

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

CARLA JULIANE DE LEMOS OLIVEIRA

**JEITO DE CORPO: A RODA DE JONGO COMO CENÁRIO PARA A
ANÁLISE DA CORPOREIDADE**

Niterói, 2011

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

CARLA JULIANE DE LEMOS OLIVEIRA

**JEITO DE CORPO: A RODA DE JONGO COMO UM CENÁRIO PARA A
ANÁLISE DA CORPOREIDADE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre.

Orientador: Júlio César de Tavares

Linha de pesquisa: Antropologia do corpo e do esporte.

Niterói, 2010.

Banca Examinadora

Prof. Orientador – Dr. Júlio César de Tavares

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Amparo Villa Cupolillo

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Simoni Lahud Guedes

Universidade Federal Fluminense

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao PPGA e a UFF, assim como a todos os professores, funcionários e colegas do curso de pós-graduação em Antropologia pelos ensinamentos e produtivas aulas, conversas e debates.

Ao meu orientador Julio Cesar de Tavares pela dedicação durante a elaboração deste trabalho, estendendo estes agradecimentos ao seu grupo de pesquisa, o LEECCC (Laboratório de Etnografia e Estudos em Comunicação, Cultura e Cognição).

Ao CNPQ que forneceu a bolsa de pesquisa, auxílio fundamental para o desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço a Luísa Marmello, Dely Monteiro, Suellem Tavares, Adriana Penha e Tia Maria do Jongo pela disponibilidade, atenção e simpatia, que tornaram ainda mais prazerosos meus dias no campo.

À Dona Wanda pelos inúmeros sorrisos, carinhos e copos d'água após cada cansativa subida à sede da ONG na Rua Balaiada.

Agradeço ao núcleo mais estreito e íntimo da minha família, Felipe Emanuel de Lemos Oliveira, Camila Ferreira, Monaliza de Lemos Areal, Elza Ferreira de Lemos Areal, José Henrique Areal e Creusa Ferreira de Lemos que são tão queridos e sempre estiveram tão perto. Muito obrigada pela preocupação.

Aos meus pais, José Carlos de Oliveira e Eugenia Ferreira de Lemos Oliveira, que sempre acreditaram em mim, embora algumas vezes eu mesma duvidasse.

Aos amigos André Bittencourt e sua esposa Ana Paula, Polyana Silva e Wellington Bandeira por estarem sempre presentes nos momentos mais difíceis do processo de escrita deste trabalho, me reanimando com bebidas alcoólicas e baralho, além da solidariedade por juntarem-se ao coro das lamentações comuns a todo estudante de pós-graduação.

À Júlia de Lemos Gomes, prima e princesa.

Agradecimentos especiais a Vinícius Fernandes da Silva, que me apresentou o desconhecido campo da Antropologia, fazendo com que eu me apaixonasse por ele e pela nova área de trabalho, e sendo assim, promovido de namorado a marido ao passo que este trabalho era gerado. Amo tu.

Bendito

“Bendito louvado seja,

é o rosário de Maria.

Bendito louvado seja,

é o rosário de Maria.

Bendito pra Santo Antônio,

bendito pra São João,

senhora Santana, saravá meu zirimão.

Saravá angoma-puíta, saravá meu candongueiro,

abre caxambu, saravá jongueiro.

Bendito louvado seja meu zirimão,

agora mesmo que eu cheguei foi pra saravá

Bendito louvado seja Senhora Santana,

agora mesmo que eu cheguei foi pra saravá”.

Ponto de louvação criado por Mestre Darcy Monteiro e cantado na abertura das rodas de Jongo do Grupo Jongo da Serrinha.

Resumo

Ao longo de sua história, o homem produziu, criou, desenvolveu e sistematizou uma série de práticas motoras referentes à sua localidade, necessidade e interesse. Um dos conceitos que visa compreender e englobar essas distintas modalidades visando formular uma categoria comum a um acervo imenso de um determinado grupo social é o que chamamos de: cultura corporal.

O Jongo, um dos elementos dessa cultura corporal, é uma manifestação artística popular afro-brasileira que suportou permanecer perante as transformações e mudanças da sociedade brasileira ao longo de sua história, e se manteve vivo através de movimentos de preservação e valorização de seus agentes, como por exemplo, o grupo Jongo da Serrinha. O estudo proposto constitui uma análise em meio ao ritual da roda, da construção do corpo dos dançarinos e suas subjetividades instauradas em seus corpos, sua corporeidade, a dinâmica da produção de sua imagem e seus sotaques corporais.

Palavras-chave: Jongo, caxambu, ritual, dança, corpo, corporeidade, imagem corporal, performance.

Abstract

Throughout its history, man has produced, created, developed and codified a series of practical motor referents to their location, need and interest. The concept that encompasses these different modalities in order to formulate a common category to a huge collection is what we call body culture

The Jongo, part of body culture, is an art form popular African-Brazilian who supported the transformation of Brazilian society throughout its history, and is kept alive through movement of preservation and development, for example, the group of Jongo Serrinha . The proposed study is an analysis the dance ritual, the construction of the body of the dancers, their corporeality and dynamics of production of their body image.

Keywords: Jongo, caxambu, ritual, dance. Body, corporeality, body image, performance.

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo I: O Campo	
1.1- À primeira vista.....	21
1.2- O Jongo da Serrinha.....	29
1.3- A guerra e a copa.....	38
Capítulo II: O Jongo	
2.1- Jongo e história.....	49
2.2- A estrutura da Roda.....	54
2.3- Música e metáfora.....	60
2.4- A dança.....	72
Capítulo III: Corpo e performance	
3.1- Corporeidade.....	88
3.2- A roda e a performance.....	104
3.3- Invisibilidade versus Cegueira.....	116
Considerações finais.....	137
Referências Bibliográficas	142

Introdução

Sempre me interessei por atividade física, ainda que tais práticas não fossem, como de costume da maioria dos jovens, práticas desportivas. Pratiquei balé quando criança e como vivi boa parte de minha juventude em regiões praianas, o mar, a caminhada na areia e ocasionalmente um voleibol, sempre estiveram presentes no meu acervo motor. A atividade que exerci por mais tempo e de maneira regular foi a capoeira. Pratiquei em diversos grupos e em diferentes cidades por cinco anos consecutivos. A partir daí, sempre cultivei mais simpatia por modalidades que envolvessem alguma musicalidade em sua composição. Ao ingressar na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) no ano de 2004, marcou-se o momento de institucionalizar o ensino e a aprendizagem do movimento de maneira formal, e entrar em universos motores nunca antes experimentados: foi o caso do desconhecido tênis, da divertida ginástica artística e, principalmente, das encantadoras danças afro-brasileiras.

Participando do V Encontro Regional de Estudantes de Educação Física, realizado na UFRRJ, no ano de 2005, assisti a uma apresentação do grupo de pesquisa da UFRJ Cavalinho Boi Daqui, que trabalha com diversas danças folclóricas. O grupo apresentou uma performance composta por várias modalidades de danças brasileiras, ensinando os movimentos básicos de cada uma delas aos estudantes universitários presentes naquela platéia. Neste dia, de uma só vez, vi e vivenciei modalidades como o Coco, o Cavalinho, o Maracatu e a Ciranda¹. Meu

¹ Estas danças correspondem a algumas das inúmeras manifestações artísticas presentes no acervo da cultura popular brasileira. A Ciranda, por exemplo, da maneira que é conhecida nos Estados da Paraíba e de Pernambuco, consiste em uma “dança desenvolvida por homens, mulheres e crianças. Os dançarinos formam uma grande roda e dão passos para dentro e para fora do círculo, provocando ainda um

encantamento foi tão grande que não pude deixar que aquela experiência se tornasse a única, e assim fui impelida a procurar, pesquisar e conhecer mais algumas das modalidades existentes, além de aprofundar as recém descobertas.

Ao falar sobre o Coco² com minha família, tal foi minha surpresa em descobrir que os galhos da parte materna de minha árvore genealógica, nascida e criada na Santana do Ipanema, a principal cidade do sertão de Alagoas, praticavam regularmente esta dança em festas de casamento e na construção de casas de sapê e pau-a-pique. Segundo minha avó *“a gente pulava a noite toda ouvindo aquela sanfona, e de manhãzinha o barro pisado virava um cimento lisinho, lisinho. Podia até jogar água.”*

Assim crescia e se desenvolvia minha curiosidade pela dança folclórica. No momento em que incorporei efetivamente a dança como objeto de estudo e pesquisa e não mais somente uma prática para os momentos de lazer, submeti-me ao processo seletivo e ingressei no Curso de Mestrado em Antropologia da Universidade Federal Fluminense – UFF.

O trabalho em questão propõe uma análise do Jongo, privilegiando como *locus* de observação as rodas de Jongo realizadas no Morro da Serrinha, em Madureira, e as

deslocamento do mesmo no sentido anti-horário. A música é executada por um grupo denominado “terno”, colocado no centro da roda, tocando instrumentos de percussão (bumbo, tarol, caixa, ganzá) e de sopro (pistons e trombone). As canções, tiradas pelo mestre-cirandeiro e respondidas pelo coro dos demais, têm temáticas que refletem a experiência de vida. <http://www.unicamp.br/folclore>

² O Coco é uma dança regional brasileira conhecida em toda a região Nordeste sendo executado em roda (assim como a Ciranda) e em algumas regiões dançado em “fileiras mistas, de conjunto, de par ou de solo individual. Há uma linha melódica cantada em solo pelo “tirador” ou “conquista”, com refrão respondido pelos dançadores. Um vigoroso sapateado denominado “tropel” ou “tropé” produz um ritmo que se ajusta àquele executado nos instrumentos musicais. O Coco apresenta variadas modalidades, conforme o texto poético, a coreografia, o local e o instrumento de música, estando a umbigada presente em muitas de suas variações”. <http://www.unicamp.br/folclore>

performances apresentadas pelo Grupo Artístico Jongo da Serrinha em diversos locais do Rio de Janeiro. Esta investigação tem como objetivo compreender a construção da corporeidade dos praticantes no desempenho do jongo, somado aos processos identitários dos indivíduos deste grupo social.

Ao falar em corporeidade, podemos percebê-la como a imersão dos corpos em um mundo de signos e significados simbólicos, a relação do corpo próprio com o corpo do outro, com os objetos presentes em seu meio social, como a resultante sempre de um processo de construção de uma identidade ou de identidades. A corporeidade então torna-se uma expressão do indivíduo manifestada pelo próprio corpo, uma permanência devido à eterna construção do homem em suas interações com o mundo, seu meio social, com seu próprio corpo, com as atividades psicomotoras desempenhadas, com o acervo da cultura corporal e do movimento que experimenta e com o corpo do outro. Sendo assim, pode-se dizer que o objeto de estudo desta dissertação é o corpo visto como uma ferramenta onde vários elementos podem ser constituídos. O corpo que, neste trabalho pontua o corpo do jogueiro, torna-se, então, “objeto” deste estudo, cuja proposta será observá-lo em meio a uma prática corporal específica, construída na diáspora africana e que, em princípio, visava satisfazer algumas das necessidades de seus agentes, sobretudo em comunicar-se com outros membros daquele grupo sócio-cultural. Visando compreender a dinâmica da construção do corpo, de sua imagem corporal e dos elementos presentes neste processo, o objeto de pesquisa desta dissertação são as marcas corporais que determinadas atividades psicomotoras imprimem em seus participantes, tomamos em especial, o Jongo como campo de análise para observar esta uma espécie de sotaque impresso no corpo. Para este trabalho, utilizo como material etnográfico oficinas, rodas, aulas e espetáculos de Jongo realizadas pelo Grupo Cultural Jongo da Serrinha, seu documentário (O Jongo na Serrinha, um tributo a

Mestre Darcy), Mostras de dança da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, apresentações do grupo cultural Jongo do Quilombo São José, do grupo cultural da UFRJ “Cavalo Marinho Boi Daqui”, bem como minha experiência a partir da observação dos movimentos desenvolvidos nesta dança por membros integrantes das comunidades e grupos de Jongo, para discutir as marcas corporais arraigadas aos fazeres cotidianos e suas corporeidades específicas a cada ator de determinado grupo de movimento.

Situando historicamente esta prática, podemos dizer que o Jongo possui uma origem predominantemente africana, mas modificada pelas interações culturais existentes entre negros, índios e europeus desde o início da prática escravocrata na colonização do Brasil. Esta dança afro-brasileira desenvolveu-se nas terras de cultivo de café, ocorrendo geralmente nos terreiros e quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do Sudeste Brasileiro.

Considerado uma manifestação artística da cultura popular brasileira e proclamada em novembro de 2005 como patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Jongo vem sendo objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento, sendo a bibliografia atual de tais estudos grande e diversificada, passando, sobretudo, por abordagens históricas, mas também antropológicas, políticas e educacionais, dentre outras naturezas³.

³ Para maiores informações ver ALCÂNTRA, Renato (2008), NEDER, Álvaro (2008), SILVA, A. (2006), IPHAN (2007).

O Rio de Janeiro foi o lugar onde mais se dançou Jongo no Brasil, sendo comum a presença de rodas em ruas, largos, e praças, diferentemente de outros Estados, onde sua incidência era predominantemente rural.

Considerado uma dança de umbigada⁴, o Jongo exerceu grande influência na construção do Samba carioca, tanto musicalmente quanto coreograficamente. Porém, ao atravessar a fronteira do século XX, o Jongo passou por um período de esquecimento. As razões para este processo são diversas e entre elas podemos citar: o segregamento racial, de classe e de ordem religiosa; questões relativas à integração do Jongo ao mercado; a concorrência com práticas de lazer existentes na cultura de massa para os jovens das gerações posteriores; a exclusão sócio-econômica das comunidades e grupos tradicionais e a proibição da participação de crianças em rodas. O Jongo representava um artigo da cultura oral, e uma espécie de herança passada de pai para filho, pois somente era denominado “jongueiro”, quem filho de jongueiro fosse. Assim, ao passo que os deslocamentos geográficos foram necessários à população trabalhadora para se adequar ao mundo do trabalho moderno, alguns jongueiros ficaram isolados e vivenciaram a transformação dos interesses culturais, recreativos e lúdicos dos novos adultos de suas famílias.

Segundo o *Dossiê sobre o Jongo no Sudeste*⁵, publicado pelo Iphan em 2007, “o caxambu deixou de ser dançado em diversos locais, por vários motivos: os conhecedores da tradição faleceram sem deixar herdeiros, as conversões religiosas

⁴ São chamadas danças de umbigada, as danças em que costumeiramente os escravos dançavam. Recebiam este nome por seus protagonistas executarem suas performances com o umbigo à mostra, e por celebrarem a fertilidade. Geralmente são dançadas em rodas, com um par ao centro, ao som de tambores e com saudações que simulam, ou promovem efetivamente o toque do umbigo com outro.

⁵ P.32.

recentes impedem alguns membros das comunidades de participar da dança e não há mais, nas proximidades das moradias, os espaçosos terreiros para dançar. De um modo geral, a irradiação dos modos de vida e valores associados à modernidade tornou os tambores alvo de desprezo e indiferença, quando não de repressão.” Segundo o mesmo documento, ocorriam outros fatores negativos, como por exemplo: o fato dos detentores deste conhecimento “serem negros e pobres”, constituindo uma condição duplamente desfavorecida para que a dança não se perpetuasse em meio às comunidades.

Esta manifestação artística afro-brasileira apresenta um tripé que estrutura e fundamenta a sua prática: a percussão de tambores, a dança e o uso de elementos mágicos. Os tambores ditam o tempo rítmico e melódico do evento; a magia é proclamada principalmente a partir dos pontos e ilustrada e interpretada através da movimentação coreográfica de quem a recita. A dança, além de seus aspectos lúdicos, revela os tabus, a polidez e as normas de comportamento marcadas nos corpos dos praticantes.

A principal função social do Jongo, na época da escravidão, era servir ao divertimento e propiciar a comunicação entre os negros, pois seus pontos baseavam-se na dinâmica de criação e decifração de versos metafóricos e enigmáticos. A roda era o espaço em que os escravos exercitavam sua ironia, fazendo comentários jocosos a respeito do comportamento de seus supervisores e senhores, através do enigma na “amarração” dos pontos, da criação de seus significados dúbios, e era também na roda que a comunicação entre os escravos, tão controlada pelos senhores, acontecia. Este fato é ressaltado ainda hoje nas comunidades jongueiras.

As referências ao Jongo na literatura remontam ao século XIX. Uma das primeiras etnografias sobre o Jongo, e dos primeiros trabalhos a serem desenvolvidos

sobre o mesmo, fora a descrição de uma roda, publicada no ano de 1961 e elaborada por Ricardo Almeida. O trabalho é composto por um texto descritivo e detalhado dos elementos da roda. O autor fala das músicas, da dança entre pares de sexo opostos (apesar de, na roda descrita, a presença masculina se mostrar predominante), dos tambores e seus tipos, realizando uma espécie de catalogação da performance.

De forma semelhante, porém contemporânea, Silva (2006), em sua dissertação, faz um levantamento destes elementos e vai além: não se restringe a um único evento, mas visita as quatro principais comunidades jongueiras do Rio de Janeiro. São elas o Jongo do Quilombo São José da Serra (na cidade de Valença), Jongo de Pinheiral, Jongo de Barra do Piraí (Barra do Piraí) e Jongo da Serrinha, em Madureira, enfatizando as duas últimas, às quais dedica capítulos particulares em seu trabalho. Este autor desenvolve a questão artística do Jongo, mostrando seus eventos e facetas. Para isso, utiliza como referencial para sua pesquisa: arquivos audiovisuais, documentos fonográficos e ilustra sua dissertação com um pequeno acervo fotográfico próprio. Este trabalho também apresenta um posicionamento do antropólogo em relação ao grupo estudado, localizando as questões que se apresentaram a ele ao adentrar no campo etnográfico, no contato com o “outro”.

Também Neder (SP, 2008) desenvolveu uma pesquisa sobre este mesmo objeto, incidindo seu olhar sobre a literatura oral e a musicalidade nas rodas de Jongo. Em seu trabalho discute as iniciativas de preservação da dança através de políticas públicas desenvolvidas pelo Ministério da Cultura, chamados Pontos de Cultura⁶ e as

⁶ “Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações do Programa Cultura Viva. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC) por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Ponto de Cultura e ficam responsáveis por reticular e impulsionar as ações que já existem nas comunidades. Atualmente existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país, e diante do desenvolvimento do Programa, o

consequências deste movimento na realização das rodas, nas performances orais, e nas transformações que os aspectos líricos vêm sofrendo em meio aos atuais processos de patrimonialização do Jongo. Trata rapidamente dos elementos estruturantes da roda, tais como instrumentos, letras e música, tipos de pontos e movimentos coreográficos, além de fazer um pequeno levantamento , assim como Silva, das comunidades jongueiras presentes no Sudeste.

