual (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2005).

O GCJS planeja criar um circuito de “turismo étnico” (ibid.), abrindo as ruas e “as casas dos antigos sambistas, terreiros de umbanda” (ibid.) da Serrinha à visitação de turistas. “O Centro de Memória do Jongo será o epicentro do Corredor Cultural da Serrinha” (ibid.). Para desenvolver o integralmente o projeto do CMJ, além da UNESCO, o Grupo Cultural procura parcerias com empresas públicas e privadas e outros possíveis patrocinadores.

Ao final da página da Internet do Centro de Memória do Jongo são encontrados três *links*: o primeiro remete o leitor a texto sobre a comunidade quilombola de São José da Serra. No segundo *link*, há um texto informativo sobre os Encontros de Jongueiros e o terceiro, remete o visitante a um texto sobre processo de registro do jongo como bem imaterial do Brasil, junto ao IPHAN. O GCJS está se transformando em uma instituição que registra e armazena dados sobre jongo e outras manifestações da cultura popular existentes Brasil afora.

O terceiro campo de atuação do CCJS é a produção de espetáculos. São oferecidos no sítio do Grupo Cultural espetáculos de sete grupos artísticos diferentes: *Jongo da Serrinha*, Dança Afro, Pau da Braúna, Dobrando a Esquina, Pé na Curimba, Bateria Mirim e Jongo Beats. A formação desses grupos e a organização dos espetáculos se integram em uma estratégia de geração de renda para as crianças e jovens que participam dos projetos de qualificação profissional em música, dança e produção cultural (vide a tabela Grades de Horários). Os espetáculos são diferentes e cada um deles explora uma particularidade dos projetos de formação artística da ONG.

Há um *link* específico para página de Internet de cada desses grupos. Na página do *Jongo da Serrinha* são encontradas informações sobre sua história, sobre os componentes do grupo, o número de participantes no espetáculo, seu roteiro, trecho de um dos pontos cantados

durante o espetáculo, fotos da temporada de 2003 realizada no teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro e depoimentos sobre o espetáculo, sendo um da antropóloga Alba Zaluar, outro da cantora e compositora Dona Ivone Lara (figura respeitada na Serrinha, no Império Serrano e no mundo artístico nacional) e um terceiro do “poeta e compositor” Hermínio Belo de Carvalho, pesquisador da música popular brasileira. Esses depoimentos reafirmam o valor das atrações apresentadas durante os espetáculos como elementos tradicionais e “autênticos” e reforçam a luta contra aqueles que condenam a espetacularização do jongo.

A página da Dança Afro possui informações sobre a Companhia Banto de Dança Afro, formada por vinte alunos da Escola de Jongo. Contém, também, galeria de fotos do espetáculo e os nomes dos componentes do grupo, da coreógrafa e de Marcos André, apresentado no texto como Coordenador do GCJS, músico e o responsável pela pesquisa musical.

O Pau da Braúna é um grupo que toca e canta ritmos e danças “étnicas” (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2005) do Brasil. Dele participam alguns instrumentistas que também tocam com o *Jongo da Serrinha* e alunos das atividades desenvolvidas na Escola de Jongo. Em sua página está disponível o mapa de palco com a distribuição dos músicos e cantores. Não há informações sobre os componentes do grupo nem sobre o próprio grupo.

O Dobrando a Esquina se define como um grupo de samba de raiz (sic) e choro. Não há nenhum tipo de informação sobre o grupo em sua página. Contudo, podemos afirmar que fazem parte de sua formação mais constante alguns cantores e instrumentistas que participam dos espetáculos do *Jongo da Serrinha*.

Os grupos Pau da Braúna e Dobrando a Esquina foram formados fora da Serrinha, mas têm laços com a ONG e com os moradores porque alguns de seus músicos e cantores

participam das atividades organizadas pelo GCJS além de tocarem junto com o *Jongo da Serrinha*. Marcos André também canta nesses dois grupos.

O grupo Pé na Curimba, que toca “samba de raiz” (sic), é composto por sete integrantes, jovens moradores da Serrinha, e por Marcos André. Sua página possui poucas informações sobre a formação do grupo, mas exibe lista com os compositores das músicas que o grupo interpreta.

A página de Internet da Bateria Mirim do *Jongo da Serrinha* contém o seguinte texto:

Dirigida por André Luís, um dos diretores da Bateria do G.R.E.S Império Serrano, a Bateria Mirim do *Jongo da Serrinha* tem 30 integrantes, de seis a 21 anos tocando os instrumentos típicos de uma escola de samba: surdo, repique, tamborim, caixa, reco-reco, chocalho e o agogô de quatro bocas – marca registrada do Império Serrano (Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2005).

Não se pode confundir a Bateria Mirim do *Jongo da Serrinha* com a escola de samba Império do Futuro, formada por jovens da Serrinha e que desfila na sexta-feira de carnaval no Sambódromo na abertura do carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Esta escola mirim faz parte de um projeto social desenvolvido por Careca e Priminho, respectivamente filho e neto de Augusto Cardoso dos Santos, conhecido como Vovô Augusto, patriarca de uma das “famílias do samba”, e um dos primeiros moradores da Serrinha.

O Jongo Beats

é formado pela DJ Ana Kazz e 15 jovens de 18 a 23 anos, moradores da Serrinha. A iniciativa partiu da DJ que, dando seqüência ao seu trabalho de pesquisa musical, propôs uma fusão em que os jovens músicos usassem instrumentos de bateria de escola de samba para acompanhar as bases de música eletrônica (ibid.).