Neder mostra que, com o incentivo financeiro, seja ele governamental ou não, cresceu a articulação entre os praticantes do Jongo, também foram promovidos encontros entre os grupos e houve uma maior visibilidade desta prática tradicional, despertando o interesse de outras camadas sociais para a mesma. Os jovens não-jongueiros de classe média, ao adotarem o Jongo, acabam por promover mudanças na própria prática do Jongo para os membros ditos tradicionais. O autor questiona então quais seriam estas modificações, se elas reforçam ou não o significado do Jongo para os grupos tradicionais, se modificam os aspectos rituais da dança e, principalmente, se modificam ou remodelam os aspectos musicais da roda, visto que os jovens demonstram o desejo de manifestar junto ao Jongo, suas atuais preferências musicais, tais como o funk e o hip hop, fazendo um mix dessas influências musicais e que quase sempre são vistas com rejeição e antipatia pelos praticantes tradicionais.

Incidindo também sobre a temática dos pontos, porém direcionando o olhar para uma análise da estética literária, Alcântara (2008) analisa o modo como a metáfora, elemento mister desta construção musical, representa e reinventa a realidade dos jongueiros, suas histórias, crenças e costumes. Para isto, prepara o leitor com um acervo

MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos de cultura e os Pontões de Cultura”. Esta nota encontra-se disponível para a consulta tanto no trabalho de Neder (2008, p.4-5), quanto no site <http://www.cultura.gov.br> .

histórico remontando o desenvolvimento do Jongo ao percurso do homem negro, principalmente dos Bantus, ao encontrar-se na diáspora e escravizado nas lavouras de café do Rio de Janeiro.

Os trabalhos presentes nesta diversificada bibliografia tratam, como podemos ver, sobre os perfis dos agentes em relação ao seu relacionamento, suas músicas, sua tradição oral, a riqueza de sua narrativa e os processos de modificação e adaptação exercidos pelos fenômenos da globalização.

O presente trabalho problematiza os seguintes aspectos e faz as seguintes perguntas, que tomo como centrais na execução desta prática: se o Jongo representa uma manifestação artística baseada primordialmente na dança, como não pensar no corpo deste dançarino? Por que não investigar os aspectos constituintes deste corpo-sujeito, que consiste no elemento motriz da roda, que se comunica com outros corpos no centro do ritual performático, que interage e conversa com a audiência, com os tambores e com os antepassados invocados no evento? Que protegem e autorizam o desenvolvimento da roda?

Portanto, as páginas que se seguem, visam lançar luz sobre a possibilidade de compreender a corporeidade do dançarino em meio ao ritual, ao ensaio, nas relações entre os outros membros do grupo, e ainda entre os não-jongueiros. Entre os novos jovens consumidores deste novo produto cultural e o público presente nas performances em palcos realizadas pelo Grupo Artístico Jongo da Serrinha a partir da observação analítica, de entrevistas e do acompanhamento ao Grupo em suas atividades cotidianas.

Deste modo, dividi o trabalho em três grandes capítulos. No Capítulo I, apresento-lhes o campo, os locais da pesquisa, o grupo pesquisado, seus principais personagens, informantes, e as dificuldades encontradas pela pesquisadora ao realizar o

trabalho etnográfico em uma área no subúrbio do Rio de Janeiro comandada por um poder paralelo exercido pelo tráfico de drogas durante um momento muito particular e importante para a sociedade brasileira, que altera e modifica o cotidiano dos indivíduos e até o funcionamento de órgãos públicos e privados, como escolas, postos de saúde, delegacias, bancos, entre outros: uma Copa do Mundo de Futebol.

Na segunda parte será explicitado cada um dos elementos tradicionais que compõem uma Roda de Jongô: seus instrumentos, sua musicalidade e coreografia, assim como um relato de sua origem, surgimento e usos sociais.

Por fim, teremos a síntese da observação do grupo no Capítulo III, onde será exposta a teorização da experiência, os conceitos que fundamentaram este trabalho e a discussão final apontando os resultados obtidos na pesquisa etnográfica. Busquei durante todo o percurso, verificar como no grupo estudado os aspectos corporais remodelam e reconfiguram a vida social do grupo, compreendendo a corporeidade, os processos envolvidos na construção da imagem corporal, as marcas, os posicionamentos corporais resultantes da prática do jongo presente nas dinâmicas interacionais de seus atores na comunidade da Serrinha, em Madureira, no estado do Rio de Janeiro.

Capítulo I: O Campo

1.1- À primeira vista

A primeira tentativa de contato como grupo se deu no dia 03 de maio de 2011 a partir de um telefonema para a ONG. A pessoa ao outro lado da linha (depois soube que se tratava de Dona Wanda) me recomendou falar com Luísa Marmelo, a coordenadora da Escola de Jongu e me informou que a Escola funciona de segunda à sexta de 9h às 16h.

Ao telefonar para Luísa lhe falei sobre o projeto de pesquisa e pedi autorização para realizá-lo. Ela aceitou a proposta apesar de parecer não entender muito bem do que se tratava. Pergunto se posso me encontrar com ela para explicar melhor a abordagem de minha dissertação de mestrado, mas naquela semana sua agenda estava cheia por conta da organização de uma festa na sede da ONG que seria realizada no dia 13 de maio com a apresentação dos grupos infantis e artístico. Depois vim a saber que a data era extremamente importante no calendário dos Jongueiros. Pedi seu email e lhe enviei resumidamente meu projeto de pesquisa. Levei alguns dias para poder efetivar um encontro com Luísa, mas logo no nosso primeiro contato, soube por ela que *“o projeto maior da ONG é a Escola de Jongu, pois é lá que se realizam as oficinas e o atendimento à comunidade”*.

No dia 13 de maio de 2011, dia do ingresso, da entrada ao campo, assisti, no turno da manhã, uma das aulas do curso de mestrado em Antropologia na Universidade Federal Fluminense, referente a uma das disciplinas ministrada pelo meu orientador, Júlio Tavares. Imediatamente após a aula saí rumo à Madureira, tensa, tanto pelo fato de estar prestes a imergir em um universo desconhecido tanto quanto pela falta de informação em como chegar ao local, pois apesar de toda a visibilidade que a ONG

Jongo da Serrinha possui, em seu site, e em outras mídias em que divulgam-se notícias do grupo, não está o endereço da Sede do espaço. Descubro em uma rede social a seguinte referência: Rua Balaiada, na Serrinha. Depois de algumas tentativas, consegui o endereço falando com a própria Escola de Jongo.

Caminho procurando pelas ruas e pedindo informações a quem passa. Cheguei à Rua Doutor Joviniano, que possui uma leve subida, sem ruas transversais em sua primeira metade. Após subir cerca de 400 metros, avisto um cruzamento com a Rua Mestre Darcy do Jongo⁷, antiga Rua Josino. Abordo uma moradora que caminhava ao meu lado. Era negra, estatura mediana, magra com longos cabelos, aparentava cerca de trinta e poucos anos, quase quarenta. Perguntei a ela onde ficava a Rua Balaiada.

-Do Jongo?

-Isso. – Sorri confirmando também com a cabeça.

-Anda mais um pouquinho que você vai ouvir os tambores.

-Obrigada (sorri). Você dança Jongo?

-Olha... (e fez uma pausa como que pensasse ou pesasse as palavras a dizer, torcendo um pouco rosto enquanto caminhava, não sei se por conta do sol forte, ou pela pergunta que lhe fiz) já fiz, mas há muito tempo atrás... Sou da época do Mestre Darcy, onde o Jongo era outra coisa...

⁷ As ruas desta região de Madureira realizam várias referências ao Jongo, ao samba carioca e seus principais atores devido à grande concentração de Jongueiros, sambistas e escolas de samba na região desde o início do século XX. Assim temos ruas chamadas de Mano Décio da Viola, Silas de Oliveira, Mestre Darcy do Jongo e Lambari (termo muito utilizado no Jongo, em pontos para referir-se a coisas pequenas como o pequeno peixe em questão, sobretudo referindo-se a pessoas de pouca importância política).

E antes que eu pudesse lhe perguntar mais alguma coisa ou terminar esta pequena e espontânea entrevista, ela foi abordada por alguns conhecidos da localidade. Sigo rumo ao meu destino.

Caminhei por aproximadamente 200 metros quando vejo a Rua Balaiada. Estreita e íngreme possui um campinho de futebol em seu início, bares com paredes pichadas onde se observa as siglas da facção criminosa dominante na região e uma escadaria ao seu final. Subindo as escadas, vejo um grupo de crianças sentadas em uma mureta, em frente a uma porta que parecia ser uma casa⁸. Pergunto-lhes onde fica a ONG e me respondem:- *Aqui*.

A fachada não diferencia o espaço de nenhuma das construções da região. Não há placa, pintura ou número que indique que a partir daquela porta, funciona uma ONG que atende cerca de 120 crianças, diariamente.

Ainda arfando pelo esforço da caminhada rumo a subida, entro no espaço. Infelizmente, cheguei minutos após o término da Roda. Sem controlar esta frustração após uma odisséia que incluiu a saída de minha casa em Nova Iguaçu, a aula da pós-graduação em Niterói, e uma travessia até Madureira, exclamo:

-Ah, mas a Roda já acabou?!...-e alguém responde ao fundo:

-Mas a feijoada só tá começando!

⁸ Ver imagens 1, 2, 3.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3

Imagens 1, 2 e 3: Tais imagens foram feitas pela pesquisadora em seu primeiro dia em trabalho de campo. Não conhecia a comunidade ou o grupo pesquisado, não possuía nenhum contato anterior com alguém da região e não tinha conhecimento das regras estipuladas pelo poder paralelo presente na região quanto à restrição de se fotografar as ruas da Favela da Serrinha. Após ser avisada por uma criança da Escola de Jongo, e tal aviso reiterado por trabalhadores da ONG, não mais foram tiradas fotografias da comunidade.

A ONG é constituída, após a entrada, por um portão de ferro que tem passagem para uma pessoa por vez. Ao entrar, há uma pequena varanda e em seguida um ambiente que conjuga a cozinha e uma sala de espera. À direita há um cômodo que serve de escritório. Lá se acomodam os instrumentos musicais, o telefone, o computador, almofadas e materiais usados nas aulas e oficinas. Voltando ao ambiente conjugado, há um pequeno lance de escadas que dá acesso a uma grande laje que cobre as três casas abaixo e permite uma ampla vista do Bairro⁹.

Ao entrar no espaço vejo uma grande agitação, pessoas se cumprimentando, rindo, falando alto, crianças correndo, adolescentes fotografando os colegas e a si mesmos, pessoas comendo e pessoas cantando. Vejo também as figuras mais conhecidas do Jongo da Serrinha, que compõem o grupo artístico e se apresentam com shows e oficinas por todo o país. Sentei em uma mesa com adolescentes e vejo algumas meninas reclamando sobre os lugares para se sentar e almoçar. Uma delas diz: *-Qual é a regra do Jongo mesmo? Os mais velhos primeiro, né? Então não quero nem saber de vocês!*

Conversei com algumas pessoas que lamentarem que eu tivesse perdido a apresentação e consegui conversar com Luísa Marmelo, a coordenadora da Escola de

⁹ Ver imagens 4, 5 e 6

Jongo e lhe explicar do que se tratava minha pesquisa, nas formas de estar presente junto ao grupo, e recebi autorização para tanto.



Imagem 4: Fotografia feita sobre as escadas que dão acesso à laje, ao “pátio” da ONG Jongo da Serrinha. Ante-sala ocupada pelas crianças antes da aula do dia. À frente o portão de entrada da organização seguido de uma estreita varanda. Logo após, a porta da Sede, e à esquerda, a porta do escritório. À direita localizada a cozinha



Imagem 5: Local onde são ministradas as oficinas diárias, celebradas as festas, reuniões e organizadas as Rodas de Jongo. À direita podemos perceber um banner oferecido pela Petrobrás, empresa que patrocinava algumas atividades do grupo.



Imagem 6



Imagem 7

Imagens 6 e 7: Vista do bairro a partir da laje da ONG Jongo da Serrinha

1.2 – O Jongo da Serrinha

A ONG Jongo da Serrinha funciona de segunda à sexta feira, das 9h às 16h, com um intervalo entre 11h30minh e 13h para almoço dos funcionários. São oferecidas diversas oficinas para as crianças e jovens e cursos ocasionais de acordo com a oferta dos patrocinadores. Abaixo segue a reprodução de um cronograma das atividades da Escola de Jongo, anexado em um dos diversos murais da sede.

Horário	Oficina	2 feira	3 feira	4 feira	5 feira	6 feira
	Lanche	—	—	—	—	—
9-10h	Griô - Jongo TV- Ludicidade	Deli	Tadeu	Luísa/ Érika	Tia Maria	Carlos
10- 11:30	Cult. Pop. – Jongo TV- Percurs. – D. Afro	Renato	Lazir	Emanoel	Érika	Valéria
11:30 -13h	Almoço	—	—	—	—	—
13:30 -15h	Cult. Pop. – Jongo TV- Percurs. – D. Afro	Renato	Tadeu	Emanoel	Anderson	Valéria
15h- 16h	Griô - Jongo TV- Ludicidade	Deli	Lazir	Luísa/ Érika	Anderson	Carlos
16h	Lanche	—	—	—	—	—

O Griô é uma espécie de aprendiz, ou melhor, professor-aprendiz. São professores que dão suas aulas e oficinas, mas ainda não possuem idade para serem considerados mestres, já que estes devem ser mais velhos, tendo em média cinquenta anos de idade, visto que no Jongo há um grande respeito pelos mais velhos, sejam os ancestrais que já morreram, ou os participantes da roda que possuem mais idade ou experiência nesta prática. Alguns Griôs são ainda muito jovens e devem acompanhar os mais antigos em suas oficinas. Suas aulas variam entre contação de histórias, dança e organização, e execução das rodas de jongo, por exemplo.

O Jongo TV corresponde a uma série de vídeos produzidos e editados pelos alunos da escola de jongo, com uma forma de aplicação dos conteúdos estudados nas aulas de audiovisual. Além desta forma didática, o audiovisual, são oferecidas aulas de canto, dança, percussão, cultura popular e oficinas lúdico-recreativas para as crianças, como desenho, pintura e jogos. Também são oferecidos lanches para os alunos ao abrir e fechar as portas do espaço.

O público-alvo são os moradores da comunidade, que são crianças carentes¹⁰ e em sua grande maioria oriunda de escolas públicas, mas ocasionalmente adultos, pais, responsáveis e os próprios membros do grupo artístico participam das aulas. As crianças, apesar de curiosas em relação à presença da antropóloga, estão de certa forma acostumados com visitantes esporádicos, e disputam entre si a atenção, os

¹⁰ A grande maioria das crianças são estudantes da rede pública e algumas, apesar de possuírem idade escolar, não estão matriculadas em nenhum estabelecimento de ensino. Frequentar a escola pesa para a administração da ONG Jongo da Serrinha como uma espécie de pré-requisito para a participação das crianças nas atividades promovidas pela instituição, porém, em alguns casos, estas crianças são acolhidas e os pais orientados quanto a importância da frequência de seus filhos à escola.

olhos, lentes e os ouvidos dos “estranhos”¹¹. Os alunos da Escola de Jongo participam de apresentações em diversos locais, festas, festivais, encontros e feiras culturais, entre outros. A seleção para a participação das crianças nas performances age como forma a disciplinar o comportamento das mesmas. Ouvi por diversas vezes, enquanto acompanhava o trabalho das oficinas, as seguintes expressões: *“Olha a postura! Você agora é do Jongo da Serrinha!”*, *“É isso que você vai fazer na próxima apresentação?”*, *“O jongo não é lugar de briga!”*.

O Jongo da Serrinha possui também um Grupo Artístico, segmento dedicado a apresentação em shows e com atuação especializada. Tal grupo é composto por cantores e músicos profissionais, dançarinos e um administrador próprio. A proposta do show consiste em focar o jongo como principal tema da performance, e contar ao público a história do ritmo e do grupo que surge em Madureira e ajuda a construir uma das mais antigas escolas de samba do Rio de Janeiro: o Império Serrano. A escola nasce na casa de Tia Maria, a mais antiga jogueira da comunidade que, atualmente com 90 anos, participa dos shows cantando os pontos e comandando a Roda que se segue.

A primeira parte do espetáculo é dedicada aos ritmos afros e ao folclore angolano e seguida pela roda de Jongo com a participação dos dançarinos, e finalizando o show com sambas populares cantados na Serrinha e no Império Serrano, na tentativa de confirmar a influência do jongo no samba através de um repertório de partidos-altos. Os integrantes do Grupo Artístico são: Tia Maria do Jongo (voz), Luiza Marmello (voz e percussão), Lazir Sinval (voz), Deli Monteiro

¹¹ Durante o período do trabalho de campo houve várias visitas de grupos externos a ONG, geralmente estudantes universitários ou equipes de patrocinadores.

(voz), Anderson Vilmar (percussão), Hamilton de Souza (cavaquinho), Vinícius Bastos (percussão), Tiago Lima (cordas) com a direção musical de Paulão Sete Cordas.

As apresentações do grupo artístico são negociadas mediante pagamento de cachê, pois os músicos são profissionais e retiram unicamente destas atuações seu sustento. Em alguns casos especiais, o valor não é cobrado, no caso, por exemplo, de alguma instituição parceira ou que já forneceu algum tipo de patrocínio ou ajuda à ONG, ou se há algum tipo de doação ou ainda alguma participação em festa beneficente.

Muitos dos professores não são moradores de Madureira e conheceram o Jongo ao longo de suas jornadas pessoais, em escolas de música ou ao serem seduzidos por Mestre Darcy em suas rodas organizadas nas ladeiras de Santa Tereza.

Luísa Marmelo, cantora profissional, principal informante deste trabalho e atual coordenadora da Escola de Jongo, por exemplo, veio tomar conhecimento da existência do ritmo em uma oficina de percussão ministrada por Mestre Darcy na escola de música Villa Lobos onde estudava violão. Disse que Darcy se apaixonou por sua voz, ao passo que ela se apaixonava pelos tambores. Passou então, a convite do mestre, a participar das Rodas de Jongo no quintal da casa de Tia Maria. É membro do Grupo Artístico Jongo da Serrinha, fundado por Mestre Darcy em substituição ao seu antigo grupo que se chamava Jongo do Bassam e há dezessete anos trabalha com o Jongo, sua preservação e divulgação.

Já Darcy Monteiro, o Mestre Darcy, nasceu em dezembro de 1932 no Morro da Serrinha. Filho de Vovó Maria Joana Rezadeira, pertencia a uma das mais tradicionais famílias de jongueiros do Brasil (segundo os membros da ONG), e é homenageado a

todo o momento nas rodas, nos pontos e na Escola e Jongo. Desde muito jovem, participava de trabalhos comunitários na Serrinha seguindo os passos de seu pai. Iniciou sua carreira como músico aos 16 anos, tornando-se um percussionista e posteriormente, em 1947, fundou a Escola de Samba Império Serrano junto a vários familiares e amigos. Viajou por diversos países da América do Sul e Europa, participou de orquestras, acompanhou o jazzista Dizzy Gillespie em suas apresentações no Brasil, além de participar das gravações de álbuns de artistas como Milton Nascimento, Roberto Ribeiro e Beth Carvalho. Apresentava-se nos palcos com o Jongo e também com a mãe, Vovó Maria Joana Rezadeira, com a esposa, Eunice Monteiro, a irmã Eva, o filho Darcy, a sobrinha Dely, a jongueira Vovó Teresa, Tia Maria do Jongo e Djanira do Jongo. “Além de músico profissional e jongueiro participava como ogã nas atividades da Tenda Espírita de Xangô tocando tambor para sua mãe e irmã. Nos últimos anos de sua vida, Mestre Darcy ensinava o jongo para universitários e estudantes em geral e chegou a participar da gravação de CDs de novos artistas. Morreu em dezembro de 2001”¹².

Sua mãe, Maria Joana Monteiro, a Vovó Maria Joana Rezadeira, nasceu em junho de 1902 na Fazenda Saudade, perto da Fazenda da Bem Posta, tão cantada em pontos de Jongo, em Marquês de Valença, no Rio de Janeiro. Durante a infância trabalhou em lavouras de arroz, feijão e café, onde aprendeu o jongo. Com a morte de seus padrinhos e pais, foi morar em Cascadura, e lá trabalhou como ama-seca. Vovó Maria no dia de São Jorge oferecia seus pontos de jongo em uma roda realizada na quadra da agremiação Império Serrano antes da saída da imagem do santo para a procissão que percorre as ruas dos subúrbios do Rio de Janeiro. A esta altura, já era a mãe de santo mais popular de Madureira. Promovia rodas em sua casa no dia 24 de

¹² Fonte site Jongo da Serrinha . www.jongodaserrinha.org.br

junho, dia de São João, e data de seu aniversário, tradição mantida por sua neta Dely e o grupo Jongo da Serrinha até os dias de hoje. É conhecida como Vovó por ser uma grande acolhedora, abrigando as pessoas em sua casa e em seu terreiro. Aos vinte e sete anos, começa a trabalhar sua religiosidade e mediunidade e, após a morte de seu marido, “construiu um espaço em sua casa para rituais de umbanda chamado de “Tenda Espírita Cabana de Xangô”. Rezadeira famosa recebia grande número de crianças e adultos com orações que os livrava de doenças como o "vento virado", "espinhela caída", "quebrantos" e outros males, e também atendia como parteira. Figura de prestígio, cultivava amizades de artistas, intelectuais, músicos e políticos famosos ¹³. Estes vinham de longe para se consultar e participar das rodas de Jongo sempre fartas, quase sempre banquetes irrigados a bebida e partido-alto, tornando-se muitas das vezes hóspedes por dias ou semanas. Clara Nunes¹⁴, que sempre freqüentava sua casa, tornou-se sua filha-de-santo mais famosa e lhe rendeu ainda mais notoriedade ao aparecer na capa de seu disco “Brasil Mestiço” ¹⁵ dançando Jongo com a Vovó ao som dos tambores de Darcy, como bem podemos observar na imagem abaixo.

¹³ Fonte site Jongo da Serrinha . www.jongodaserrinha.org.br

¹⁴ Clara Nunes foi uma importante cantora da música popular brasileira que dedicou-se principalmente ao samba e a ritmos afro-brasileiros, como o Jongo e alguns pontos religiosos da Umbanda, sua religião. Nasceu em Paraopeba, MG, em 12 de agosto de 1943 e faleceu em 1983 durante um acidente cirúrgico de acordo com Vagner Fernandes em seu livro “Clara Nunes: guerreira da Utopia”

¹⁵ Brasil Mestiço também era o nome de uma ONG e grupo artístico relacionado ao Jongo em Madureira e criada a partir de uma cisão entre alguns membros do grupo Jongo da Serrinha. O grupo em questão criou uma casa de shows na Lapa, bairro boêmio carioca por volta do ano de 2003 onde se apresentavam grupos de jongueiros da região sudeste, e a programação girava em torno de ritmos folclóricos como o Coco e o Maracatu, ou ritmos que possuíam alguma relação com o continente africano, como o Zouk e o reggaeton. Atualmente o espaço está fechado e até o encerramento deste trabalho, não consegui nenhuma informação sobre as ações atuais da Associação.

Esta mesma capa inspirava um aspirante a jongueiro, morador de Minas Gerais. Marquinho de Minas, como é conhecido atualmente, possuía esse disco, era fã de Clara Nunes e ao ler uma reportagem sobre o Jongo da Serrinha em um jornal local, percebeu o que desejava fazer em sua vida. Pouco depois, vendeu todos os pertences que tinha em Minas Gerais, e partiu rumo a Madureira sem conhecer ninguém, com o LP Brasil Mestiço embaixo do braço e um recorte de jornal nas mãos. Assim, bate à porta de Tia Eva, filha de Vovó Maria Joana, e pede abrigo. A mulher não só o acolhe como acolhe, algum tempo depois, a irmã de Marquinhos com seus seis filhos, em sua casa. Atualmente,



Marquinhos participa do grupo artístico Jongo da Serrinha e é passista da Escola de Samba Império Serrano. A irmã de Marquinhos chama-se Wanda e trabalha na Escola

de Jongo com serviços gerais: abre as portas do espaço diariamente, recebe as crianças, prepara e serve o lanche, realiza a limpeza, além de auxiliar as professoras na resolução dos conflitos (sobretudo corporais) promovidos pelos alunos do espaço, que em sua maioria são vizinhos de Wanda.

Tia Maria, católica praticante, nascida em 30 de dezembro de 1920, é filha de Jongueiros que nasceram em Minas, segundo ela, com o pé na escravidão. Neta de escravos cresceu ouvindo as histórias de cativo vivenciadas por sua família na época da escravatura. Diz que levou muito tempo até entrar na roda, pois, em sua época, as crianças eram proibidas de dançar o Jongo, mas mesmo assim, escondida nos quintais, à surdina, ou até mesmo no fogão, dançava e cantava os pontos que aprendera quando criança com sua mãe. A mãe de Tia Maria promovia rodas de jongo com frequência e na mesma proporção, ela as observava. Seu nome é Maria de Lourdes Mendes e nasceu na rua em que hoje está localizada a sede da ONG Jongo da Serrinha: a Rua Balaiada. Teve nove irmãos e junto a eles criou a escola de samba Império Serrano. Tia Maria me disse que somente por volta de seus trinta anos de idade, começou a dançar Jongo e que ao final da década de 70 foi convidada por Mestre Darcy para entrar no grupo Jongo da Serrinha, e desde então passou a cantar, compor e dançar nas apresentações do grupo. Atualmente é a jongueira mais antiga da Serrinha.

Assim, constitui-se um cenário de Jongo tradicional em Madureira. Seus praticantes, netos de ex-escravos, de africanos, filhos de uma mistura étnica resultante de um tempo de escravização de negros africanos assim como de indígenas brasileiros. Com a emancipação destes indivíduos ao dia 13 de maio, sua presença nas lavouras não era mais necessária, pois seriam substituídos por imigrantes europeus brancos, a quem os fazendeiros pagariam um salário. Essa imensa massa negra, morena, mulata e

mestiça, “as classes perigosas”¹⁶ migram então para a capital, constituindo os diversos cortiços do Rio de Janeiro. Porém, como podemos perceber através de trabalhos como o de André N. de Azevedo, no início do século XIX a cidade sofria com a especulação imobiliária devido a reforma urbana de Pereira Passos, que visava embelezar a então capital brasileira, livrando-a dos ratos, dos cortiços e cusparadas com a expulsão dos moradores destas habitações para a sanitização e urbanização da cidade. As obras de demolição do centro colonial, empreendidas pela nova política francesa de embelezamento, removeu a população mais pobre dos cortiços para os morros então desabitados, por conta do difícil acesso, constituindo as favelas.

Dentre as diversas comunidades concentradas sobre as tão belas montanhas do relevo carioca, a que teve maior concentração de descendentes de africanos e que mantiveram a tradição e o costume da prática do Jongo, foi a da Serrinha. Segundo relatos dos profissionais e Jongueiros mais tradicionais da ONG e da Rua Balaiada, regiões próximas como o Morro do Cajueiro e Morro da Congonha também se dançava Jongo e era comum a visita das casas destes dançarinos em comunidades diferentes, o que gerava uma espécie de permuta e ajudava a constituir um calendário de festas para o Jongo, já que cada jongueiro oferecia uma roda em sua casa em diferentes datas. Porém com a criminalização das comunidades e o desenvolvimento de um poder paralelo, o surgimento das facções criminosas, venda de drogas, entre outras atividades criminosas, essa permuta passou a ser evitada, quando não proibida.

¹⁶ NEDER, G. 1997.

1.3- A guerra e a copa

No mês seguinte ao começo deste trabalho de campo, junho, tiveram início os jogos da Copa do Mundo, no ano de 2010, na África do Sul. Tal evento atrapalhou o funcionamento das atividades cotidianas da ONG e conseqüentemente o trabalho etnográfico, pois, como é costume no Brasil, nos dias de jogos da seleção brasileira, há uma grande mobilização para que todos possam assistir aos jogos. Empresas permitem que seus funcionários cheguem mais tarde, ou saiam mais cedo, dependendo do horário da disputa futebolística. Quando isso não é possível, fazem um intervalo ou colocam à disposição de seus empregados televisões para que ninguém perca esta oportunidade de manifestar seu amor à pátria nos raros 90 minutos alternados a cada quatro anos. Escolas não abrem, estabelecimentos fecham as portas e assim, seguem-se 30 dias de ufanismo onde todas as atenções são voltadas e devotadas ao futebol. Com a ONG não foi diferente. Assim, durante dois meses, a escola de jongo precisou intercalar suas aulas e fechar as portas nos dias de jogo. Porém, este não foi o único motivo para que as crianças ficassem em casa.

Desde o início do mês de junho de 2010, a Serrinha foi palco da disputa de traficantes de facções criminosas rivais que disputam o controle da região pela venda de drogas. A situação fora noticiada em diferentes mídias, ocorrendo também uma intervenção policial na região. Somado ao evento da Copa, temos então, o “evento” guerra. Quando não há jogos, há tiros, e com as crianças e funcionários correndo risco de morte, a coordenadora da ONG, Luísa Marmelo, achou por bem, fechar o espaço durante os períodos críticos de ambos os acontecimentos.

No dia 24 de junho, dia de São João, aniversário de fundação da ONG e aniversário da já falecida Vovó Maria Joana, o espaço, que há dias não funcionava pelos dois fatores citados acima, abriu suas portas para uma comemoração e homenagem com uma pequena na roda. Antes de chegar ao local, porém, me é recomendado que faça uma chamada telefônica para a ONG, para saber “como estavam as coisas”. Telefono e Dona Wanda que trabalha na ONG como auxiliar de serviços gerais, me diz que posso subir tranquila. Ao chegar na Rua Doutor Joviniano, porém, na esquina com a rua Ministro Edgar Romero, vejo uma viatura da polícia militar e dois PMs andando pela rua com seus fuzis nas mãos. Continuo minha caminhada e reporto o que vi após beber um copo d’água para aliviar o cansaço da íngreme ladeira da Rua Balaiada, e Wanda revela que por volta de dez e meia da noite anterior ouviu-se um forte tiroteio na região. Assim ocorreu rapidamente a homenagem, e seguiram-se mais dias de confronto em Madureira.

Muitas crianças que participam do projeto assim como os funcionários da ONG tecem diversas críticas ao projeto de pacificação das comunidades tomadas pelo tráfico no Rio de Janeiro. Eles afirmam que, ao passo que se pacificam as comunidades localizadas na Zona Sul do Estado, e melhoram a qualidade de vida dos moradores daquela região, intensificam-se os confrontos entre as facções que perderam seus antigos territórios e que tentam dominar novos pontos para a venda de drogas, como o Morro da Serrinha, piorando o cotidiano destas pessoas e atrapalhando suas atividades diárias, inclusive o funcionamento da ONG. Esta era a principal justificativa para o aumento dos confrontos armados na região que aconteceram frequentemente durante a pesquisa de campo e dificultaram tanto a execução do cronograma da pesquisa quanto o cotidiano dos moradores. Alguns trabalhadores que moram no local e chegavam tarde do trabalho (por volta das dez, onze horas da noite) passavam a noite na rua, em frente

ao Colégio Estadual Carmela Dutra, na Avenida Edgar Romero. Em uma das visitas ao espaço, ao descer junto de Luísa as ruas da Serrinha, uma das alunas da escola de jongo nos aborda para cumprimentar a coordenadora do espaço. Luísa pergunta por onde ela andava, já que um projeto de capacitação para adolescentes estava sendo patrocinado e oferecido aos participantes das oficinas e a jovem nos conta que havia “*fugido*” da Serrinha com sua mãe por conta dos confrontos. Durante a manhã de um sábado, após uma noite de intensa troca de tiros, sua mãe decide ir com ela para a casa de um parente que mora na Região da Costa Verde¹⁷. Durante a saída do bairro, mãe e filha descem a rua correndo em meio a uma forte troca de tiros até entrarem no primeiro ônibus que passava. As duas se hospedaram na casa destes parentes por quase duas semanas. Neste período, a jovem não assistiu nem as aulas da escola de jongo, tampouco as aulas regulares do ensino médio, assim como a capacitação profissional oferecida.

Assim seguem os dias de quem precisa conviver com medo. Medo de voltar pra casa, medo de ser atingido por uma bala perdida, seja ela de bandidos ou da polícia, medo de ir ao trabalho, medo de ir à escola, medo de ir ao jongo. Enquanto a Serrinha segue com o apoio sazonal de viaturas da polícia apenas em períodos de extremo confronto, as UPPs vão sendo instaladas em outras áreas da cidade. As Unidades de Polícia Pacificadora são um projeto da Secretaria Estadual de Segurança Pública do Rio de Janeiro que pretende construir centros de policiamento com caráter preventivo, para inibir a ação de traficantes de drogas nas comunidades em favelas, principalmente as localizadas na capital do Estado, como forma de desarticular quadrilhas que antes controlavam estes territórios como “poderes paralelos”. A primeira UPP foi instalada na favela Santa Marta, localizada em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, em novembro

¹⁷ Região do Rio de Janeiro localizada entre as Baías de Ilha Grande e de Sepetiba, ao litoral Sul do Estado

de 2008. Após a primeira intervenção estatal, outras unidades foram instaladas na Cidade de Deus, no Batan, no Pavão-pavãozinho, no Morro dos Macacos e em diversas outras favelas, totalizando em janeiro de 2011, 14 comunidades pacificadas e com a instalação física da Unidade. O programa desenvolvido no mandato do atual governador Sérgio Cabral tem sido bem avaliado por moradores de regiões próximas às áreas pacificadas, como Botafogo e Ipanema, ao passo que também vem sofrendo críticas por especialistas como a socióloga Alba Zaluar¹⁸ devido ao fato de que as comunidades que primordialmente têm recebido este serviço são as situadas próximas à Zona Sul, região que concentra a população com maior riqueza, sendo uma forma de reduzir a criminalidade apenas nos bairros mais ricos, e não nos mais violentos, como deveria ser de se esperar. A estes comentários, respondem as autoridades que a iniciativa de iniciar na Zona Sul do Rio essa operação, onde se situam favelas menores, é consequência da necessidade de maior efetivo policial para ocupar as favelas maiores.

Tais críticas são endossadas pelos moradores da Serrinha, que vêm sofrendo ataques dos grupos da facção Comando Vermelho, que perdeu vários territórios e migra para outras regiões como a Baixada Fluminense, a Região dos Lagos e tenta invadir outras comunidades como a Serrinha, área comandada pelo grupo rival Terceiro Comando Puro. Seguem abaixo, duas das diversas notícias reportadas pelo Jornal O Dia durante o período sobre a guerra do tráfico e a intervenção da Polícia Militar que continuava sem solução até o momento em que escrevia estas linhas.

¹⁸ <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2009/12/01/ult5772u6441.jhtm>

Nova troca de tiros na Serrinha deixa moradores em pânico

12.06.10 às 10h29. Atualizado em 12.06.10 às 12h24

Moradores do Morro da Serrinha, em Madureira, Zona Norte do Rio, ouviram um novo tiroteio na tarde desta segunda-feira. De acordo com policiais do 41º BPM (Irajá), os tiros vieram de um matagal na comunidade. O tiroteio entre traficantes rivais começou por volta das 16h. Dois traficantes foram feridos.

Na madrugada de domingo outro tiroteio aconteceu deixando os moradores da comunidade em pânico. A disputa entre facções criminosas pelo controle dos pontos de drogas na Serrinha começou no início deste ano, mas o ápice do confronto aconteceu na semana passada quando o tráfego de veículos foi interrompido na Rua Ministro Edgard Romero e o comércio no local ficou fechado.

Tiroteio na Serrinha assusta moradores da comunidade

10.10.10 às 18h13. Atualizado em 10.10.10 às 18h14

Mais um tiroteio entre traficantes rivais deixou moradores da Serrinha, em Madureira, apavorados, na manhã deste sábado. Os tiros foram ouvidos por volta das 6h. A Polícia Militar ocupa o morro por tempo indeterminado. Há pouco mais de uma semana, quem passa pelas vias próximas ou quem mora na região convive com intensos tiroteios. Segundo informações da PM, bandidos do Morro São José tentam tomar as bocas de fumo da Serrinha.

Na noite de quinta-feira, moradores de Madureira relataram que traficantes voltaram a trocar tiros nos morros São José da Pedra e da Patolinha. Segundo um morador que não quis se identificar, dezenas de bandidos vindos do Complexo do

Alemão estão no São José da Pedra. Os bandidos teriam apagado todas as luzes da comunidade. Os tiros assustaram motoristas que passavam pela Avenida Ministro Edgard Romero e alguns chegaram a abandonar os veículos na via. Segundo o 41º BPM (Irajá), o trânsito não chegou a ser interditado e os tiros acontecem no alto do Morro São José da Pedra.



PMs apreenderam metralhadora e 4 fuzis, com inscrições de favelas controlada pelo Comando Vermelho | Foto: Alessandro Costa / Agência O Dia.

Depois de cinco dias de guerra entre facções rivais pelo controle dos pontos de venda de drogas no Morro da Serrinha e comunidades vizinhas, mais de 100 policiais militares ocuparam, na última quarta-feira, a região. Houve confronto e três homens morreram. Quatro fuzis, uma metralhadora, granadas e munição foram apreendidas.