Ao final de cada uma dessas páginas, pode ser encontrado um *link* para contato onde o interessado em contratar algum desses espetáculos preenche campos com seu nome, endereço eletrônico, telefone e algum comentário que achar importante.

O sítio do Grupo Cultural Jongo da Serrinha permite que se perceba a estratégia de atuação da ONG junto aos moradores da Serrinha. O jongo é utilizado como ponto de partida de uma série de atividades de combate à marginalidade, de inserção profissional do jovem morador através da arte e, mesmo, de formação escolar. As atividades desenvolvidas procuram colocar crianças e adolescentes sob os cuidados de profissionais qualificados, tirando-os da ociosidade. Dessa maneira se pretende elaborar uma nova identidade para os moradores e para a Serrinha que se contraponha àquela criada pelo tráfico de drogas.

3. OS COMPONENTES.

O Grupo Cultural Jongo da Serrinha possui uma estrutura onde existem poucas funções a serem desempenhadas. Seu organograma apresenta a seguinte estrutura⁷:

⁷ Esse organograma e os dados nele contido foram capturados na Internet no dia 7 de fevereiro de 2005.

ORGANOGRAMA DO GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA

Patrono	Mestre Darcy do Jongo
Coordenadoras Executivas	Dyonne Boy (Coord. Administrativa) e Selma Regina Bastos (Coord. Comunitária)
Assistente de Coord. Executiva	Renata de Oliveira
Gerente Financeira	Valéria Marchon
Contabilidade	Accountant's House
Coordenador de Audiovisual	Guilherme Fernández
Coordenadora Centro Cultural Jongo da Serrinha	Lazir Sinval e Luísa Marmello
Coordenadora Pedagógica	Valéria Aguiar
Assistente Coordenação CCJS	Rita Nunes

O órgão superior da ONG é seu Conselho, cujos componentes são escolhidos por meio de eleição. Desde o ano de sua fundação, o Conselho do GCJS mantinha a mesma composição. Em 2004, houve eleição e foram escolhidos novos membros. No sítio do Grupo Cultural Jongo da Serrinha constam os nomes dos seguintes componentes de seu órgão máximo: Maria de Lourdes Mendes (Tia Maria do Jongo), Dely Monteiro (sobrinha de Mestre Darcy), Lazir Sinval (sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo), Marcos André, Luiza Marmello (ex-aluna de Mestre Darcy), Dyonne Chaves Boy, Selma Bastos (sobrinha de Tia Maria do Jongo), Luciane Menezes (cantora e cavaquinista), Guilherme Fernández, Elisa Padilha e Mariana Fontes.

O exame do organograma aponta para nomes que ocupam lugares na equipe que dirige o Centro Cultural Jongo da Serrinha e no Conselho do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. A equipe que se responsabiliza pelo desenvolvimento e implantação dos projetos é pequena e dela fazem parte indivíduos que são “de fora” da Serrinha.

Na composição das equipes do Centro Cultural Jongo da Serrinha, do Grupo Cultural Jongo da Serrinha e do Conselho do GCJS, quatro nomes aparecem em todas elas: Dyonne Boy, Guilherme Fernández, Luiza Marmello e Lazir Sinval. Os três primeiros são pessoas “de fora” da Serrinha. Segundo Marcos André, Dyonne Boy “é uma voluntária da PUC”, amiga dele por ele convidada para participar da ONG. Guilherme Fernández é formado em Comunicação Social pela UFRJ. Luiza Marmello foi aluna de Mestre Darcy na Escola Villa-Lobos⁸. Já Lazir Sinval, apesar de não morar na Serrinha, não pode ser considerada “de fora” porque é sobrinha-neta de Tia Maria do Jongo. Ela pertence a uma das “famílias do samba” e frequenta, desde pequena, a casa de seus parentes que moram no morro, quando foi iniciada no jongo. É professora do Ensino Fundamental e bailarina profissional, tendo feito curso de teatro no Teatro Tablado⁹ e está iniciando carreira como cantora. Participa dos espetáculos do *Jongo da Serrinha*.

Chama a atenção, na tabela abaixo, a pouca presença de membros da família Monteiro, família de Mestre Darcy, justamente aqueles que iniciaram os trabalhos que levaram à criação da ONG, em 2000. Nas três equipes, Dely Monteiro, sobrinha de mestre Darcy, aparece apenas entre os componentes do Conselho do GCJS. Darcy Antonio, filho do velho jogueiro, não participa de nenhuma dessas equipes. A participação mais ativa dos Monteiro se dá nos espetáculos, pois Dely é uma das cantoras solistas e componente do coro. Darcy Antonio comanda o naipe de percussão que toca jongo, ritmos afros e samba durante os três momentos diferentes do espetáculo do *Jongo da Serrinha*.

⁸ Escola de música administrada pelo governo do estado do Rio de Janeiro.

⁹ Teatro criado por Maria Clara Machado que se consolidou como uma das mais importantes escolas de arte dramática do país.

EQUIPES DO CCJS, GCJS E CONSELHO DO GCJS

Nome	CCJS	GCJS	Conselho
Alexandre	X		
Anderson Vilar	X		
Bruno Teté	X		
Dely Monteiro			X
Dyonne Boy	X	X	X
Elisa Padilha			X
Guilherme Fernández	X	X	X
Helena Stewart	X		
Lazir Sinval	X	X	X
Luciane Menezes			X
Luísa Marmello	X	X	X
Luna Yalon	X		
Marcos André			X
Mariana Fontes			X
Mestre André Luis	X		
Mestre Emanuel	X		
Neiva	X		
Renata de Oliveira		X	
Rita de Cássia	X		
Rita Nunes		X	
Robson Soares	X		
Rodrigo Nunes	X		
Saffira Valentin	X		
Selma Regina Bastos		X	X
Tia Maria do Jongo			X
Valéria Aguiar		X	
Valéria Monã	X		
Valéria Marchon		X	

Se a presença da família Monteiro se reduziu ao longo do processo – desde o *Jongo Basam* até o Grupo Cultural Jongo da Serrinha – se percebe o crescimento da participação da família Oliveira, a de Tia Maria do Jongo. Além de Lazir Sinval, sua sobrinha-neta, há Selma Regina Bastos, sobrinha da jogueira, que pertence ao Conselho. Na nova composição deste,

Selma divide a Coordenação Executiva com Dyonne Boy e se responsabiliza pela Coordenação Comunitária.