Segundo o comandante do 41º BPM (Irajá), tenente-coronel Alexandre Fontenelle, apesar de a disputa entre as quadrilhas ter começado há uma semana, só na tarde de segunda-feira a PM teve a confirmação da invasão de bandidos ligados ao Comando Vermelho. “Estávamos aguardando a hora certa para agir. Não poderíamos

colocar a vida dos moradores em risco. Agora, não vamos sair daqui até que tudo esteja tranqüilo. Se houve essa história de que moradores foram expulsos, essas pessoas já podem voltar para casa”, afirmou.

Arsenal emprestado por chefe do tráfico da Penha

Nas armas recolhidas pela PM, havia inscrições ‘Penha’ e ‘Chapadão’, áreas dominadas pelo CV. A apreensão reforça as informações do Serviço de Inteligência da Polícia Civil de que Fabiano Atanázio da Silva, o FB, chefe do tráfico do Complexo da Penha, teria emprestado as armas para o ataque. Entre os invasores, haveria bandidos refugiados de favelas onde hoje há Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs).



Policiais do Bope em um dos acessos ao Morro da Serrinha. Ao fundo, viaturas fazem o patrulhamento \ Foto: Alessandro Costa / Agência O Dia.

Como podemos perceber usando como referência as notícias acima, o confronto entre as facções criminosas teve início no começo do ano de 2010, com intensificação do conflito em meados de junho. Porém a intervenção policial se deu somente no mês de outubro, passados três meses ao final dos jogos da Copa. Muitos membros que trabalham na ONG sofrem com a questão do tráfico. *“Aqui a preocupação é em relação ao bem estar das crianças. Se eu vejo alguma coisa estranha, em relação à arma, a tiro, eu mando todo mundo embora. Eu já tive que sair daqui, quando era lá encima no meio do fogo cruzado entre polícia e bandido. Eu e um senhor que tava na minha frente, foi horrível. Aqui a polícia muitas vezes prejudica as coisas, e com esse negócio de UPP tá ficando pior ainda. No começo do ano você se lembra daquela invasão do Cajueiro. Aí eles tomaram aqui, e depois o povo daqui tomou de volta.”* diz Luísa, referindo-se à invasão das facções criminosas no Morro do Cajueiro, localizado em Madureira. A ONG inclusive já teve diversas localizações na tentativa de escapar de áreas de confronto mais intensas, porém sempre na Serrinha. A sede principal que ficava no alto do morro era bem maior, e naquela época, o espaço atendia cerca de 400 crianças diariamente. *“Ah, lá era complicado. A polícia vinha, metia o pé na porta... Quando a gente chegava tava tudo revirado, quebrado. Aí as meninas vieram pra cá. Aqui é mais tranqüilo, né.”* diz Dona Wanda. Ainda assim, a escola de jongo tenta manter em parte suas atividades, privilegiando os eventos tradicionais do Jongo, como por exemplo, o calendário dos aniversários e festas, que representa tanto para os jongueiros que até mesmo com a guerra, houve a comemoração do aniversário da Vovó Maria Joana e a distribuição de doces em comemoração ao dia de São Cosme e Damião, porém tudo fora realizado muito rapidamente, para preservar a integridade dos alunos e professores do espaço.

A alternativa adotada por Luísa para o período em questão, tão conturbado de acontecimentos violentos, foi aproveitar a situação e fechar a ONG para a execução de obras que já estavam previstas, mas que foram antecipadas para manter as crianças seguras, ainda que longe do espaço.

Uma questão nevrálgica que a implantação das UPPs e a situação iminente de eventos violentos na Serrinha, ou em localidades onde ainda não há as UPPs (e em muitos casos em locais onde elas já existam), é a questão do território como local social e geográfico onde as diferenças e preconceitos mais se exacerbam e se sedimentam. Os preconceitos racial e social encontram-se quase sempre “colados” a lugares onde já se pressupõe saber que há bandidos e/ou traficantes. Tradicionalmente as favelas e comunidades menos favorecidas economicamente carregam o estigma da violência endêmica que envolve as dinâmicas urbanas, porém historicamente e em tempos presentes, podemos observar que a associação entre miséria, pobreza, feiúra, desorganização são diretamente associadas a certas regiões menos privilegiadas das regiões metropolitanas das metrópoles.

No caso do Rio de Janeiro algumas destas regiões são facilmente identificadas por quase todos os setores da sociedade, sejam eles dos territórios mais favorecidos economicamente e urbanisticamente ou não. Municípios e regiões como São Gonçalo, Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro, e os municípios que integram a Baixada Fluminense são apontados como lugares mais “perigosos” e menos desenvolvidos da região metropolitana do que bairros situados “pós Túnel Rebouças”, expressão muito utilizada por quem percebe e vivencia as diferenças territoriais. Vale ressaltar que as percepções de preconceitos e estigmas associados aos diferentes territórios não são criações espontâneas relacionadas a um processo de exclusão simplesmente casual, mas são resultados de escolhas e privilégios nos investimentos de aparatos, estruturas e aparelhos

urbanos realizados pelos poderes públicos, e que estas “escolhas” se dão por um processo de valorização territorial que pode estar diretamente ou indiretamente ligados a multifacetados e complexos fatores como, por exemplo: aspectos históricos, vocações turísticas, proximidade ou distanciamento em relação a outras cidades, especulação imobiliária, desenvolvimento humano das populações residentes, entre outros. De qualquer forma o desenvolvimento econômico e social, e os estigmas e preconceitos, de determinadas regiões e municípios são resultados de valorações sociais e políticas, onde principalmente o papel do Estado e do poder político local são de primordial importância para a permanência, e as possíveis transformações, que os “locais violentos e feios” possam carregar intrinsecamente.

Capítulo II

O Jongo

2.1 – Jongo e história

Foi sob uma conjuntura complexa como a descrita no capítulo anterior, na qual combinavam-se Copa do Mundo com confrontos entre policiais e narcotraficantes que esta pesquisa foi elaborada. Uma recomendação que Luísa me fizera como pré-requisito à minha presença no campo, era a de que sempre que eu fosse à ONG, telefonasse anteriormente para o espaço e buscasse saber com Dona Wanda, que além de funcionária do espaço era moradora do bairro, como “andavam as coisas”, se havia algum indício que pudesse oferecer perigo a quem por ventura estivesse naquelas ruas naquele momento. E assim eu fazia: buscava saber notícias pela internet e canais de televisão na noite anterior à minha visita e na manhã, antes de sair de casa com destino ao Jongo da Serrinha.

O Jongo como dança, música e ritual, é um segmento da cultura popular considerado como arte folclórica, por ser uma manifestação tradicional e anônima de criatividade artística e aceitação coletiva. Arte Folclórica é um termo geralmente empregado na designação de “realizações de âmbito artístico produzidas no seio de culturas tradicionais e pré-industriais, de caráter popular e tendencialmente rurais. Arte Folclórica aplica-se às mais variadas formas de arte, sem implicar balizas cronológicas ou categorias estéticas e expressivas. A produção folclórica é geralmente anônima, embora pontualmente possam surgir artistas cuja originalidade de expressão estética, ainda que cruzada com a tradição local, os distingue enquanto criadores com estilos próprios. A transmissão de conhecimentos e de procedimentos técnicos assenta na

oralidade ou, mais raramente, na escrita”¹⁹. Ainda conceituando Folclore, segundo a Comissão Nacional de Folclore em sua revisão da Carta elaborada durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951, “folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica a aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos”²⁰.

Ainda sobre a questão da cultura popular, segundo Renato Ortiz “a cultura popular surge somente com o movimento romântico, cristalizando-se com os folcloristas - portanto é criação de intelectuais, com intenções variadas. Folcloristas e românticos cunham um tipo de entendimento da cultura das classes subalternas. Nos séc. XVII e XVIII vão separando de forma crescente a cultura de elite e a cultura popular – uma atitude da aristocracia que exclui, acentua diferenças entre os plebeus e os nobres, num contexto com poucas escolas, dificuldades de comunicação e transporte precário” (1992, p. 62). Assim, a cultura popular seria uma atividade recentemente conceituada na história da humanidade, apesar de sempre ter existido e nem sempre vista com bons olhos, e diversas vezes associadas com culturas primitivas, mas aceita pelos grupos dominantes como forma de controlar uma determinada camada social sem

¹⁹ *Arte Folclórica*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. [Consult. 2010-10-18]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$arte-folclorica](http://www.infopedia.pt/$arte-folclorica)>.

²⁰ Disponível na <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>

ter de compartilhar uma educação de qualidade com os indivíduos em questão. Por sua vez, a cultura popular, e no caso específico do Jongo, também representa uma resistência deste mesmo grupo frente aos processos de urbanização e globalização culturais, pois diante das revoluções nos modos de trabalho, dos processos históricos de urbanização²¹, da pobreza e por tempos, da escravização, seus atores permaneceram em atividade, exercendo suas funções que, aparentemente lúdicas, passaram a servir de ícone para exaltação e valorização de seus costumes e sua gente.

A constituição de um novo cenário urbano no Rio de Janeiro associada à nova economia eminentemente burguesa exclui a cultura popular, até o momento rural, camponesa, dominando o cenário cultural moderno e renegando ao interior e as favelas as rodas e os praticantes desta modalidade considerada então, obsoleta.

Porém, apesar de minoritário e erroneamente fadado ao desaparecimento, o Jongo representa uma vertente artística, e devido à postura comprometida de seus agentes em um momento de lazer, que aos poucos vai se transformando em um conjunto de condutas que passam a reger o cotidiano de quem o pratica, esta dança expressa uma realidade específica através de movimentos socialmente e culturalmente produzidos pelo grupo em questão, podendo ser considerada então como um segmento artístico da dança folclórica. Contudo, esta expressão não caracteriza uma imposição de movimentos instituídos por um grupo cultural, ou um comportamento gestual reflexo de uma institucionalização incorporada, e sim vislumbra um sentimento e uma necessidade do grupo de se movimentar de uma forma comum, já que o corpo aprende com cada sociedade específica em suas diversas fases e tempos históricos, com toda sua experiência e experimentação acumulada ao longo dos anos. As pessoas revelam em seus corpos e em seu gestual, as marcas do momento em que vivem, os tabus de sua

²¹ Sobretudo durante o período de reforma urbana de Pereira Passos.

época, os modos de falar, com quem se pode falar, por exemplo. O gesto marca o tempo e a experiência motora que o corpo vivenciou. Sendo assim, o corpo e seu gestual mudam de lugar para lugar, de tempos em tempos.

Tendo como ponto de observação uma dança folclórica, percebo a construção do corpo próprio concomitante ao do fato folclórico, que por sua vez é definido como “maneira de pensar, sentir, agir e reagir de uma coletividade” (MEGALE, 2003). O Jongo encontra-se dentro desta categorização no que diz respeito à tradicionalidade, narrativa oral como meio (principal meio) de transmissão de sua prática, sua aceitação coletiva e surgimento anônimo, apesar de encontrar em alguns de seus praticantes ícones, pessoas que destacam-se em meio ao grupo de dançarinos deste segmento cultural folclórico afro brasileiro, como por exemplo, Mestre Darcy e Tia Maria do Jongo.

Originalmente criado pelos africanos escravizados, em especial os Bantus transportados de Angola, o Jongo “chega” ao Brasil e à região Sudeste modificando-se e desenvolvendo-se em meio às interações culturais entre os grupos étnicos, que desde o início do uso de negros africanos como escravos na colonização do Brasil, encontravam-se aqui. De acordo com a obra “A memória do Jongo”²², esta prática corporal é desenvolvida na Diáspora Africana em solo brasileiro, nas terras de cultivo de café, tendo como principal pólo a Baixada Fluminense, apesar de se conhecer e reconhecer grupos de Jongo em todo o Vale do Rio Paraíba, inclusive usando outros nomes em referência à uma mesma prática, sendo os mais comuns, *Caxambu*, *Tambor*, *Tambu*. Tal dança se constituiu como uma atividade lúdica assim como forma de

²² LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J Stein. Vassouras, 1949*. Ed. Folha Seca, Rio de Janeiro, 2007

expressão e comunicação velada dos trabalhadores escravos das fazendas de café e cana de açúcar do Sudeste brasileiro.

Segundo o dossiê produzido pelo Iphan²³, o Jongo chegou a ser proibido por lei em alguns locais pelo temor de que o encontro de escravos em uma manifestação artística pudesse suscitar também uma futura rebelião e mobilização política. Assim, as rodas eram negociadas com os senhores, que ocasionalmente as permitiam com o intuito de preservar a saúde e o estado de conservação de suas ferramentas de trabalho. O Jongo era tolerado pelos donos das lavouras e, às vezes, usado como artefato étnico cultural para o entretenimento de outros visitantes brancos às fazendas cafeeiras. Em alguns locais era relacionado às festas juninas em uma associação sincrética aos santos deste período como, por exemplo, Santa Luzia, São Pedro e São José, tendo rodas realizadas junto às fogueiras nas noites dos religiosos em questão. Há um calendário festivo do Jongo cultivado desde a escravidão que vincula festas de divindades afro-brasileiras com comemorações cívicas, atualmente estipuladas como feriados nacionais. Por exemplo, o Dia dos Pretos Velhos é comemorado no Dia da Abolição dos Escravos, e não se sabe ao certo se esta convergência de datas foi ocasional, anterior ou posterior à assinatura da Lei Áurea. Além disso, é comum a realização de rodas nos aniversários dos Jongueiros, principalmente dos mais velhos, incluindo os já falecidos. Em uma das vistas à ONG, enquanto a mesma estava fechada em consequência de uma guerra entre traficantes da região, a escola abriu suas portas unicamente para uma rápida homenagem à Vovó Maria Joana, uma importante jongueira já falecida, que promovia rodas de jongo no quintal de sua casa, na Serrinha, em Madureira.

²³ IPHAN. Dossiê IPHAN 5. O Jongo no Sudeste, 2007.

2.2 – A estrutura da Roda

O círculo, a roda, a organização de homens em grupos circulares para expressão de rituais é um dos elementos concebidos na jornada humana que podemos datar como dos mais antigos. Informações nos conduzem a acreditar que a dança foi a primeira forma de comunicação do homem primitivo, e acredita-se que a organização circular a acompanha desde então. No Jongo, o ritual também é realizado em uma roda, em um espaço delimitado pelos praticantes desta atividade que remontam elementos presentes neste inconsciente coletivo e só manifestado no seio de suas expressões artísticas. Mesmo com toda sua regionalidade, diversidade e regras diferenciadas de região para região, o Jongo sempre é dançado em rodas, com exceções em apresentações realizadas fora dos terreiros, onde é exibido em semicírculo para que os membros da audiência ou do espetáculo possam ver de seus lugares, o que se passa em seu interior. Porém, a forma expressiva encontrada na categoria do círculo é tão forte para seus praticantes, que é possível perceber nas apresentações do grupo Jongo da Serrinha, a tentativa da construção circular com o auxílio do público em suas performances. As cantoras descem do palco, os bailarinos convidam a platéia e, delicadamente, na incorporação e no envolvimento dos presentes na dança, os dispõem em torno do palco, como constituintes de uma roda, como podemos perceber na *imagem 8*.

Esta roda, a roda de Jongo, pode ser considerada como um espaço para as representações culturais e corporais. Um espaço performático repleto de significados simbólicos, o local possível de se descobrir como pensa aquele grupo social, e como

este pensamento se reflete em seus corpos, e de se descobrir revelados seus valores, pois no ritual os traços sociais ficam mais intensos, vivos, e nítidos.



Imagem 8 : O grupo constrói uma organização circular a partir da presença da platéia. Os membros presentes na foto que se encontram abaixo do palco consistiam apenas em espectadores da performance, que foram direcionados pelos componentes do Jongo da Serrinha à tal disposição no entorno do palco.

Podemos considerar a roda de Jongo, como um espaço para as representações culturais e corporais. Um espaço performático repleto de significados simbólicos, o local possível de se descobrir como pensa aquele grupo social, e como este pensamento se reflete em seus corpos, e de se descobrir revelados seus valores, pois no ritual os traços sociais ficam mais intensos, vivos e nítidos.

A roda de jongo possui regras específicas de comportamentos e elementos invariáveis em sua estrutura que são fundamentais para o acontecimento da mesma. São eles: a marcação do tempo rítmico, o uso de atabaques, o momento da saudação em forma de umbigada, a presença do interior da roda de pares de sexos opostos, a organização dos participantes em forma de círculo ou semicírculo, o uso de pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes, a presença das canções denominadas de pontos, as variações em relação aos puxadores das canções, reverência aos ancestrais e santos, sobretudo no início da roda, e cantoria com elementos mágico-poéticos representados pelos pontos. Cada um desses elementos pode ser considerado como um estruturante do ritual performático que é esta dança e irei abordá-los mais detalhadamente em capítulos e seções neste trabalho. Tomemos em princípio a categoria dos instrumentos.

Os instrumentos podem variar de comunidade para comunidade jongueira, sendo mais comum o uso de instrumentos membranofones, como tambores e puítas. Seus nomes também podem variar, assim como seu uso. Por exemplo, *caxambu* é uma palavra que tanto pode ser usada como substituta da palavra Jongo quanto para nomear o maior tambor da roda. *Tambu* é como se chama o tambor mediano e *Candongueiro*, o menor dos três que compõem o conjunto percussivo da dança. Cada um possui uma forma musical a ser executada, possuindo individualmente um toque próprio, constituindo no evento uma polirritmia dos tambores. Geralmente, eles se encontram em três tipos de material: de tronco escavado, coberto com pele de animal e presa por pregas em um modelo mais artesanal de instrumento; com uma membrana presa por um sistema de cordas fixadas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor; e de fabricação industrial, com membranas presas e afinadas em um sistema de canoas e parafusos, que por sinal são os tipos usados na Serrinha, devido à facilidade na afinação do instrumento, seu transporte, armazenamento e conservação.

Para que uma roda de Jongo aconteça é necessário ao menos um tambor para sua realização, mas elas são executadas geralmente com três citados acima, o *candongueiro*, o *caxambu* e o *tambu*. Durante a pesquisa pude ouvir uma das crianças fazer a seguinte pergunta para uma das cantoras do grupo artístico:

-Mas Tia, tem que ter tambor? E se não tiver tambor?

-Sem tambor eu nem sei... sem tambor não existiria o Jongo.

Nas rodas realizadas na ONG Jongo da Serrinha em Madureira, esta constituição da roda com mais de um tambor não é rigidamente seguida, pois o objetivo é que os jovens da comunidade possam conhecer e vivenciar a prática do Jongo. Durante as aulas na Escola de Jongo de segunda a sexta, não se reproduz o ritual, a não ser em rodas especiais para os membros aniversariantes ou falecidos, pois o cotidiano da escola tem uma ação educativa, oferecendo aos membros da comunidade opções de experimentação em segmentos artísticos através de aulas de Jongo, canto, música, percussão, áudio, vídeo, entre outros. Porém, durante as apresentações em palcos, a presença dos três tambores é indispensável, visto que os tambores constituem um elemento tradicional da execução e continuidade da roda.

Com o passar dos anos e a adaptação do Jongo ao novo cotidiano do trabalhador afro brasileiro, neste caso, os trabalhadores praticantes de jongo e moradores da favela de Madureira, era sentida por vários membros do grupo dos jongueiros a necessidade de uma reinvenção da tradição para que a dança pudesse se perpetuar e continuar a ser uma forma de expressão da realidade cotidiana de seus praticantes. Assim, Mestre Darcy, um dos personagens mais tradicionais da Serrinha e do Jongo, passou a permitir a entrada de crianças na roda, o que era proibido, introduziu instrumentos de harmonia no Jongo, como o violão, e levou o jongo dos quintais de Madureira aos palcos de diversas

idades no Brasil e no mundo. Darcy, por sua presença e atuação junto à preservação e divulgação do Jongo na Serrinha, tornou-se uma figura famosa, e possui em Madureira, ruas e escolas em seu nome²⁴.

A roda de Jongo em seu aspecto ritual, trata de uma performance, um acontecimento diferenciado da vida cotidiana de quem o pratica, e este evento ao ser analisado e compreendido em sua totalidade, com ênfase nas ações sociais de seus sujeitos e suas formas de linguagem, sobretudo, a linguagem corporal, compreende um momento especial e específico para os praticantes desta atividade psicomotora e cultural. A roda serve como um centro para a manifestação e exibição de vivências de códigos corporais e culturais presentes dentro do universo dos jongueiros. Peirano (2001, p4), em seu texto que considera os rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica, afirma que podemos definir rituais como “tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, e, portanto, mais suscetíveis à análise. (...) são mais estáveis, há uma ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, e uma percepção de que eles são diferentes”.

Assim é possível desenvolver uma análise atualizada sobre os rituais no mundo moderno, tomando os cuidados necessários para não os cristalizá-los dentro de um conceito estático desenvolvido pelo antropólogo, pois os mesmos partilham de características formais, padronizadas, e ainda que possuam certa flexibilidade nas suas variações, eles possuem suas regras definidas e perpetuadas, suas ideologias construídas

²⁴ A intenção desta pesquisadora era fotografar a rua nomeada de Mestre Darcy do Jongo. Ao lado da placa há outra placa, desta vez como forma de homenagem e registro a importância do Jongo na comunidade e de Darcy na sua manutenção a preservação, autorizadas pelo então prefeito César Maia, no ano de 2003. Infelizmente, como a comunidade estava em uma guerra entre traficantes rivais e eventualmente com interferência da Polícia Militar do Rio de Janeiro, fui instruída a não fotografar as ruas da Serrinha tanto pelas crianças moradoras da região e participantes do projeto social, quanto por moradores da região que trabalham na ONG.

e constituídas na execução do ato performático. Tais pontos foram observados e trabalhados cuidadosamente ao longo da pesquisa, tanto no campo quanto no texto, com a preocupação de produzir um resultado final de qualidade como poderá ser visto ao longo do texto.

2.3- Música e metáfora

O vocabulário do Jongo está repleto de palavras originárias do grupo lingüístico Bantu, e junto com a forma de se comunicar, são perpetuados noções e valores que se relacionam com os das populações africanas, como a reverência aos mortos e o uso da palavra cantada como elemento mágico e de metáfora, à qual se atribuem forças que atuam sobre o mundo. O grupo cultural Jongo da Serrinha produz diversos materiais audiovisuais e os comercializa. Neste processo, a ONG segue envolvendo jovens participantes da escola de Jongo, do Grupo artístico e inclusive, moradores da comunidade, seja como artistas ou como operários no processo de criação, gestão e produção desses bens. Em um destes produtos, um DVD chamado “O Jongo na Serrinha, Um tributo à Mestre Darcy – The Origins of Samba in Brazil” há na seção “Extras” um Glossário Bantu, reproduzido em parte abaixo. As palavras presentes neste glossário foram selecionadas pelo grupo em questão como uma pequena amostra de caráter ilustrativo, além de facilitar o entendimento dos enigmas de algumas canções, sendo estas palavras relacionadas às expressões utilizadas nas doze músicas presentes no DVD. Ademais, utilizam o dicionário para reafirmar suas origens através de signos que ressaltam e valorizam os traços africanos, como aqueles com o grupo lingüístico Bantu, lembrado e aclamado a todo momento nas entrevistas. Alguns conceitos utilizados na prática do jongo que não são de conhecimento de grande parte da população como os substantivos *candongueiro* e *caxambu* também estão presentes no pequeno glossário. Assim podemos perceber a importância deste vocabulário, seja no cotidiano dos jongueiros através de suas conversas informais, nas suas músicas, ou em suas ações comunicativas. Palavras que atravessaram mais de um século, e que

atualmente ainda são utilizadas em outros contextos, com outros objetivos, finalidades e funções, sendo a principal delas, a preservação da memória através da oralidade.

Pequeno Glossário de palavras Bantas

Banto: cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam entre outros, os escravos no Brasil chamados angolas, congos, cabindas, benguelas, moçambiques, etc. e que engloba inúmeros idiomas falados, hoje, na África Central, centro-ocidental, Austral e parte da África Oriental.

Candongueiro: pequeno tambor de jongo. De candonga, intriga, mexerico: o tambor porque tem som agudo e muito alto, denunciava o local secreto, onde o jongo se realizava, então fazia candonga.

Cangoma: (1) jongo, dança tradicional afro-brasileira (2) pequeno tambor.

Caxambu: grande tambor, de procedência africana

Cumba: (1) homem forte (2) feiticeiro

Curiá: (1) sorver bebida alcoólica, beber (2) comer.

Engoma: atabaque dos candomblés bantos

Jongueiro: dançador ou cantador de jongo

Macuco: velho ou velha feia

Puíta: tambor-onça, cuíca.

Saravá: saudação dos umbandistas, significando “salve”.

Fonte: Novo dicionário Banto do Brasil. Autor: Nei Lopes – Editora Pallas. Rio de Janeiro – 2003

As palavras presentes nas canções fazem menção ao modo como os africanos se comunicavam durante o período de escravização enquanto aprendiam a falar português. Durante as entrevistas no trabalho de campo presenciei uma cena interessante: em uma roda de Jongo realizada no Centro Cultural Cordão do Bola Preta, alguns minutos antes da última música que seria interpretada pelos bailarinos, a coordenadora do Grupo Artístico perguntava a uma das dançarinas:

- *Suellem, você já pegou seu “bana cum lenço?”*

- *Já sim, tá aqui ó!*

Suellem levantou o braço exibindo um pequeno pedaço de tecido branco em suas mãos. Perguntei a ela o que era um “*bana cum lenço*” e ela me respondeu que era um lenço, um lenço comum, e que esta forma de se referir ao tecido era uma referência a uma canção em que se pedia para abanar com o lenço em um gesto de despedida muito usada para encerrar os shows do Jongo da Serrinha mas que, na época em que a música fora criada, o português falado pelos africanos escravizados era uma espécie de português crioulo, e que “*bana cum lenço*”, era a pronúncia dos escravos para a expressão “abanar com o lenço”. Esta música é um exemplo de um ponto de visaria e foi criada pela Vovó Maria Joana:

Bana cum lenço, bana cum lenço.

Bana cum lenço, bana cum lenço.

Navio já foi embora, crioula, bana cum lenço.

Os pontos²⁵ são as canções, a expressão vocal cantada do Jongo. Ele é cantado, ou como os jongueiros dizem, *puxado*, ou *tirado* por um dos participantes da Roda, que no momento que se segue será o cantor da audiência. Seus versos são seguidos por coros endossados pelos demais participantes da roda, e assim, ocorre um diálogo entre o solista e a roda, seja na repetição dos versos, do refrão, ou na alternância de frases pré-determinadas (caso das canções mais antigas e de maior domínio popular, também chamadas de ponto de visaria). Essa construção musical assemelha-se a dos sambas de Partido Alto e inclusive, muitos praticantes do Jongo afirmam que essa variação do samba derivou-se do próprio Jongo. Argumentam alguns que tal afirmação possui uma série de fatores históricos: O Partido Alto surgiu nos terreiros onde foram fundadas as primeiras escolas de Samba e é cantado em forma de desafio por um solista. Estes sambas são compostos de um coral e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão, exatamente como no Jongo. Além do mais, muitos dos criadores de escolas de Samba eram Jongueiros, e em Madureira, os jongueiros da Serrinha constituíram a tradicional escola de samba carioca Império Serrano.

Na roda de Jongo o canto segue ao passo que os dançarinos apresentam-se no interior da roda, somando à performance vocal do solista, as palmas dos presentes²⁶. Ao final da canção o puxador grita “*machado*” para evidenciar o término do ponto e para que o tambor encerre o acompanhamento da música. Muitas crianças na Serrinha questionam o porquê desta palavra de efeito e os professores afirmam que o “*machado*” é quem corta o ponto e assim permite que a canção termine. O *machado* também

²⁵ “Observa-se que, com sentido próximo a esse, a palavra *ponto* é usada apenas pelos umbandistas e designa os cantos dirigidos às entidades. No contexto da umbanda, porém, os pontos podem ser também expressões gráficas, são os pontos que representam entidades”. (Iphan, p.59, 2007.)

²⁶ Ver imagens 9 e 10



Imagem9



Imagem 10

Imagens 9 e 10: Percebe-se ao redor dos dançarinos que estão no centro da Roda, os demais componentes do grupo pedindo palmas à platéia que participa do Jongo. Esse espetáculo foi realizado durante o mês de novembro do ano de 2010 na Sede do Grupo Cultural Cordão da Bola Preta.

funciona como forma de encerrar as propriedades mágicas emanadas através da recitação dos pontos, já que estas canções possuem uma linguagem metafórica que exige certa experiência para desvendar seus significados e expressões. Os jogueiros mais antigos eram considerados como “poetas-feiticeiros” e utilizavam as rodas de Jongo também para disputar e exibir sua sabedoria, inteligência e poder, pois através das palavras cantadas, buscavam encantar o outro por meio da poesia presente no ponto de jongo além de se consolidar como dono de uma grande sabedoria. Os pontos representam a porção de magia do jongo, pois é através dele que se abrem as rodas. Em pontos que se chamam *pontos de abertura*, como a canção “Bendito” que abre a maioria das rodas de jongo do grupo Jongo da Serrinha e também abre este trabalho. A partir deste momento, são chamados os ancestrais através da música para abençoar a roda que seguirá.

Cada canção tem uma função dentro da roda, e suas construções musicais variam de acordo com a necessidade da roda, podendo variar entre pontos de abertura, pontos de visaria e pontos de demanda.

Tomemos o ponto a seguir, considerado um ponto de visaria:

“Ô iaiá, quer jogar, jongo com eu?”

Ô iaiá, jogueiro bom é de Lorena.

*É de Lorena, minha avó falou,
sou dumba forte, com a minha dor,
jongueiro de Lorena canta alto e vem louvar,
madoco pra ser forte tem que curiar,
tem que curiar".*

Neste ponto temos a referência aos antepassados quando o cantador chama a fala de sua avó, e o que ela dizia sobre a vida e sobre as pessoas. Temos também três palavras de origem Bantu e inclusive algumas estão presentes no glossário oferecido no DVD: *dumba*, *madoco*, *curiar*. Estas palavras significam, respectivamente, “mulher jovem”, “homem”, e “comer”. O ponto ainda cita a questão do uso do cântico como ferramenta religiosa, para louvação, além de retratar um ato cotidiano da vida de seus praticantes. “O respeito aos integrantes mais velhos de cada grupo e, especialmente, aos *jongueiros velhos* falecidos, sempre lembrados nas rodas, é um indício de afiliação dessa forma de expressão a sistemas de crenças de origem banta” (Iphan, p.38, 2007).

Os pontos de visaria funcionam para os momentos de espetáculos. Estas canções compreendem a maior parte das músicas presentes no repertório do grupo pesquisado, pois, além de consistirem em canções conhecidas por vários grupos de regiões diferentes, também são mais antigas e de domínio popular a quem conheça ou pratique o Jongo. São os pontos usados nos shows e gravados por artistas de forma comercial, como por exemplo, os vários pontos gravados por Beth Carvalho em seu disco “Suor no rosto” de 1983.

Muitas das canções de visaria do Jongo da Serrinha foram escritas por Vovó Maria do Jongo, e Mestre Darcy, mas o grupo também apresenta nos shows canções atuais compostas pelos novos integrantes do grupo e que ainda assim se enquadram

nessa categoria. Esse tipo de ponto não improvisado tem seu início com o vocalista cantando uma canção, seja de seu próprio repertório ou do repertório comum aos jongueiros de diversas regiões. Em alguns grupos canta-se toda a música à capela, e na segunda parte, acrescentam-se o coro e os tambores. Porém, cada grupo possui sua configuração particular dos shows. Nas apresentações do grupo estudado, por exemplo, as músicas são acompanhadas a todo o tempo dos tambores, à exceção de alguns pontos que começam com seu primeiro quarteto como solo e após estes versos, segue-se o coro.

Os pontos, em conjunto com o ritual que é a roda, exibem a história daquele grupo, seus fundadores, costumes, valores e corpos. Algumas canções mais antigas revelam o cotidiano, as ações diárias dos negros, seus desgostos e saudades. Um exemplo disto é o retrato cantado neste ponto:

Esse diabo de bembo

Não tenho tempo de abotoar minha camisa,

Esse diabo de bembo

A canção presente no Dossiê produzido pelo IHAN²⁷ detalha que “no amplo terreiro próximo às senzalas, eles (os escravos) jogavam água sobre suas cabeças e rostos, umedecendo e esfregando braços, pernas e tornozelos. Os retardatários apareciam nas portas das senzalas murmurando o jongo que haviam composto e que satirizava o supervisor tocando o sino” para que voltassem ao exaustivo trabalho. Cantando o ponto acima, os negros expressavam o desgosto e crítica ao feitor de forma velada, satisfazendo a necessidade de uma ação comunicativa que pudesse ser ouvida por todos, ainda que compreendida apenas por alguns.

²⁷ Iphan, p.38, 2007

Os pontos podem representar uma provocação velada a algum outro jogador na roda ou uma charada para os presentes. A quem é dirigido o desafio, deve perceber e responder com um ponto à altura que fale do assunto com as mesmas ferramentas lingüísticas. Tomemos os pontos a seguir:

Eu nun é douto

Eu num é doutô,

Eu num é "fermêro".

Como vai tomá conta de butica na piedade?

Ai papai, Ai mamãe

Como vai tomá conta de butica na Piedade?

Eu num sabe lê,

Eu num sabe "iscrevê".

Como vai tomá conta de butica na piedade?

Desaforo

Desaforo de camundongo pegou vara foi cariar

Ninho tá na paineira quero ver quem vai tirar

Ai papai, ai mamãe

Ninho tá na paineira quero ver quem vai tirar

A canção acima representa uma canção de demanda, um desafio, surgida no improviso de uma roda em Madureira em meio ao atrito de dois dançarinos e que acabou se consolidando como uma canção de domínio popular presente na memória e repertório de vários grupos jongueiros. O ponto é assim chamado porque houve uma necessidade, uma efetiva *demanda* no sentido literal da palavra durante uma roda. Também são chamados de *gurumenta* ou *gromenta* e possuem poderes mágicos, de *encante*, ou encantamento, pois segundo Luísa, se um jongueiro *puxa* um ponto o outro deve desvendá-lo e, se não oferece a resposta adequada ou correta, ele permanece grudado no chão, sem conseguir se mover, como se estivesse preso ao chão da roda pelo poder do jongueiro que o desafiou durante o tempo em que o desafiador desejasse.

Segundo a informante quando surge a necessidade, quando um jongueiro percebe que há um momento de manifestar sua opinião e mostrar seu poder e sabedoria, o jongueiro interrompia o andamento da roda e “segurava” o tambor mantendo uma das mãos sobre o instrumento enquanto os demais que o acompanham com a percussão continuavam com o toque que estavam fazendo. O gesto de segurar o tambor ao mesmo tempo em que se pronuncia a palavra “segura” no sentido de manter uma ação em continuidade, hoje comum em apresentações de sambistas e músicos que reservam algum momento do show para o solo de algum instrumento musical, outrora representava um movimento real e uma ação mágica: uma mão segurando um tambor e um poder segurando um homem ao chão. Estas manifestações mágicas eram relativamente freqüentes em tempos mais antigos, de grandes jongueiros como me disse Luísa, e que ela ainda não presenciara tal feito.

O ponto “Eu nun é doutô” começa com o lamento de um trabalhador negro, descendente de escravos encarregado a atender os clientes de uma *butica*, como eram chamado pelos negros os boticários, atualmente farmácias, localizada na Piedade, bairro

da Zona Norte do Rio de Janeiro. O cantador revela que é de origem humilde, não possui instrução ou conhecimento especializado não sendo, portanto, nem médico (doutô) ou enfermeiro (fermêro) e assim não teria condições de realizar uma tarefa tão honrosa e sofria com isso. Um dos presentes na Roda, cansado de ouvir as lamentações de seu companheiro emenda ao ponto o “Desaforo”, dizendo que não se deve tentar fazer algo, se comprometer a alguma coisa, se o comprometido possui consciência de que não está habilitado a fazer o que se pede. O ponto fala então de um camundongo, um pequeno rato que quer pegar os ovos presentes em um ninho no alto de uma paineira, árvore extremamente alta e que possui ao longo de seu caule vários espinhos. Quem sabe que não tem habilidade ou capacidade para pegar ovos no alto dessa árvore não se atreve a fazê-lo, à exceção de um pequeno e ágil camundongo (no caso, referência ao próprio cantador do ponto) que consegue desviar dos espinhos e chegar ao seu objetivo. A este ponto se emenda o refrão do anterior com o verso “*Ai papai, ai mamãe*” em uma provocação e desdém ao cantador do ponto “*Eu num é douto*”. É ainda costumeiro a quem pratica o jongo falar como nos pontos no seu dia-dia, como se estivesse *puxando* canções e produzindo pequenas metáforas coloquiais e cotidianas.

Atualmente os pontos são cantados por quem pratica ou aprecia o jongo livremente, como distração, entretenimento e ouvido nos fones dos aparelhos de MP3 e MP4. Há CDs gravados com pontos, inclusive pelo próprio grupo jongo da Serrinha. Essa nova função social de preservação e exaltação da música do jongo representa mais uma forma de reinvenção da tradição, já que antigamente, os pontos só eram puxados dentro do círculo, da roda. Porém, seus desafios e demandas continuam nas brincadeiras jocosas de seus praticantes. Suellem²⁸ me conta que, ao participar de um evento patrocinado pela União dos Jongueiros do Sudeste para diversos grupos jongueiros

²⁸ Suellem é uma das dançarinas do Grupo Arstífico Jongo da Serrinha. Filha de Jongueiros, é uma das professoras assistentes na ONG, uma das Griôs.

realizado em São José da Serra, no estado do Rio de Janeiro, na volta para casa, para a capital, ela e outros membros de diversos grupos que estavam em um mesmo ônibus começaram a puxar pontos, e que eles surgiam em improviso, como nos tempos idos, e exaltavam cada um a seus grupos, seus ancestrais e realidades. Nesta nova configuração, o poder é mensurado não por quem consegue prender o adversário no chão, mas por quem apresenta maior criatividade e sagacidade no momento de compor os pontos de improviso de acordo com a demanda da ocasião. Assim, uma ação que outrora consagrava como jongueiro mais poderoso e sábio do início do século passado, atualmente valida como destacável, o jongueiro mais descolado e flexível.