Desde que Mestre Darcy e Vovó Maria Joana Rezadeira decidiram formar um grupo para, por meio da realização de espetáculos de música e dança, preservar e transmitir o jongo, teve início um processo de crescente profissionalização dos grupos de jongo. Concomitante à profissionalização, a família Monteiro foi paulatinamente perdendo controle desse processo e hoje há mais pessoas “de fora” do que ligadas às “famílias do samba”, ainda que a participação da família Oliveira tenha aumentado.

Parece se repetir, aqui, o mesmo já ocorrido com o samba e as escolas de samba que, ao serem incorporados à cultura de massa, viram seus criadores e seus descendentes perderem espaço para as camadas sociais médias e superior, cujo capital cultural lhes permite maior domínio dos fenômenos ligados à cultura de massa e das determinações de suas diretrizes¹⁰. Os grupos iniciais praticantes do samba, das escolas de samba e do jongo, continuam a ocupar os espaços dedicados à execução dessas atividades: a dança, o ritmo, a criação de composições. Contudo, perdem gradativamente o controle sobre as atividades de produção (significando aqui as atividades prévias que são necessárias para se colocar o espetáculo no palco), organização e gestão quando o grupo praticante sai de seu território original para entrar em contato com novos públicos. Não parece absurdo afirmar que ocorre, aqui, mais uma vez, divisão entre trabalho intelectual e trabalho “braçal”, sendo mais forte a presença dos moradores da Serrinha neste do que naquele.

¹⁰ Sobre esse tema, ver CASTRO (2000), COSTA (1984), SANTOS (1998^a e 1998b), SILVA & OLIVEIRA (1981) e VALENÇA & VALENÇA (1981).

Considerações Finais

“Ora viva que viva que torne a viver/
Quem gostou da festa que torne a fazer”
*Ora viva que viva*¹.

Ao iniciar esta pesquisa tinha a ilusão de conseguir entender o que é o jongo. As descrições dos folcloristas e pesquisadores ajudaram a construir essa ilusão.

Ao entrar em contato com grupos jongueiros do norte do estado do Rio de Janeiro e escutar seu toque de tambor, profundamente influenciado pelo toque dos tambores da umbanda, me perguntei: afinal, o que é o jongo? Se o toque pode variar, se os instrumentos utilizados também podem, se mesmo a dança é mutável de um grupo para outro, então o jongo é uma cultura particular, pautada nos princípios de cada território jongueiro e marcada por relações sociais baseadas no parentesco, na amizade, no compadrio. O respeito às suas normas e valores é que aproxima e une os indivíduos.

¹ Ponto de despedida de autoria de Terezinha de Jesus, jongueira da fazenda São José da Serra, gravado no CD-livro *Jongo do Quilombo São José*.

A particularidade da Serrinha, é que se trata do único território jongueiro encravado no espaço urbano de uma grande cidade², talvez por isso sofra mais influência das demandas da sociedade contemporânea. Mestre Darcy e, posteriormente, o *Jongo da Serrinha*, perceberam que se não implantassem modificações no jongo, ele poderia desaparecer rapidamente, tal como ocorreu com os demais territórios jongueiros existentes no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. O caminho escolhido foi a espetacularização. Tudo indica que o jongo está recuperando sua vitalidade, na Serrinha: as crianças e os jovens o praticam, interessados pela dança, pelos toques diferenciados dos tambores (tambu, candongueiro e angoma pita). E, talvez mais importante, o improviso na tirada dos pontos, ressurgiu com as novas gerações, atestando que o jongo está se (re)enraizado nesse território, pois para improvisar é preciso conhecer as condições de vida e de reprodução social do grupo. O improviso é feito a partir das situações cotidianas, ou seja, dos boatos, das “fofocas”, das estórias e da história do lugar.

O trabalho desenvolvido pela Escola de Jongo e pelo Grupo Cultural Jongo da Serrinha tem como consequência importante a formação de jovens lideranças locais. Eles procuram cuidar dos interesses da Serrinha, atentos à história transmitida por seus antepassados. Contudo, a tradição, para os “herdeiros” do trabalho de Mestre Darcy, definitivamente não está cristalizada no tempo. Ao contrário, ela só é possível se re-alimentada pelo presente.

A opção pela espetacularização caminha junto com a preservação das estórias dos antigos e das histórias das “famílias do samba”; muda a prática mas não mudam os fundamentos do grupo. Assim, se no princípio, o jongo e o samba estavam relacionados,

² Soube, recentemente, que a sobrinha de uma jongueira de Barra do Piraí está criando um grupo de jongo no bairro de Vila Valqueire, zona norte do Rio de Janeiro, não muito distante do morro da Serrinha.

posteriormente – do tempo do *Jongo Basam* em diante -, os princípios e valores do jongo se distanciam do samba e são reafirmados em território próprio.