2.4 - A Dança

O movimento desenvolvido pelos dançarinos na roda é repleto de simbolismos e significações. A cada frase musical de oito tempos executa-se duas vezes, um movimento de saudação característico das danças de umbigada, tão presentes no repertório da cultura afro-brasileira. O movimento inicial consistia do toque entre os umbigos dos participantes. Este gesto representa claramente uma forma específica de comunicação entre a dupla que está no centro da roda. Atualmente, no Jongo, simula-se o toque entre os umbigos neste momento da dança, sem tocá-los, para evitar o contato entre os dois corpos e, como diria mestre Darcy, para “*cada um no seu canto, não derramar seu angu*”, e assim evitar algum problema, um aborrecimento maior.

Derramar o angu significaria arrumar uma confusão, atrapalhar algo que está fluindo bem e proporcionando prazer em uma tarefa desagradável. Este cuidado ao evitar o toque revela que a proximidade do contato corporal nas rodas de Jongo pode gerar problemas e conflitos entre os pares conjugais presentes no evento. Com este afastamento, todos dançam sem constrangimentos maiores, e inclusive, se aceita a participação de crianças em rodas de Jongo. Fica-se frente a frente com seu par, ambos abrem os braços e inclinam levemente os corpos para frente. Não se pode esquecer de executar este movimento durante a performance, e pude ouvir nas oficinas que participei, que este é um dos movimentos mais importantes da dança. Inclusive, é comum o uso de expressões como “*olha a umbigada minha gente*”, e “*vamos umbigar*” durante a cantoria das canções.

Assim, os participantes da sessão fazem uma roda, onde em um determinado ponto estão concentrados os tambores e por vezes os instrumentos de harmonia. Um

jongueiro começa a cantar, ou *puxar* um ponto e após os primeiros versos, os tambores os acompanham. Em seguida os dançarinos formam espontaneamente ou através de um contato visual os casais e dirigem-se, aos pares, ao centro da Roda, onde começam a dançar e fazem a menção da umbigada. Ao final de um ponto, com o corte através da expressão *machado* termina-se a canção e os dançarinos erguem as mãos ao alto²⁹ na menção de agradecer a Deus e aos ancestrais que protegem a roda. Também são executados movimentos muito semelhantes ao movimento de samba. Os dançarinos marcam com os pés e o balanço do corpo, dois tempos musicais para a direita, e dois tempos musicais para a esquerda. O grupo Jongo da Serrinha inclusive nomeou alguns movimentos executados na Roda de Jongo, de modo a tornar mais didático o ensino desta dança às crianças em Madureira.



Imagem 11: O momento o corte do ponto pela saudação machado. Quando o tambor encerra o acompanhamento, os presentes elevam as mãos e braços ao alto.

²⁹ Ver imagem 11.

A movimentação no centro da roda varia de acordo com cada grupo de Jongo. Em uma das rodas realizadas no Centro Cultural Cordão da Bola Preta, no Rio de Janeiro, o Jongo da Serrinha reuniu como convidados da roda a União de Jongueiros do Sudeste, grupo maior composto por diversos grupos ao longo da região sudeste que possuem algum tipo de financiamento de programas de incentivo a cultura do governo federal. Estavam presentes as seguintes comunidades jongueiras: Jongo do Bracuí, de Angra dos Reis; Arrozal, de Minas Gerais; Jongo de Dito Ribeiro, de Campinas; Associação Cultural Sementes D'África, de Barra do Piraí; Jongo do Quilombo São José, de Valença; Jongo de Miracema, no Rio de Janeiro; Mistura da Raça, de São José dos Campos; Jongo de São Benedito, de São Mateus; Jongo de Carangola, em Minas Gerais; Jongo do Tamandaré, em São Paulo; Jongo de Piquete, em São Paulo; Grupo de Caxambu Michel Tannus, em Porciúncula; Jongo do Pinheiral e Vassouras, ambos no Rio de Janeiro. Todas apresentavam os mesmos movimentos, porém com um gestual, ou sotaques corporais ligeiramente diversificados. Além disso, o Jongo da Serrinha possui um movimento próprio denominado *Tabiado*, que somente este grupo executa e que consiste principalmente em bater forte com o pé direito ao chão a cada frase de quatro tempos musicais³⁰. O tabiado surge, portanto para o grupo como distinção em relação às demais comunidades jongueiras, um marcador do idioma corporal constituído. Os membros do Jongo da Serrinha falam constantemente na dificuldade de se realizar este movimento, já que ele é marcado no contratempo do tambor e seguido por um giro para o lado oposto da direção onde o tabiado fora marcado. Por exemplo: durante o contratempo da música emitida pelos tambores, um dançarino marca este tempo musical com uma batida do pé direito ao chão com força, inclinando o corpo para o lado esquerdo e apontando o pé direito para a direita. Em seguida este dançarino

³⁰ Ver imagens 12 a 18.

executa uma pirueta para o lado esquerdo em deslocamento voltando a marcar o tempo musical final com o pé direito e um pequeno salto vertical.



Imagem 12



Imagem 13

Nas duas fotografias acima (imagens 12 e 13), vemos crianças da ONG Jongo da Serrinha dançando e praticando tabiado durante as oficinas desenvolvidas na sede do grupo. Nas fotografias abaixo (imagens 14, 15, 16, 17 e 18), pode-se observar os membros do Grupo Artístico dançando jongo e executando o *tabiado* em diferentes momentos nos shows realizados pelo grupo estudado no Centro Cultural Cordão do Bola Preta.



Imagem 14: Marcação do tabiado com o pé direito inclinado a direita



Imagem 15: A dançarina no centro da foto inclina o corpo para o seu lado esquerdo no momento em que marca o tabiado com o pé direito apontando-o para a direita. Em seguida executará um giro em deslocamento para o lado oposto, ou seja, para o lado esquerdo, finalizando este conjunto gestual que compõe a frase musical com um pequeno salto vertical e voltará a realizar a comunicação principal da roda representada no movimento da umbigada.



Imagem 16: Momento do giro para o lado oposto ao da marcação do tabiado



Imagem 17: Finalização do movimento de giro com um pequeno salto vertical após a execução do tabiado com o pé direito. Note que o pé que tocará o chão é o direito, o mesmo que encerra o movimento e encerra a frase musical.



Imagem 18: Momento em que se executa a umbigada sem o toque dos corpos após a marcação do tabiado com execução do giro.

Em outro momento, enquanto participava da organização de um evento de dança na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, acompanhei um grupo de estudantes da disciplina de Dança, realizar ensaios e treinos para uma apresentação no teatro da Universidade. Tais meninas e meninos, não eram membros integrantes de grupos de dança folclórica ou Jongo, mas tiveram contato com os mesmos e aprenderam seu movimento. Porém, apesar de biomecanicamente o movimento estar correto, ele ainda não estava “incorporado”, isto é, não era executado de maneira esteticamente semelhante a do grupo nativo, a dança ainda não apresentava os trejeitos e jeitos de corpo comuns a quem os realiza de modo regular. Os alunos demonstravam através de suas expressões faciais e com a própria performance, dificuldades na realização dos passos. O gesto da dança ainda estava pesado, e os estudantes precisariam de mais tempo de treino para apresentar nos movimentos a leveza e a aparência de estar executando um gesto rotineiro a eles, comum em sua vida cotidiana, que aparentasse estar plenamente encaixado em sua vivência motora, precisavam apresentar facilidade ao se apresentarem, mas ainda lhes faltavam tempo e experimentação para que alcançassem a fluidez dos corpos durante a dança. Lembro-me de um comentário da professora da disciplina ao avaliar os ensaios: “*Gente, vamos melhorar isso aí. Parece até um fado português ao invés de uma umbigada*” se referindo ao meio giro e à saudação da dança executado por seus alunos.

Em princípio pode parecer evidente que o pouco tempo de treino não tivesse proporcionado aos alunos da UFRRJ a realização perfeita do movimento, entretanto, como pode ser igualmente evidente que, o mesmo movimento, executado da mesma maneira, por duas pessoas diferentes, possa parecer tão desigual? Segundo Soares (2001, p1) o corpo e “sua materialidade polissêmica pode ser tomada como síntese de sonhos, de realizações, de desejos, de frustrações de tiranias e de redenção de

sociedades inteiras, seus múltiplos sentidos, assim, pedem múltiplos olhares, teorias interações de saberes, para que dele se fala”. O corpo gera e ancora a possibilidade do sujeito ser pessoa e de interagir. Somente através do corpo existimos, vivemos e vivenciamos as possibilidades sensoriais que o mundo nos oferece. Ao viver em sociedade, passamos a interagir não somente com a natureza, ou de maneira objetiva com outros seres humanos, mas também nos relacionamos de maneira simbólica, através da comunicação e dos modos expressivos como as manifestações artísticas, por exemplo. O corpo é o que é a pessoa. Ele reflete suas experiências vividas, motricialmente e subjetivamente, como um espelho do *self*, é único e mutável de acordo com cada sociedade em que está inserido e com o período histórico em questão. Acumula experiências sensoriais e expressa a realidade vivida, nele inscritas e escritas pela sociedade, quer em suas práticas e subjetividades, quer na própria pele. Sendo assim, o corpo é uma “construção cultural já que cada sociedade se expressa diferentemente por meio de corpos diferentes” (Daólio, 1999, p36).

Apesar dos dançarinos em questão pertencerem ao mesmo tempo histórico e à mesma sociedade, serem jovens e moradores do Rio de Janeiro, os movimentos iguais se exibiam de forma diferente. Este fenômeno está relacionado à construção de um “eu” multifacetado, onde exercem influência na resultante do corpo e dos trejeitos corporais as vivências sociais, afetivas, cognitivas e psicomotoras. Construção essa que só é possível pelas sensações corporais, que constituem um aspecto subjetivo indispensável para a elaboração de uma imagem e identidade corporal já que a compreensão a um mesmo estímulo pode variar de pessoa a pessoa. Por sua vez, esta construção subjetiva, depende de fatores objetivos, como as estruturas orgânicas, anatômicas, o corpo em seu sentido biológico. Será esta coleção de massas, tecidos, células e sangue que experimentará no meio em que habita, já que sem um corpo não há um indivíduo. Esses

diferentes corpos pertencentes aos mesmos lugares e à mesma sociedade, no mesmo tempo histórico, e, ao realizarem o mesmo movimento, no mesmo plano, eixo, saindo da mesma posição inicial, perpassando o mesmo gesto motor, o fazem de formas diferentes. Essas diferenças não estão marcadas no plano biomecânico, ou técnico, mas sim dentro de uma esfera de vivências e experimentações, pois o corpo aprende e constrói-se como tal de acordo com as práticas que executa.

Assim, pude observar que um desportista ao conversar com outro desportista tem seus gestos movidos por fluxos que acompanham a fala, diferentes do gestual que acompanha a fala do diálogo entre dois bailarinos. Os corpos estão arraigados e imersos em um imenso inventário de marcas corporais. O corpo está cheio de sotaque. Um sotaque corporal³¹ que em certa medida, aponta as origens e experimentações vividas por aquele corpo. Claro que se pode disfarçá-lo, ou até mesmo encarcerá-lo, assim como que com treino e técnicas, conseguimos alterar nosso sotaque fonético, mas ainda assim, de uma pequena forma, o corpo evidencia as origens de seu sujeito revelando as marcas e os estigmas daquele indivíduo.

O dançarino, através de suas ações corporais em seu cotidiano, pode tentar representar um “eu” desprovido de uma corporeidade, especificamente neste caso, do Jongo, camuflando-a como indicador de sua origem. Porém, o próprio modo de camuflar a tentativa de disfarçar seus movimentos, revela estas marcas. Este jeito de corpo disfarçado também reflete as origens do corpo vivido e experimentado. Este sujeito que regula suas ações de acordo com o grupo social a que está exposto, ou melhor, de acordo com a platéia para quem atua, exerce uma determinada conduta em

³¹ Argumento trabalhado e discutido pelo Prof. Dr. Júlio César de Tavares durante as aulas ministradas ao longo do Curso “Antropologia do corpo”, realizado no primeiro semestre de 2009, no Mestrado em Antropologia da Universidade Federal Fluminense

cada um desses momentos: há um comportamento e uma corporeidade adequada para o ambiente de trabalho, outro para os encontros familiares, outro para os espaços de dança, etc. Esta regulação determinada por atos rituais que dialogam com os atos institucionais é automática e às vezes, inconsciente. Inconscientemente, porém de maneira intencional, este indivíduo modifica seu gestual ao atravessar as fronteiras sociais de seu dia a dia. O que ele não percebe, e muitos estudiosos do assunto também não, é que há um conjunto gestual, uma biblioteca, ou ainda, um acervo de engramas motores³² que, ao passo que servem de pontos de ancoragem para a aprendizagem dos movimentos, também imprimem uma marca na execução do novo movimento aprendido constituindo um sotaque corporal comum a grupos que realizam as mesmas atividades.

Assim como na psicologia da aprendizagem é sabido que todo conhecimento adquirido é construído em referência a outros saberes preexistentes, no desenvolvimento da aprendizagem motora o mesmo acontece através dos processos de transferência de aprendizagem. Nosso acervo de movimentos começa antes mesmo do nascimento, quando executamos involuntariamente movimentos reflexos no útero de nossas mães. Estes movimentos são geneticamente determinados³³ e têm seu início na vida intra-uterina, acompanhando-nos até poucos meses após o nascimento. Eles são os únicos movimentos que um bebê pode efetuar, e podemos exemplificá-los aqui pelo reflexo da

³² Engrama motor, segundo Fox em seu livro “Bases fisiológicas da Educação Física e dos desportos”, é a constituição de um padrão de movimentos após a repetição do mesmo. Sendo assim, um engrama é “um traço permanente deixado por um estímulo” e “este movimento ou gesto depois de memorizado ficará armazenado, e sempre que o indivíduo desejar realizar, essa determinada habilidade motora particular será reinterpretada e reproduzida conforme armazenada.

³³FOX, 2000. Bases fisiológicas da Educação Física e dos desportos. Rio de Janeiro.

marcha³⁴ e pela capacidade de sugar, pois correspondem unicamente a reflexos e respostas oriundos de estímulos efetuados pelo sistema nervoso central (que corresponde ao sistema mais desenvolvido nos seres humanos logo após o nascimento) e dão, pouco a pouco, lugar para os movimentos rudimentares ou habilidades básicas ainda ligados à genética. Esta segunda fase de movimentos corresponde às movimentações da região cervical e movimentos de exploração como engatinhar-se, equilibrar-se, segurar-se, etc. Como produtos deste acervo fisiológico, temos os movimentos fundamentais e a combinação destes com os culturalmente aprendidos e determinados, que resultam em um modo específico de andar, de correr, de falar, saltar, arremessar, dançar este ou aquele ritmo, comer com as mãos ou talheres, e em formas específicas arranjadas nos códigos da comunicação não verbal. Cada um desses movimentos sofre os processos de acomodação de modo semelhante aos processos de aprendizagem estudados pela psicologia, e deixam sempre, sua marca.

É por isso que quando olhamos para um halterofilista andando pela rua percebemos que há uma maneira diferente em seu andar se o comparamos, por exemplo, ao caminhar de um trabalhador da construção civil. Do mesmo modo um dançarino de Jongo ou de um praticante de Ioga, diferenciam-se nesta locomoção mesmo que na execução de um movimento tão rudimentar e fundamental como a deambulação³⁵. O andar, o parar, o relacionar-se e interagir com o outro são dinâmicas influenciadas

³⁴ Este reflexo do recém-nascido é avaliado da seguinte maneira: segurando por baixo dos braços, a criança deve estar na posição anterior, ou seja, com as costas voltadas pra quem a segura. Seu corpo deve ser levemente flexionado (a região do tronco) e nesta posição, o bebê reage colocando um pé a frente do outro, caracterizado uma marcha reflexa, o movimento da caminhada. Assim como este, há diversos movimentos reflexos que não convém aqui enunciar.

³⁵ Deambulação é o termo utilizado para nomear e categorizar o andar entre as áreas que estudam o movimento humano (FOX, 2000), e diferencia-se de gestos técnicos como a caminhada durante um treinamento e até mesmo a corrida.

culturalmente e motricialmente e assim, o movimento marca, desenvolve e constrói simultaneamente as subjetividades, as corporeidades dos sujeitos e até mesmo, os próprios sujeitos. Desta forma, é possível afirmar e entender porque, o mesmo movimento executado da mesma maneira, por dois indivíduos com experiências culturais e motoras distintas, mesmo que siga corretamente a execução de sua técnica, apresentará variantes, sotaques corporais diferentes referentes às suas experiências motoras vivificadas. Ainda por estas razões, podemos entender os motivos pelo qual a umbigada do jongo parecia tão díspare, mesmo sendo executada por pessoas de um mesmo tempo e espaço de contemporaneidade.

Capítulo III – Corpo e performance

3.1 – Corporeidade

Conforme foi descrito no capítulo anterior, as escolhas motoras de uma pessoa marcam e revelam em seu próprio corpo tais escolhas e assim, o corpo funciona como agente e sujeito de sua construção, seja no desenvolvimento da aprendizagem motora que ele vivencia, seja na absorção dos códigos culturais em que está inserido. Assim, por despertar inúmeras e diferentes questões em diferentes estudiosos e pesquisadores, o corpo, atualmente, vem ganhando espaço como objeto de estudos nas várias áreas do conhecimento através de trabalhos que o compreendem como instrumento de suporte e construção das identidades sociais. Novas perspectivas incidem sobre a temática da corporeidade de modo contrário a até hoje vigente dicotomia cartesiana que separa corpo/mente e relaciona o corpo à máquina/objeto. Uma destas correntes filosóficas que pretende romper com esse paradigma segmentador é a fenomenologia e sua proposta unificadora, condensando conceitos antes vistos como antagônicos, como é o caso de corpo/alma e sujeito/objeto.