A estratégia escolhida por Mestre Darcy e sua família para impedir o desaparecimento do jongo obteve sucesso inegável, até o presente momento, já que o jongo está ressurgindo com força na Serrinha e já ocupa espaço na mídia. Entretanto, as severas críticas feitas a esse trabalho por pessoas ligadas a algumas “famílias do samba” geraram vários fracionamentos, que se estendem até os dias de hoje. Existem pessoas que se opõem de tal maneira ao *Jongo da Serrinha* que se recusam a dar depoimentos ou a participarem de eventos juntamente com este grupo, levando a que o *Jongo da Serrinha* adote a mesma postura frente a essas pessoas. A falta de registros audiovisuais com os opositores ao trabalho desenvolvido pelo *Jongo da Serrinha* e pela ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha atesta, pela sua ausência, o grau a que essa cisão alcançou. Recentemente, outras fraturas ocorreram no *Jongo da Serrinha* e na estrutura do Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Os conflitos e fraturas entre os “herdeiros” de Mestre Darcy são consequência da profissionalização do jongo que atraiu o interesse da mídia e do público para o jongo. Alguns deles se destacaram mais por dominarem melhor a relação a mídia e o público, o que gerou divisão dentro do grupo.

Quando Mestre Darcy profissionaliza o jongo, os jovens e crianças são atraídos para a dança pelas viagens e pela possibilidade de ganharem dinheiro, criando uma expectativa que, na maioria das vezes, não se concretiza: nem todos conseguem viver do jongo. Na hipótese da ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha sofrer um sério revés e não conseguir angariar fundos para projetos e se o grupo *Jongo da Serrinha* não conseguir manter uma agenda de espetáculos ativa, isso poderia colocar em risco a existência do jongo na Serrinha. A profissionalização e as aulas de jongo ainda não conseguiram (re)enraizar

solidamente o jongo neste território. Falta criar condições para a re-inserção da cultura do jongo no morro, ainda fortemente identificado com o samba e o *funk*. As rodas de jongo espontâneas são ainda poucas; mais comuns são aquelas realizadas como parte de eventos abertos ao público externo.

O uso da câmera de vídeo como caderno de campo, permitiu o registro de informações que, obtidas ao longo de vários anos, facilitaram o acompanhamento do processo de espetacularização do jongo, na medida em que fixou o tempo e o espaço. As imagens e sons permitiram constatar e analisar as mudanças ocorridas no espetáculo do grupo *Jongo da Serrinha* entre 1998, ano da gravação da apresentação do grupo no carnaval do Rio de Janeiro, e 2003, quando o grupo realizou sua primeira temporada longa em um teatro do Rio de Janeiro. Nesse período, mudanças ocorreram não só nos espetáculos, como também nas apresentações durante os Encontros de Jongueiros e caminharam no sentido da homogeneização do jongo apresentado pelo grupo.

A profissionalização do jongo levou-o a grande exposição frente às câmeras fotográficas, videográficas e cinematográficas. Isso fez com o grupo desenvolvesse uma postura mais naturalizada. No período mencionado acima, além das imagens produzidas para esta pesquisa, foram produzidos, pelo menos, quatro documentários (utilizo essa nomenclatura de maneira generalizante, significando trabalhos não-ficcionais) sobre o jongo na Serrinha, por diferentes diretores. Os efeitos dessa grande exposição do *Jongo da Serrinha* e da Serrinha foram vários, entre os quais maior aceitação de pesquisadores que queiram desenvolver trabalhos junto aos moradores da Serrinha, a crescente naturalização das ações do grupo durante os registros e o desenvolvimento de “personagens” que são acionados toda vez que surge uma câmera. Naturalização e desenvolvimento de “personagens” não são contraditórios. Naturalização significa que o grupo não se incomoda

quando alguém chega munido do aparato audiovisual. A pessoa que é objeto do interesse desse aparato, assume a “personagem” que o pesquisador foi procurar: o detentor do conhecimento, o jongueiro, o herdeiro das tradições jongueiras e outras mais. Cabe ao pesquisador analisar os fatos que se apresentam, entre os quais a própria relação indivíduo-câmera.

Além da fixação do tempo e do espaço no qual a ação registrada se desenvolveu, a câmera possibilita ao pesquisador recuperar emoções que, muitas vezes, passaram despercebidas e não foram anotadas no caderno de campo. A câmera recupera ações registradas no passado que, quando repetidamente olhadas, reavivam a memória do pesquisador, permitindo-lhe utilizar em suas análises elementos que, de outra maneira, poderiam se perder no tempo.

A montagem das imagens feitas ao longo dos anos, em espaços diferenciados, reduz o tempo e encurta distâncias. Dessa maneira, se tornou possível colocar lado a lado o *Jongo da Serrinha* de 1998 e o de 2003. A análise das imagens permitiu realizar comparações, formular hipóteses e produzir um vídeo que concentra em curto espaço de tempo um período da história do *Jongo da Serrinha*, contada pela família Monteiro. A montagem é o momento que permite à história se manifestar de maneira que, muitas vezes, não é a desejada pelo pesquisador. A montagem dá autonomia ao objeto: por maior que seja o conhecimento do material gravado e do objeto de pesquisa, o antropólogo-cineasta é sempre surpreendido pelo material gravado. Por mais que ele veja e reveja tudo o que foi registrado, falta-lhe, antes do processo de montagem do filme, a lógica da montagem, um direcionamento específico que vai permitir compilar horas de registros, transformando-o em um documento visual com poucos minutos. Se a pesquisa se corporifica no momento do registro das imagens no campo, o filme é gerado durante a montagem; este é o momento

em que se percebe, com clareza, que existem imagens em demasia sobre determinado assunto e quase nenhuma sobre outro, que o registro de um fato peculiar, que tão cedo não se repetirá, não ficou satisfatório e não poderá ser utilizado. É o momento, também, no qual se deve desprezar aquela imagem tomada com tanto cuidado, mas que perde sentido, quando confrontada com outras mais significativas e, não raro, com menos qualidade técnica.

Por meio das imagens produzidas durante as apresentações do grupo *Jongo da Serrinha* é possível perceber todas as alterações sofridas pelo jongo quando passa dos terreiros aos palcos e, num segundo momento, quando se profissionaliza e se sofisticada. Sem a imagem em movimento, esse processo seria descrito por meio da escrita ou fotograficamente, de uma maneira que tornaria difícil, talvez impossível, a apreensão dessas mudanças pelo leitor. A imagem, sobretudo a imagem em movimento, possui um certo nível de redundância que explicita os elementos mais facilmente apreensíveis do objeto, o que permite ao pesquisador iniciar sua análise a partir dos elementos mais complexos. No caso do jongo, por exemplo, o uso da imagem tornou desnecessário a descrição simples da roda, no jongo tradicional, ou da meia-lua, no jongo espetáculo.

O vídeo tornou etnográfico e narrativamente concreto algo que os livros, por mais detalhados que fossem, permitiam captar de forma incompleta. Quando o leitor entra em contato com as obras dos autores que trataram do jongo, lá encontra partituras dos pontos e fotografias cuidadosamente elaboradas, mas que se tornam inacessíveis ao leigo. Quem não consegue ler uma partitura com os signos das notas musicais, não consegue ter noção do que é o ponto de jongo. As fotografias congelam o momento de um movimento e não conseguem transmitir muitas informações sobre a música, o ritmo e o ponto de jongo como, por exemplo, em que circunstâncias foi lançado e qual sua inserção no cotidiano do grupo.

A fotografia é capaz de produzir informações preciosas quanto ao local, à disposição da roda e dos instrumentos, à indumentária do jongueiro, ou seja, quanto aos elementos mais “estáticos” do jongo, mas pode dizer muito pouco sobre os elementos mais dinâmicos da dança e da própria cultura jongueira.

O vídeo dá conta de tudo o que a fotografia e a partitura musical tratam e ainda permite ao pesquisador observar as características dinâmicas e os elementos tácitos da cultura do jongo. Permite, também, ao espectador descobrir essas características e esses elementos. Por fim, permite aos praticantes do jongo elaborarem uma visão crítica do trabalho do antropólogo e de si mesmos, no momento em que as imagens lhes são apresentadas.

BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional. Danças, recreação, música*. V.2. (2ª edição). São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. **Jongo**. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Arquivo Municipal, ano 16, v. 128, p. 45-54, out. 1949.

ATHAYDE, Tristão de. **Jongos e Caxambu**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 out. 1961.

ATTAYDE, Maria Aldice da Silva de. **O colonialismo cultural e a questão do outro à luz do 3º milênio**. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes & BAHIA, Luiz Henrique (orgs.). *Percursos da memória: construções do imaginário nacional*. Rio de Janeiro: UERJ, NUSEG, 2000. p.339-344.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (3ª edição). São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1993.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **Xangô no Brasil: a música sacra e suas relações com mito, memória e história**. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes & BAHIA, Luiz Henrique (orgs.). *Percursos da memória: construções do imaginário nacional*. Rio de Janeiro: UERJ, NUSEG, 2000. p.137-151.

BARTH, Frederik. **Os grupos étnicos e suas fronteiras**. In: BARTH, Frederik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro, Contracapa, 2000. p.26-67.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**.

In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. (2ª edição). São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 3-28. (coleção Os Pensadores).

BHABHA, Homi K. **A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.177-203.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM *et al.* *Cultura brasileira: tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.13-29.

BOSI, Alfredo. **Cultura como tradição**. In: BORNHEIM *et al.* *Cultura brasileira: tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.31-58.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. (10ª edição). Petrópolis: Vozes, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. (5ª edição). São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

_____. *O poder simbólico*. (4ª edição). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CALHOUN, Craig. **Multiculturalismo e nacionalismo, ou por que sentir-se em casa não substitui o espaço público**. In: MENDES, Candido (coord.) & SOARES, Luiz Eduardo (ed.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.200-228.

_____. **Social theory and the politics of identity**. In: CALHOUN, Craig. *Social theory and the politics of identity*. Oxford: Blackwell, 1994. p.10-36.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001.

CARDARELLO, Andréa *et al.* **Nos Bastidores de um Vídeo Etnográfico**. In:FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas:Papirus, 1998. p.269-287.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro:MEC, 1961.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Os jovens e a cidade: identidades e práticas culturais em Angra de tantos reis e rainhas*. Rio de Janeiro:Relume Dumará:FAPERJ, 2002.

CARVALHO, José Jorge de. *A tradição mística afro-brasileira*. Brasília:Universidade de Brasília/Instituto de Ciências Sociais/Departamento de Antropologia, 1998 (série antropologia).

_____. *As duas faces da tradição*. O clássico e o popular na modernidade latinoamericana. Brasília:Universidade de Brasília/Instituto de Ciências Sociais/Departamento de Antropologia, 1991 (série antropologia).

_____. **Globalização, tradições, simultaneidade de presenças**. In:MENDES, Candido (coord.) & SOARES, Luiz Eduardo (ed.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro:Record, 2001. p.431-479.

_____. *Um panorama da música afro-brasileira – Parte I: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Brasília:Universidade de Brasília/Instituto de Ciências Sociais/Departamento de Antropologia, 2000 (Série Antropologia).