Nesta abordagem, Merleau-Ponty desenvolve importantes observações sobre a percepção, a incorporação, e a corporeidade. Para ele, o centro do equívoco do pensamento ocidental reside na desincorporação do corpo e da alma, subjugando as esferas corporais ao trabalho intelectual, e em diferenciar e segmentar linguagem e pensamento das experiências corporais. No Jongo, atividades como a produção poética dos cânticos, por exemplo, uma ação em princípio intelectual, “desvinculada” de uma ação motora, é feita em conjunto com a dança. O ator se comunica através da linguagem improvisada no momento da roda seja nos pontos, seja na dança, utilizando-se de maneira integrada e harmônica, do corpo e da fala poética. Merleau-Ponty compreende

o corpo como veículo de comunicação do ser no mundo, acreditando que o mesmo é capaz de se comunicar com outros corpos. Além disso, o diferencia dos outros objetos: o corpo não é um objeto do mundo ou mesmo determinado pelo mundo, mas sim um horizonte de nossa experiência no mundo, porta de acesso ao meio, facilitador da interpretação e conservação da vida, dos espaços e fenômenos da natureza.

Ainda segundo o autor, “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente põe em torno de nós um mundo biológico; ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele se construa um instrumento e ele projeta em torno de si um mundo cultural”. Com isso, Merleau-Ponty pressupõe o sujeito como um corpo e não como dono de um corpo. Ele não o possui. Não se tem um corpo, é-se um corpo vivido e próprio ao sujeito que constrói sua forma, corporalidade e identidade, estabelecendo consigo uma subjetividade encarnada, instaurada por e instauradora de sentidos.

As atividades motoras, físico-desportivas, de treinamento, dança, ou até mesmo os modos de executar as tarefas rotineiras relativas a uma dada profissão, em suma, as atividades corporais desenvolvidas, sejam elas como lazer ou trabalho, e o subsequente “pertencimento” dos corpos a determinados grupos sociais, criam marcas corporais que revelam em parte, a sua existência e origem, e alguns gestos são até mesmo tomados como símbolos de distinção³⁶, fazendo que pessoas que praticam determinadas

³⁶ Um exemplo de gestos que marcam uma corporeidade específica e constituem motivo de orgulho e distinção dos demais grupos que praticam o Jongo, é o movimento do *Tabiado* executado nas rodas dos membros do Jongo da Serrinha. Segundo o grupo, o *Tabiado* é o movimento que torna o Jongo da

atividades motoras, apresentem modos de locomoção marcados por traços de suas atividades corporais específicas. Pude comprovar esta afirmação empiricamente ao longo de meus anos de estudo no Curso de Licenciatura em Educação Física e durante minha atuação na profissão, onde trabalhei em diferentes locais com diferentes áreas de treinamento. Por exemplo, durante cinco anos orientei diferentes alunos em salas de musculação. Percebi com o passar do tempo que pessoas que executam esta atividade de modo regular, apresentam gestos involuntários semelhantes mesmo fora do ambiente de treinamento, como a angulação na abertura dos braços e uma pequena rigidez no andar. Esta observação que compreende semelhanças em indivíduos que praticam atividades comuns não é algo inédito, pois já despertava o interesse de Marcel Mauss no início do século XX.

Para Mauss, as técnicas do corpo compreendem “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 401). O autor nos fala de técnicas corporais, e como essas técnicas são variáveis tanto pelo tempo histórico, quanto pelo grupo social. Tais técnicas não correspondem somente às técnicas de performance físico-desportivas ou variantes de instituições estatais como as organizações militares, a marcha de seus soldados ou a organização de alunos dentro de um pátio escolar, mas a toda uma gama de costumes e hábitos de diversos grupos sociais, que os identifica como membro dos mesmos, sejam eles polinésios, ingleses ou franceses. Partindo de uma análise concreta e utilizando como referencial analítico experiências empíricas de sua observação e da análise de textos de outros autores (visto que ele mesmo não produziu trabalhos de campo, à exceção de suas observações cotidianas que constituíram seu campo de trabalho), Mauss

Serrinha, o Jongo mais difícil de ser dançado no Sudeste, além de estar presente somente no acervo corporal destes praticantes.

desenvolve seu conceito e elucubrações, procedendo do concreto para o abstrato. Desta forma, elabora um tripé baseando-se em três grandes áreas do conhecimento: a antropologia, a psicologia e a biologia. Buscando compreender o “homem total”, conclui que o corpo humano é produto de adaptação às técnicas educativas, à disciplina, jogos de sociabilidade e poder, e não meramente o resultado ou o produto de uma determinada estrutura social. Seguindo este procedimento, o autor enumera uma série de técnicas desenvolvidas e repetidas por grupos específicos em determinadas situações. Dentre eles, podemos citar o modo de se portar à mesa de maneira diferente no caso de crianças inglesas e francesas, as peculiaridades no modo de arremessar pedras à água entre mulheres e homens, a forma de executar um golpe, no caso, um soco, entre estes dois gêneros, os modos de dormir, se movimentar e, sobretudo, andar que é o momento mister de sua análise.

Mauss foi um dos primeiros antropólogos a estudar os gestos corporais dos indivíduos, o que compreendo como um dos constituintes da corporeidade, além da representação imagética do corpo, a idéia que o homem possui de si, e do modo como o *self* se percebe e se constitui. Aos dois últimos atribuo os conceitos de imagem e esquema corporal, desenvolvidos em princípio pela psicologia por autores como Freud e Schilder, e utilizados posteriormente por outros autores e áreas acadêmicas. Como tais idéias são fundamentais para a compreensão da questão da corporeidade, e como as mesmas encontram-se inseridas no debate sobre sua adequação, devemos, portanto, conceituá-las e diferenciá-las visto que a utilização de tais conceitos de maneira frívola pode gerar dúvidas, já que na bibliografia disponível encontramos noções distintas, ou até mesmo antagônicas em sua categorização; por outro lado, os conceitos também podem ser vistos como complementares. Começemos por sua diferenciação.

O homem, devido às suas estruturas neurológicas, possui um sistema de *feedback* que lhe permite saber que o seu corpo possui uma delimitação espacial, e que se encontra em meio a um mundo de experiências sensoriais. Para interagir com esse mundo, o homem utiliza como instrumento seu próprio corpo e para que sua sobrevivência seja assegurada em meio à dinâmica da vida, o sistema nervoso central possui mecanismos capazes de perceber qual a postura desse corpo, qual a contração muscular necessária para executar um determinado movimento, suas variações no espaço, suas movimentações passivas e até mesmo a execução de arcos reflexos³⁷. A este esquema perceptivo do corpo em suas variações, chamamos de sistema de propriocepção.

Pode-se dizer então, que propriocepção representa qualquer informação postural, ou posicional levada ao sistema nervoso central, pelos receptores dos músculos, tendões, ligamentos, articulações ou pele. Esse sistema é responsável pela “consciência” dos movimentos produzidos pelos nossos membros, pela representação mental de nossos gestos, e graças a ele, não precisamos olhar para o corpo para saber onde nossos membros estão posicionados, se alguém o movimenta ou o estimula.

O conceito de esquema corporal está fortemente ligado aos esquemas proprioceptivos e a uma corrente fisiológica, biologicista e até mesmo a certo materialismo médico, pois, segundo ele, possuiríamos um sistema orgânico que nos permite saber nossos limites corporais, nossa constituição e nossos movimentos.

³⁷ Arco reflexo é a reação involuntária rápida, consciente ou não, que visa uma proteção ou adaptação do organismo sendo originado de um estímulo externo antes mesmo do cérebro tomar conhecimento do estímulo periférico. Um exemplo clássico é o ato de retirar o braço de uma fonte de calor que o está queimando antes mesmo de olhar para a chama. (GUYTON, 1981)

A questão é que a representação imagética do corpo próprio, não é puramente fisiológica. A consciência de nossos limites corporais e de nossa movimentação, mesmo com o auxílio de instrumentos como o espelho, não condiz totalmente com a realidade observável. Algumas pessoas percebem-se com mais peso do que realmente possuem menos musculosos do que realmente são, e apesar de visualizar sua imagem reproduzida em fotografias, seus mecanismos biológicos não dão conta inteiramente da percepção e reprodução dos seus corpos. Sendo assim, é necessário ampliar os mecanismos responsáveis pela construção da idéia individual que cada um possui de seu corpo, afinal, o homem é um animal bio-socio-cultural, que atua em seu meio de acordo com as normas desenvolvidas pelo grupo em que vive. Para abarcar os aspectos subjetivos e culturais desta construção da representação mental de si mesmo, desenvolveu-se o conceito de imagem corporal.

A palavra *imagem* carrega consigo vários significados incutidos de senso comum. Pode representar um reflexo, uma fotografia, filmagem, ou até mesmo, a representação mental de um objeto, de uma pessoa, ou de si próprio. O homem, ao construir a percepção de si mesmo, inicia um processo de identificação e oposição com as imagens produzidas de objetos e de outros homens que o cercam. Além disso, a representação subjetiva de si está vinculada a fatores de todas as espécies: sensoriais, visuais, táteis, cinestésicos, e simbólicos. Para entender os processos envolvidos na construção da imagem corporal dos homens, devemos observar as relações que os homens estabelecem consigo e com outros homens à sua volta, seu caráter dinâmico e sua dimensão simbólica.

Para Schilder (apud Freitas, 2004), a imagem corporal é uma construção da noção do “eu” que se baseia nos sentidos e nas experiências sensoriais vividas pelos indivíduos. Não corresponde a um processo fixo, estagnado, modifica-se a todo o

momento, pois sobre ela, incidem as emoções, o outro e a psique. Semelhante aos processos de acomodação propostos por Piaget (1983), ela se mantém estável o tempo necessário pra que então possa voltar a se modificar.

A imagem corporal engloba a experiência do homem, marcando sua vivência no mundo, suas ações e relações sociais. Marca seu tempo histórico, apesar de seu caráter mutável e passageiro, representando o “eu” e o outro para quem o “eu” se mostra como oposto. Na imagem corporal estão presentes não somente os limites demarcados pelo maior órgão do corpo humano³⁸, como também a corporeidade e o corpo-sujeito que atua em seu meio social e no mundo, e que ao interagir, transforma suas fronteiras epidérmicas em fronteiras simbólicas forjadas no seio de suas vivências.

De uma forma geral, podemos afirmar, então, que no esquema corporal a importância sensorial das partes do corpo provém dos mecanismos subjacentes à expansão do sistema nervoso, sua inervação, receptores externos e sistemas de propriocepção. Enquanto que na imagem corporal, a importância das áreas é concedida pelo próprio indivíduo, de acordo com seus valores, juízos e vivências em que se construiu e que seu grupo social também auxiliou a construir.

Diversos autores vêm abordando essas temáticas e discutindo esses conceitos. Para alguns, a imagem corporal é uma representação subjetiva que complementa a organização fisiológica correspondida pelo esquema corporal. Para outros, estes termos são apenas palavras diferentes que representam uma mesma categoria, e imagem e esquema corporal seriam sinônimos para a representação mental que os homens produzem de seus corpos.

³⁸ A pele.

Não pretendo simplificar os conceitos aqui apresentados, tampouco penetrar em uma discussão de adequação dos mesmos, já que este debate vem sendo travado há algum tempo. Apresento os conceitos como complementares, visto sua complexidade. Tomo o esquema corporal referente a percepções fisiológicas, o esqueleto, a estrutura biológica que permite situarmo-nos no tempo e no espaço e perceber nossos limites epidérmicos e as ações realizadas pelo nosso corpo, enquanto que a imagem preenche as lacunas da subjetividade, os espaços da percepção individual, que é construído através das interações sociais dos agentes.

Não podemos esquecer que existem distúrbios na construção da imagem corporal, e exemplos clássicos que podemos citar são a anorexia e a vigorexia. Portanto, a influência emocional e cultural alterará o valor relativo e a clareza das diferentes partes do corpo. Segundo Schilder (apud Freitas, p.30, 2004) “A atitude em relação às várias partes do corpo pode ser determinada pelo interesse que as pessoas que nos cercam dão ao nosso corpo. O interesse dos outros pelo próprio corpo e suas ações em relação ao corpo influenciarão o interesse que o sujeito tem pelas diversas partes do próprio corpo”.

Tais conceitos derivam de um mesmo foco de análise: as representações que os homens possuem de seus corpos. Além disso, eles dão margem para o desenvolvimento de mais uma gama de conceitos como, por exemplo, os de identidade corporal e consciência corporal. As representações que os indivíduos produzem de seus corpos são sabidamente subjetivas, mas não podemos nos esquecer dos aspectos biológicos e, portanto, perceber a imagem corporal como um processo contínuo, que nos acompanha desde o nascimento, resultado das interações com o outro, com meio social, e com as práticas motoras permeadas pelos sistemas proprioceptivos. Este processo é

concomitante com a construção dos jeitos e trejeitos dos corpos dos indivíduos, e de sua corporeidade.

Em outra perspectiva que julgo complementar, a corporeidade e os usos do corpo ao longo da história, despertavam a atenção da disciplina antropologia desde o início do século passado. Marcel Mauss debruçou-se sobre esta questão ao apontar para as técnicas do corpo, e como essas técnicas são instáveis historicamente e suas variações em relação aos diversos grupos sociais. Tais aspectos foram amplamente abordados por outros autores e um deles corresponde à temática desenvolvida por Robert Hertz ao falar da proeminência da mão esquerda sobre a mão direita, a partir de uma série de sanções disciplinares dos agentes sobre seus corpos. Já para Bourdieu, os jogos de sociabilidade e poder constituíam uma marca nos corpos dos sujeitos, que expressariam a disciplina da governabilidade, e o *habitus* como revelador de uma estrutura social; também Foucault aborda as regras que regulamentam a sociedade através de técnicas corporais marcadas nos corpos dóceis dos homens forjados em instituições governamentais como escolas, sanatórios e instituições militares.

Hertz foi o primeiro antropólogo a debruçar-se sobre a questão do uso da mão direita e da mão esquerda. Promovendo uma reflexão antropológica, estudou de que maneira as dimensões simbólicas são entrelaçadas pela experiência, não descartando, contudo, a dimensão orgânica do homem. Questionando-se sobre a nobreza e servidão inatas das mãos direita e esquerda, organiza seu estudo em cinco etapas: assimetria orgânica, polaridade religiosa, descreve as características da direita e da esquerda, as funções das duas mãos e por fim, conclui o ensaio.

Ao falar em assimetria orgânica, Hertz afirma que as duas mãos não são iguais fisiologicamente, indo contra o senso comum de que a preferência da mão direita é uma

escolha natural. Das justificativas orgânicas para a desteridade, o autor considera justificável somente a questão da contra lateralidade na decussação das pirâmides bulbares³⁹. Sendo assim, o lado esquerdo do cérebro é mais desenvolvido por talvez, corresponder à região da fala e movimentos voluntários, e somos destros de mão por sermos canhotos no cérebro. Ele admite uma leve predisposição orgânica para tal prevalência, mas essa total prevalência, que chega a mutilar fisiologicamente o lado esquerdo, só ocorre de forma tão unânime por ser reforçada socialmente.

Ao falar em polaridade religiosa, o autor trabalha a noção de corpo como uma instituição social. Ao falar em sagrado e profano, remetemo-nos às observações posteriores feitas por Mary Douglas em relação a esses tabus. O pensamento “dito” primitivo atribui um sexo a todos os seres no universo e mesmo a objetos inanimados, e essa distinção cósmica se baseia na antítese religiosa primordial: sagrado e profano, puro e impuro, direita e esquerda. No terceiro ponto do texto é revelado o modo diferenciado pelo qual a consciência coletiva concebe e avalia a direita e a esquerda através da linguagem. Hertz trabalha metodologicamente o uso das palavras como porta de entrada nos universos sociais sendo percussor no trabalho com palavras-chave e sua utilização como ferramenta cognitiva. Exemplifica como a noção do esquerdo mostra-se impura, relacionada a questões menores e sua utilização, inclusive na fala, deveria ser evitada, e em seu lugar, verbalizavam-se eufemismos. A esquerda está relacionada à morte, ao subterrâneo e a terra, enquanto a direita está relacionada ao alto, ao mundo de cima, ao céu. Direito e esquerdo se estendem além dos limites do corpo e compreendem todo o universo.

³⁹ A contralateralidade é explicada fisiologicamente pela decussação dos feixes nervosos em forma de pirâmide, e por isto, os nervos responsáveis pelo controle do lado direito do corpo, encontram-se no lado esquerdo do cérebro e vice-versa.

Na explanação da função das duas mãos, é possível perceber a divisão do trabalho existente no próprio corpo. As diferentes características da direita e da esquerda determinam a diferença em posição e funções que existem entre as duas mãos. Somente nos setores da indústria e das artes, esta distinção do trabalho não é pesadamente mistificada em funções e tarefas exclusivamente de um lado e de outro, tarefas sagradas e profanas, e são considerados inteiramente ligados a causas físicas e otimizadoras. Na conclusão, mostra que a divisão é consequência do dualismo primitivo, pois a preferência pela dexteridade está na consciência coletiva, visto que fisiologicamente ela é sutil demais para reverberar em mecanismos tão fortes de exclusão e segregação; sacrifica-se, mutila-se fisiologicamente o próprio corpo para atender às exigências sociais, à sacralização do corpo, o “eu” na oposição sagrado-profano. Robert Hertz afirma ainda que a ambidestria é possível, mesmo que não desejada e que se pode melhorar o funcionamento do lado esquerdo, e até equipará-lo ao direito, mas o ideal místico cultivado ao longo da civilização, não desaparecerá de nossa consciência coletiva.

Bourdieu, por outro lado, enfatiza sua observação sobre o corpo no desenvolvimento um conceito de *habitus* a partir da idéia Aristotélica de *héxis*. Tal uso já fora trabalhado por Durkheim e Mauss, porém na resignificação desta idéia, o principal objetivo do autor é mostrar que “o *habitus* é o princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unitário, um conjunto unitário de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1994, p.23). O *habitus* é instaurado pela sociedade e modificado temporalmente de acordo com as regras de onde se vive e de quando se vive, sendo durável, mas não estruturalmente fixo. Além disso, produz práticas moldadas de acordo com as diversas estruturas sociais que o originaram, mas não cristaliza os agentes à sua sombra,

permitindo um espaço para a inventividade dos sujeitos dentro de uma possibilidade de ação. Assim, torna-se estruturado dentro de uma sociedade ao passo que representa um elemento estruturante das ações dos agentes.

O grupo social elabora diversos tipos de sociabilidade para diversos momentos da vida social, gerando *habitus* femininos, masculinos, operários ou industriais. Ele representa “o que come o operário e, sobretudo a sua maneira de comer, o esporte que ele pratica e sua maneira de praticá-lo, as opiniões políticas que são as suas e sua maneira de exprimi-las”⁴⁰ um acervo de práticas e atos de conduta. O *habitus* constitui uma socialização da subjetividade, ou melhor, para Bourdieu, a subjetividade é uma questão corporalizada e socializada, ilustrada através deste conceito. Tanto o é que Wacquant (WACQUANT, 2007) afirma que o *habitus* é passível de observação e através de um trabalho etnográfico minucioso o pesquisador pode trazer à tona a solicitação e o uso dos esquemas cognitivos e motivacionais que o compõem.