_____ & SEGATO, Rita. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. Brasília:Universidade de Brasília/Instituto de Ciências Sociais/Departamento de Antropologia, 1994 (Série Antropologia).

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª edição. Rio de

Janeiro:Edições de Ouro, 1972.

CASTRO, João Paulo M. **Espaços e formas de sociabilidades na favela da Serrinha**. *Revista da Universidade Rural, Série Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, vol. 22, número 1, jan./jun., 2000, p.69-85.

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro:FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____. **Os sentidos do espetáculo**. *Rev. Antropol.*, [online]. 2002, vol.45, no.1 [citado 29 Julho 2004], p.37-78. Disponível na [www:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100002&Ing=pt&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100002&Ing=pt&nrm=isso). ISSN 0034-7701.

_____. **O jongo e a umbanda em Quissamã**. In:*Quissamã*, Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro, 1987. p.129-144.

COSTA, Haroldo. *Salgueiro: academia de samba*. Rio de Janeiro:Record, 1984.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro:EdUERJ, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Antropologia no Brasil: mito, história, etnicidade*. SP:Brasiliense;EDUSP, 1986.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Bonde do mal: notas sobre território, cor, violência e juventude numa favela do subúrbio carioca**. In:REZENDE, Claudia Barcellos & MAGGIE, Yvonne (orgs.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de

Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.11-25.

D'ADESKY, Jacques. **Multiculturalismo e educação**. *Cadernos PENESB*, Niterói, número 4, 2002. p.132-134.

_____. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DaMATTA, Roberto. **Globalização e identidade nacional: considerações a partir da experiência brasileira**. In: MENDES, Candido (coord.) & SOARES, Luiz Eduardo (ed.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.168-181.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DARCY DO JONGO. In: CRAVO ALBIN, Ricardo. *DICIONÁRIO Cravo Albin da MPB*. [online]. 2002 [citado 17 Março 2002]. Disponível na [www:<http://www.letras.puc-rio.br/scripts/dicionario.exe/verbete?busca=JONGO,%20Darcy%20do&tipo=a>](http://www.letras.puc-rio.br/scripts/dicionario.exe/verbete?busca=JONGO,%20Darcy%20do&tipo=a).

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ETHNIE. In: BONTE, Pierre & IZARD, Michel. *DICTIONNAIRE de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, 2002 (collection Quadrige).

ETNIA. In: CASHMORE, Ellis. *DICIONÁRIO de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.

EVANS-PRITCHARD, Edward E. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *A noção de bruxaria como explicação de infortúnios*. Brasília: UnB, s.d. (Textos de Aula, Antropologia 3).

FELDMAN-BIANCO, Bela. **(Re)construindo a saúde portuguesa em vídeo**.

In:FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas:Papirus, 1998. p.289-303.

FERNÁNDES, Florestan.. *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. (3ª edição). São Paulo:Martins Fontes, 2004.

_____. *O folclore em questão*. (2ª edição). São Paulo:Martins Fontes, 2003.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. **Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural**.

In:CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro:Pallas; Salvador:CEAO, 1999, p.113-30.

FRITH, Simon. **Music and identity**. In:HALL, Stuart & DU GAY, Paul (orgs.). *Questions of cultural identity*. London:Sage Publications, 1996. p.108-27.

FRY, Peter & VOGT, Carlos. *Cafundó: a África no Brasil: linguagem e sociedade*. São Paulo:Companhia das letras, 1996.

GALANO, Ana Maria. **Iniciação à pesquisa com imagens**. In:FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas:Papirus, 1998. p.173-193.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Antropólogos na mídia: comentários acerca de algumas experiências de comunicação intercultural**. In:FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira. *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas:Papirus, 1998. p.305-319.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica Editora/UNI-RIO, 1995.

GANZ, Herbert J. **Symbolic ethnicity: the future of ethnic groups and cultures in**

America. In:SOLLORS, Werner. *Theories of ethnicity*. New York:New York University Press, 1996. p.424-59.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo:Ed. 34; Rio de Janeiro:Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Flávio dos Santos. *Experiências atlânticas: ensaios e pesquisas sobre a escravidão e o pós-emancipação no Brasil*. Passo Fundo:UPF, 2003.

_____. **Repensando a construção de símbolos de identidade étnica no Brasil.** In:FRY, Peter; REIS, Elisa & TAVARES DE ALMEIDA, Maria Hermínia. *Política e cultura: visões do passado e perspectivas contemporâneas*. SP:HUCITEC/ANPOCS, 1996. p.197-221.

GRAMSCI, Antonio. **Observações sobre o “folclore”.** In:GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, volume 6*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2002. p.131-38.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. *Jongo da Serrinha*. CD-livro. Rio de Janeiro:Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002.

GURAN, Milton. *Agudás: os “brasileiros” do Benim*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2000.

_____. **Da bricolagem da memória à construção da própria imagem entre os agudás do Benim.** In: XXV ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, outubro de 2001, Caxambu (MG).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A, 2001.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (org.).Belo Horizonte:Editora UFMG; Brasília:Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **What’s “black” in black popular culture?** In:DENT, Gina (org.). *Black popular culture: discussions in contemporary culture*. Seattle:Bay Press, 1992. p.21-33.

HENLEY, Paul. **Cinematografia e pesquisa etnográfica.** *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*, Rio

de Janeiro, volume 9 – número 2, p. 29-50, segundo semestre, 1999.

HOBBSAWN, Eric. **A invenção das tradições**. In: HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (ors.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro:Paz e Terra, 1997, p.9-23.

HOLANDA, Heloísa Buarque de & SOVIK, Liv. **Stuart Hall: o papa negro dos estudos culturais**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de jan. 2004. Idéias, p.3.

LACLAU, Ernesto. **Universalismo, particularismo e a questão da identidade**. In:MENDES, Candido (coord.) & SOARES, Luiz Eduardo (ed.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro:Record, 2001. p.229-250.

LATOUR, Eliane de. **Os tempos do poder**. *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, número 3, p. 35-51, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Comunicação e cultura de massa**. In:LIMA, Luiz Costa *et al. Teoria da cultura de massa*. (6ª edição). São Paulo:Paz e Terra, 2000. p.13-69.

LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. (2ª edição). São Paulo:Martins Fontes, 2003.

_____. *Folclore de São Paulo*. (2ª edição). São Paulo:Ricordi, 1954.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1988.

_____. *O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro:Pallas, 1992.

MACDOUGALL, David. **Mas afinal, existe realmente uma Antropologia Visual?** *Catálogo da 2ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro:Interior Produções, 1994. p.71-75.

MAUSS, Marcel. **Esboço de uma teoria geral da magia**. In:MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*, v.1. São Paulo:EPU, 1974. p.37-176.

MOURA, Renato. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro:FUNARTE, 1983.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo:Terceira Margem, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Construção da identidade negra no contexto da globalização**.*Cadernos PENESB*, Niterói, número 4, 2002. p.61-83.

NAVES, Santuza Cambraia. **O biscoito fino e a cultura de massa**. *Interseções* - Revista de Estudos Interdisciplinares, Rio de Janeiro, ano 5, número 2, dezembro de 2003. p.363-74.

NETTO, Gisele. **Dama jogueira**. *Beleza Pura*. [on line] 2004 [citado 21 Abril 2004]. Disponível na www: <http://www.belezapura.org.br> .

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. (5ª edição). São Paulo:Brasiliense, 2001.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da Antropologia Visual**. *BIB*, Rio de Janeiro, número 48, p.91-115, 2º semestre, 1999.

_____. **Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e sua contribuição à análise das relações sociais**. In:FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Moreira (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas:Papirus, 1998. p.213-224.

_____. **Do diário de campo à câmera na mão ou de como virar antropólogo cineasta**. *Revista de Antropologia USP*, São Paulo, vol. 39, número 2, p. 255-273, 1996.

_____. *Envelhecimento e imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro*. São Paulo:Annablume, 2000.

PESSANHA, José Américo. **Cultura como ruptura**. In: BORNHEIM *et al.* *Cultura brasileira: tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.59-90.

PIAULT, Marc-Henri. **Antropologia e cinema**. *Catálogo da 2ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, Rio de Janeiro, 1994. p.62-9.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião**. *Revista Usp*. Universidade de São Paulo, São Paulo, número 46, p.52-65, junho-agosto, 2000.

PRÉLORAN, Jorge. **Conceitos étnicos e estéticos do cinema etnográfico**. *Cadernos de Textos - Antropologia Visual*. Rio de Janeiro, Museu do Índio, set. 1987. p.8-20.

RAHIER, Jean Muteba. **Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): "When black men ruled the world", de L. H. Clegg, e "Um príncipe em Nova York", de Eddie Murphy**. *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Núcleo de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, número 9 – volume 2, p. 51-64, segundo semestre, 1999.

RAMOS, Arthur. *A aculturação negra no Brasil*. São Paulo: Cia. Nacional, Col. Brasileira, 1942.

_____. *As culturas negras no Novo Mundo*. 3ª edição. São Paulo: Cia. Nacional, 1979.

_____. *O negro brasileiro*. São Paulo: Editora Nacional, 1940.

_____. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1953.

REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. **Uma história de liberdade**. In: REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. SP: Cia. das Letras, 1996.

REZENDE, Claudia Barcellos & MAGGIE, Yvonne. **Raça como retórica: a construção**

da diferença. In: REZENDE, Claudia Barcellos & MAGGIE, Yvonne (orgs.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 2001. p.11-25.

RIANI, Mônica. **O batuqueiro profano.** *Caderno B, Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 de outubro de 2000. p.1.

RIBEIRO, Ana Paula P. da G. *Samba são pés que passam fecundando o chão...*: Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). PPCIS/IFCH, UERJ, Rio de Janeiro, 2003.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo.** *Cadernos de folclore*. Rio de Janeiro:FUNARTE;Instituto Nacional do Folclore, nº 34, 1984.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 3ª edição. São Paulo:Editora Nacional, 1945.

SANTIAGO, Silviano. **Permanência do discurso da tradição no modernismo.** In:BORNHEIM *et al.* *Cultura brasileira: tradição, contradição*. Rio de Janeiro:Jorge Zahar, 1987. p.111-145.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Do entrudo às escolas de samba: a ocupação do espaço das ruas pelo carnaval carioca.** In:MARTINS, Ismênia de lima *et al* (orgs.). *História e cidadania*. São Paulo:Humanitas Publicações/FFLCH-USP; ANPUH, 1998a. p.369-382.

_____. **Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba.** In:ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos. (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro:Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998b. p.115-144.

SCARANO, Julita. *Cotidiano e solidariedade: vida diária da gente de cor nas Minas Gerais, Século XVIII*. SP: Brasiliense, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. SP:Cia. das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: BORNHEIM *et al.* *Cultura brasileira: tradição, contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. p.91-110.

SHERIFF, Robin. **Como os senhores chamavam os escravos: discursos sobre cor, raça e racismo num morro carioca**. In: REZENDE, Claudia Barcellos & MAGGIE, Yvonne (orgs.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p.11-25.

SILVA, Marília T. Barboza da & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SILVA, Marina Helena Chaves & MOTA, Valeria Lessa. **Festa de São João em Maracás: as velhas tradições se mantêm**. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes & BAHIA, Luiz Henrique (orgs.). *Percursos da memória: construções do imaginário nacional*. Rio de Janeiro: UERJ, NUSEG, 2000. p.175-180.

SIMONARD, Pedro. **Le documentaire, un autre cinéma, de Guy Guathier**. *Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, volume 15 - número 2, p. 203-09, 2002.

_____. *Leitura fotográfica da construção de rede de apoio político pelas comunidades jongueiras*. Trabalho apresentado no VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais – As Linguagens da Lusofonia. Rio de Janeiro, setembro de 2002.

SISS, Ahyas. **Dimensões e concepções de multiculturalismo: considerações iniciais**. *Cadernos PENESB*, Niterói, nº4, 2002. p.135-150.

SLENES, Robert W. **“Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil**. *Revista USP*, Universidade de São Paulo, São Paulo, número 12, p.48-67, dez.-fev., 1991-1992.

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

SOUSA, Marina de Mello e. *Parati: a cidade e as festas*. RJ:Editora UFRJ;Tempo Brasileiro, 1994.

SOVIC, Liv. Para ler Stuart Hall. In:HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte:Editora da UFMG; Brasília:Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.9-22.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. **Candomblé e a [re]invenção de tradições**. In:CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro:Pallas; Salvador:CEAO, 1999, p.131-40.

THOMPSON, John B. **A nova ancoragem da tradição**. In:THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis:Vozes, 1998. p.159-80.

_____. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. (4ª edição). Petrópolis:Vozes, 2000.

TRADITION. In:BONTE, Pierre et IZARD, Michel. *DICIONNAIRE de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris:PUF, 2002 (collection Quadrige).

TRANSMISSION. In:BONTE, Pierre et IZARD, Michel. *DICIONNAIRE de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris:PUF, 2002 (collection Quadrige).

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis:Vozes, 1974.

VALENÇA, Raquel Teixeira & VALENÇA, Suetônio Soares. *Serra, Serrinha, serrano: o império do samba*.Rio de Janeiro:José Olympio, 1981.

VALLADO, Armando. **O sacerdote em face da renovação do candomblé**. In:CAROSO,

Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs.). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro:Pallas; Salvador:CEAO, 1999, p.141-47.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba* (2ª edição). RJ:Jorge Zahar Editor:Ed. UFRJ, 1995.

_____. *O Mundo Funk Carioca* (2ª edição). RJ:Jorge Zahar Editor, 1997.

VILHENA, Luís Rodolfo. **África na tradição das ciências sociais no Brasil**. In:VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaio de antropologia*. Rio de Janeiro:EdUERJ, 1997. p.127-166.

_____. **O popular visto das margens: cultura popular e folclore em van Gennep e Bakhtin**. In:VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaio de antropologia*. Rio de Janeiro:EdUERJ, 1997. p.51-96.

2. SÍTIOS NA INTERNET.

CENTRAL ÚNICA DAS FAVELAS. **Jongo da Serrinha**. [online]. 2004 [citado 6 Maio 2004]. Disponível na www:< <http://www.cufa.com.br>>.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. [online]. 2005 [citado 7 Fevereiro 2005]. Disponível na www:<<http://www.jongodaserrinha.org.br>>.

INSTITUTO VIRTUAL DE TURISMO. **O jongo**. [online]. 2002 [citado em 01 Maio 2002.]. Disponível na www: <<http://www.ivt-rj.net/cultural/variedades/anteriores/jongo/link12.htm>>.

REDE DE MEMÓRIA DO JONGO E CAXAMBU. **Discografia**. [online]. 2003 [citado

19 Março 2003]. Disponível na [www:<http://www.eefd.ufrj.br/redejongo>](http://www.eefd.ufrj.br/redejongo).

3. FILMOGRAFIA.

BAMBOOZLED (A hora do show). Direção: Spike Lee. Produção: Jon Kilik e Spike Lee. Roteiro: Spike Lee. Intérpretes: Damon Wayans, Savion Glover, Tommy Davidson, Jada Pinkett Smith, Michael Rapaport, Charli Baltimore, Canibus, Julie Dretzin, MC Serch and Mos Def. [S.I.]: 40 Acres & a Mule Filmworks, 2000. 1 filme (135 min.), son., color., 35 mm.

CAXAMBU de Sá Maria. Direção de Guilherme Fernandes. 1 vídeo (65 min.), son., color., VHS.

FEITICEIROS da palavra: o jongo do Tamandaré. Direção de Rubens Xavier. São Paulo: Núcleo de Documentários da TV Cultura; Associação Cultural Cachuera!, 2001. 1 fita de vídeo (56min.), VHS, son., color.

SARAVÁ jogueiro. Direção de Bianca Brandão, Cecília de Mendonça e Luisa Helena Pitanga. Rio de Janeiro: Independente, 2003. 1 fita de vídeo (24 min.), VHS, son., color.

4. DISCOGRAFIA.

CAIXA PRETA. **100% Gonça**. Rio de Janeiro: Independente, 1999. 1 CD. Digital audio.

DAUDE. **Daude #2**. Rio de Janeiro: Natasha, 1997. 1 CD. Digital audio.

RUMUS ITAÚ CULTURAL MÚSICA 2000/2001. **Cartografia Musical Brasileira – Espírito Santo/Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Rob Digital; São Paulo: Itaú Cultural,

2001. 1 CD. Digital audio.

JONGO BASAM & CAPOEIRA DE ANGOLA. **Quilombo**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1983. 1 LP.

JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002. 1 Cd-livro.