Ao nos debruçarmos sobre outro autor que desenvolveu pesquisas sobre técnicas corporais, sobretudo em uma relação de poder político sobre o corpo, Foucault mostra que o corpo em qualquer sociedade, está preso e amarrado dentro de estruturas de poder que o proíbem, limitam ou o obrigam a uma série de condutas específicas de acordo com o grupo social e a atividade que cada indivíduo desempenha na sociedade. O corpo biológico possui uma imagem ideal e é docilizado através de técnicas coercivas ininterruptas e busca a eficácia gestual e a economia, produzindo um corpo que pode ser controlado através de uma rígida disciplina inscrita nos corpos dos agentes pelas diversas instituições que ele atravessa durante a vida, tais como a escola, o exército, a fábrica, a prisão, e etc.

⁴⁰ BOURDIEU, 1994, p23.

O corpo do soldado é o símbolo e a marca de sua força, valentia e orgulho. É através de seu corpo, inclusive de sua postura e altivez que ele pode ser reconhecido como um representante dos serviços militares de sua nação. Estes eram os homens adequados para servir seu país. Posteriormente, ou melhor, desde a metade do século XVIII a situação passa a se configurar de outra maneira: produzem-se os soldados. Através de treinamento e da educação dos corpos, é necessário não somente produzir o corpo dos soldados, como também o corpo dos atletas, e o ideal estético do corpo pós-moderno desejado por este novo mundo globalizado.

Desse modo, a disciplina, para Foucault, apesar de semelhante aos processos de apropriação do outro como a escravidão e a vassalagem, tem suas especificidades no aspecto que ele denominou de arte, pois a disciplina possui uma “relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente” (FOUCAULT, 1999, 164). Um corpo disciplinado, portanto, além de ser obediente ao seu regimento (esportivo ou militar, por exemplo) está circunscrito em uma política de coerções que o controlam e permitem uma eficácia e economia tanto energética e calórica quanto filosófica, que simultaneamente se retroalimenta. Não há necessidade de se executar gestos exagerados ou fora do contexto da realidade do agente, e paulatinamente, o corpo se dociliza e exprime uma corporeidade desejada pelo “grupo controlador”⁴¹, revelando uma anatomia politizada, um corpo onde se marcam as estruturas de poder, e nesse cenário, para Foucault, “a disciplina é uma anatomia política do detalhe” (p.166).

⁴¹ Foucault em seus trabalhos não aponta um grupo específico como controlador ou gestor da sociedade. Para ele, todos são agentes que exercem e sofrem coerção dentro do grupo social.

A este conceito de disciplina posteriormente soma-se a idéia de biopoder e biopolítica. O biopoder representava o conhecimento e a interferência sobre um corpo-espécie⁴² em aspectos como as taxas de controle e conhecimento populacional, tais como mortalidade, natalidade, epidemias, enfim, um gerenciamento da vida de forma geral, a aplicação das técnicas de poder sobre os aspectos fisiológicos. Esse mecanismo foi fundamental para a manutenção do sistema capitalista, pois assim como as técnicas disciplinares, permitia remodelar os agentes sociais às necessidades de mercado, tanto para a indústria quanto para o Estado. O biopoder torna-se então, um mecanismo de gestão, cuja intencionalidade reside na administração e adequação da vida aos aparelhos de produção capitalista.

Em outra perspectiva de observação, o corpo começa a ser compreendido como um elemento expressivo e não somente uma coletânea de sistemas e estruturas anatômicas. Mesmo neste atual mundo capitalista de mercado, acumulação de capital e de propriedades, o corpo não pode ser considerado uma posse, visto que é uma permanência que o *self* vivencia e experimenta. A fenomenologia, corrente filosófica desenvolvida na segunda metade do século XIX abarca esta concepção, compreende e interpreta os fenômenos que se apresentam à percepção, propondo a extinção da separação entre sujeito e objeto, corpo e alma, opondo-se ao pensamento positivista e ao cartesianismo ao identificar o corpo como um local de análise. Esta proposta examina a realidade a partir da perspectiva de primeira pessoa, tomando como pontos principais a discussão sobre consciência, natureza e seus aspectos orgânicos, psicológicos e sociais.

⁴² Diferentemente dos corpos dóceis mencionados acima, em seu livro “A história da sexualidade” Foucault desenvolve sua idéia de corpo-espécie, que conceitua como o “corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos” (1988, p152).

Para a fenomenologia, o homem passa a ser um corpo-sujeito que se constrói e reconstrói na interação.

Merleau-Ponty, fala da incorporação e da corporeidade. Para ele, o centro dos equívocos do pensamento ocidental reside na desincorporação e no diferenciar e segmentar linguagem e pensamento das experiências corporais. Tais dicotomias geram ilusões e separações metodológicas. Deve-se compreender o processo interacional, a consciência racional e a consciência perceptiva, e a grande ilusão humana seria entender essas duas facetas como dissociadas.

O corpo, segundo Merleau-Ponty, é o veículo de comunicação do ser e com o mundo. Ele diferencia-se dos demais objetos, não sendo determinado pelo mundo ou um objeto do mundo, mas sendo um horizonte de nossa experiência no mundo, a porta de acesso ao meio, uma espécie de janela para a interpretação dos espaços e fenômenos da natureza. As relações com os objetos e o mundo se dão em comparação ao corpo, pois ele é a referência primordial. Sendo assim, o corpo é o elemento central do arco de intencionalidade constituído pela percepção do mundo.

O sujeito é um corpo, não o possui, ele o é. É um corpo próprio à forma do sujeito que o moldou e sua corporeidade é constituinte da própria identidade. O agente o reconhece e estabelece com ele, ou melhor, consigo uma subjetividade encarnada, instaurada e instauradora dos sentidos. Nesta proposta, há uma fuga do estigma corpo-objeto, o abandono da idéia de corpo como somatório de suas partes, e vigora uma conceituação de corpo holístico e integral, produzido pelas experiências.

O corpo-sujeito que aprende e constrói significados não está vinculado unicamente aos movimentos rudimentares necessários à sobrevivência da espécie. Por estar imerso em um universo cultural, o homem está aberto a múltiplas possibilidades

de movimentos e experiências motoras para realizar suas tarefas cotidianas. Nesse diálogo entre concreto e abstrato, Merleau-Ponty afirma que através da ação conseguimos distinguir e refinar a noção de espaço corporal e espaço exterior. A percepção espaço-temporal é desenvolvida durante o movimento e todo movimento, seja ele concreto ou abstrato, possui um significado. Tal diferenciação entre os tipos de movimento não reforça ou reafirma a dicotomização de corpo e alma sendo, por exemplo, o movimento concreto propício a se manifestar em uma esfera corporal, e o abstrato no campo das idéias, na “mente”. Ambos se localizam na dimensão do comportamento. O corpo é sensibilidade, movimento e suas experiências são, portanto, sensório-motoras. A temática da corporeidade vai contra o modelo cartesiano também ao mostrar que não há um órgão da razão e da inteligência (cérebro), e um centro da emoção e dos sentimentos (coração), pois o corpo é inteligente como um todo e inteiramente sensível.

O corpo não é somente físico ou somente abstrato, e a produção da imagem corporal é o primeiro passo para a montagem da noção de sujeito. Ele é permeado pelas relações objetivas e sensoriais, porém a imagem corporal não é um decalque, uma fotografia ou mapa mental de si, mas uma integração de valores constituídos pela experiência. Tomando como eixos norteadores do trabalho antropológico as temáticas corporais desenvolvidas por Merleau-Ponty, Marcel Mauss, Giovanina Freitas, Bourdieu, Robert Hertz e Foucault, autores discutidos nas páginas anteriores, este trabalho estruturou-se na observação do corpo do dançarino de Jongu, possuindo como referenciais norteadores da análise antropológica o conhecimento da construção de um corpo sujeito em meio aos processos de biopoder, a compreensão do uso dos esquemas cognitivos e motivacionais que compõem o *habitus*, a corporeidade dos agentes e a idéia que possuem de sua imagem corporal em meio ao ritual circunscrito na roda.

3.2- A Roda e a performance

Desde o início do mês de agosto do ano de 2010, o Grupo Cultural Jongu da Serrinha apresenta-se todos os segundos sábados do mês, no Centro Cultural Cordão do Bola Preta, localizado na Rua da Relação, esquina com a Rua do Lavradio, na Lapa, Centro do Rio de Janeiro. A casa abre suas portas ao meio-dia servindo uma belíssima feijoada e a música tem seu início às 14h. O show se encerra por volta das 18h30min, já que a casa deve estar vazia às 19h para ser limpa e reorganizada para os eventos da noite, na tentativa de acompanhar a dinâmica das programações propostas pelas casas e bares da Lapa, e tal estabelecimento, neste período abre suas portas para os jovens que procuram seus momentos de lazer em bailes funk durante as noites e madrugadas de sábado.

O espaço, um grande e antigo galpão, com o pé direito alto, tão comum nas construções do Brasil colônia, comporta um cenário rústico em suas paredes de barro e tijolo aparentemente construídas neste período da história pelos ancestrais dos negros que hoje cantam e dançam em cima e abaixo deste palco. Há também uma parte da construção mais recente, grosseiramente emboçada para ajudar a compor o cenário. Na entrada do salão há um rapaz que todos os sábados expõe e vende seu trabalho com sementes na construção de instrumentos de percussão como chocalhos e agogôs, e bijuterias como colares e pulseiras. Ao entrar, vejo à esquerda do palco o grupo almoçando. Em uma destas mesas está montado um pequeno stand de vendas de produtos produzidos pelo Jongu da Serrinha ou outros materiais que tenham algum tipo de relação com os presentes⁴³, como é o caso dos CDs de Lúcio Sanfilippo, Cantor do

⁴³ Ver imagens 16, 17, 18 e 19

grupo Razões Africanas que se apresenta na primeira parte do show organizado no Bola Preta.



Imagem 19



Imagem 20

Imagens 19 e 20: Mesa onde se organiza os produtos audiovisuais produzidos pelo grupo Jongo da Serrinha e outros itens de parceiros do Jongo, como o CD de Lúcio Sanfilippo, um dos cantores do grupo Razões Africanas do qual alguns membros do Jongo da Serrinha também fazem parte. Pode-se observar nas fotos o preço dos itens e um livro de contabilidade ao fundo, no qual se controla a venda das peças.



Imagem 21



Imagem 22

Imagens 21 e 22: Produtos artesanais à venda todos os sábados, incluindo instrumentos de percussão, colares e lembrancinhas como chaveiros e penduricalhos.

Enquanto realizava o trabalho de campo no bairro da boemia carioca, e em meio às entrevistas e perguntas direcionadas aos participantes da Roda, soube que um pouco mais tarde naquela mesma noite, o grupo iria dançar em uma participação especial na gravação do DVD da cantora Sandra de Sá em um palco montado na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. A pedido da cantora, o grupo pesquisado faria uma performance de sua dança, com um andamento diferenciado do tempo musical do Jongo, sobre a canção “Olhos Coloridos”, em uma forma de abençoar a canção e a carreira de Sandra. Para chegarem a tempo, o show no Bola Preta seria encerrado um pouco antes. Após a última música, uma ciranda sobre Lia de Itamaracá, os membros do grupo que participariam do show na Quinta da Boa Vista, correram para os caixas a fim de pagar suas comandas. Estranhei o ato, já que costumeiramente, artistas que se apresentam em casas de shows têm direito a alimentação e bebidas fornecidas pela casa em questão. Perguntei o porquê da pressa do pagamento e soube então que, à exceção dos músicos, que tinham direito a beber água, nenhum dos outros integrantes do grupo poderia consumir produtos do cardápio do Cordão da Bola Preta. Nem mesmo os dançarinos poderiam beber água, a menos que pagassem por ela.

No acordo profissional dentro da estrutura de apresentação do grupo, os únicos membros que recebem um cachê ao final de cada apresentação, são os músicos profissionais. Os demais membros, dançarinos, por exemplo, recebiam (neste caso específico ao menos) uma porcentagem sobre o valor arrecadado na bilheteria da casa de show. Uma das dançarinas me disse que em uma das performances, o cachê oferecido não pagou nem mesmo pela feijoada que pediu para almoçar e que custava quinze reais.

Acompanhei o grupo em sua segunda apresentação do dia, ou melhor, da noite. Uma van foi enviada pela produção da cantora para levar os membros do Jongo da

Serrinha ao local do show, acerca de 7 km de distância. Ao chegar ao local, os oito integrantes do grupo, junto com alguns cônjuges, além de minha presença,, foram encaminhados a um dos diversos camarins montados, por sinal, o último, onde dividiram o espaço com membros da banda de Sandra e com integrantes da bateria da Escola de Samba Caprichosos de Pilares. No espaço estavam armazenados os “comes e bebes” que seriam servidos aos demais participantes do evento e à própria Sandra.

Apesar do transporte e da acomodação no camarim, senti uma sensação de “desconforto” e “incomodo” de quem servia o Buffet em relação aos jongueiros. Uma das cantoras, pediu uma cerveja que demorou um tempo inusitado, já que o isopor com as bebidas estava no mesmo local que ela. Além disso, fomos informados que os salgados fritos e os doces que ali estavam seriam servidos somente após o show. Porém, e a todo o momento, pude observar bandejas sendo montadas e doces sendo servidos a outros artistas presentes como Alcione e Maria Gadu, entre outros artistas que também fariam uma participação especial no evento em questão. Aos membros do Jongo da Serrinha foram oferecidas as frutas e pães com pastas, refrigerante, café, água e cerveja, com um acesso “limitado” a outros alimentos. Ao pegar um doce, por exemplo, me pediram que o devolvesse à bandeja que estava sendo montada para posteriormente sermos servidos. Assim o fiz e vi tal bandeja deslocar-se porta afora daquele camarim e não mais voltar. Algumas meninas aproveitavam-se um momento de distração de quem vigiava a comida para saborear um quindim.

A apresentação daquela noite não seria paga. Não haveria cachê aos jongueiros de Madureira, e ainda assim o grupo aceitou participar e esperou como os demais artistas por algumas horas até o momento de sua entrada ao palco dentro da pauta pré-estabelecida e ensaiada no dia anterior. No momento oportuno, saíram do camarim e dirigiram-se às coxias.

Enquanto aguardavam já posicionados para a entrada no palco vejo Luísa falar com uma das dançarinas: “-*Olha lá, é o Senhor B.*⁴⁴ *Será que ele não está te reconhecendo?*”.

Senhor B. é um artista mundialmente conhecido e naquele momento estava nos bastidores do show da cantora Sandra de Sá olhando diretamente para frente onde estavam organizados em fila indiana os Jongueiros que aguardavam sua entrada ao palco. A distância que separava O Senhor B. do Grupo Jongo da Serrinha era de aproximadamente três metros e havia boa luminosidade no local, portanto, as meninas questionavam-se o porquê deste homem não as cumprimentar. A jogueira olhava para ele enquanto especulava com Luísa que talvez ele não a tivesse reconhecido, o que era muito improvável, já que ele fora, segundo Luísa, assíduo freqüentador de sua casa, chegando a passar dias hospedado na Serrinha nos tempos mais difíceis de sua vida pessoal e de sua carreira. Assim, Senhor B. permaneceu impávido, com as mãos nos bolsos, a olhar para frente, para as jogueiras e a não manifestar nenhuma saudação, aceno ou contato visual, e as jogueiras a olhar para o Senhor B., sem acreditar que ele não as visse, reconhecesse, e não as quisesse cumprimentar.

Enfim entraram em cena. Sandra agradeceu no palco e continuou seu espetáculo após a saída dos convidados e o fim da música.

De volta ao camarim, enquanto assinava uma autorização que permitia à equipe da artista o uso da imagem dos membros da ONG, uma das cantoras do Jongo pediu ao serviço de Buffet mais uma cerveja. A resposta que obteve foi a de que a bebida havia acabado, e foi com admiração e surpresa que olhou uma das garçonetes do local retirar algumas latas de cerveja que estavam no isopor ao seu lado e sair pela porta. Seguiu-se uma pequena discussão.

⁴⁴ O nome fora trocado para preservar a identidade do artista em questão

-E aquelas latinhas que estavam ali?- Pergunta a dançarina com um tom de incredulidade e um leve sacudir dos ombros e quadris.

-Aqueles foram compradas por outros artistas que estão em outro camarim. - respondeu a atendente cruzando as mãos em frente ao corpo.

-Mas eu acabei de me apresentar, eu não posso beber?

-É que acabou...

-Ok, ok querida, obrigada.

Seguiu-se um momento de desconforto no local, onde todos se entreolhavam. Instantes depois, a garçonete que havia saído do camarim, retorna em companhia da chefe do Buffet, que diz:

-Algum problema?

-Não querida, problema nenhum! - Respondeu enquanto continuava a assinar a autorização, sem olhar para a chefe.

-Por que eu não sei do que vocês estão reclamando, vocês foram muito bem tratadas, muito bem tratadas!

-Ok querida, acabou o assunto – Respondeu mais uma vez a jongueira, querendo logo encerrar a conversa.

A chefe responsável ainda tentou prolongar um pouco mais a discussão e foi interrompida pela jongueira que havia pedido a bebida alcoólica. Enquanto isso, alguns membros já haviam entregado suas autorizações e aguardavam os demais integrantes do lado de fora. Após a saída da chefe do Buffet, uma das dançarinas manifestou sua revolta:

“O problema é que nunca tem problema. O problema são os pretos favelados de Madureira...”

Os que ainda estavam no camarim ficaram especulando se algum dos artistas e famosos ali presentes haviam comprado alguma coisa, convictos de que isso certamente não ocorrera. E foram negados de comer os salgados fritos, assim como foram negados a comer os doces (apesar de alguns doces terem sido sorrateiramente comidos por uma das dançarinas). Por fim todos saíram do local e ao se despedir das pessoas que nos atendiam, Luísa beijou e agradeceu a todos. Inclusive a chefe do Buffet, para desgosto e reclamações de alguns dos integrantes do grupo.

Neste evento ficou exposto o quanto as retaliações aos negros, pobres, moradores de comunidades carentes ou praticantes de atividades afro-brasileiras são presentes e afetam emocionalmente os indivíduos destes grupos sociais. Os jongueiros enquadravam-se, ao mesmo tempo, em todas estas categorias de desprestígio social e de preconceito e tiveram dos negros que os serviam um tratamento diferenciado, seja pelo fato de serem negros, ou aos somatórios de pré-requisitos preconceituosos, pois eram pobres, favelados e estavam envolvidos com manifestações culturais de origem africana.

É extremamente difícil identificar e qualificar atos deliberados de racismo e/ou preconceito racial e social, ainda mais na delicada tarefa de estar em um momento de “mediação alienígena”, onde, aparentemente convidada pelo grupo que estou estudando, e, portanto, fazendo parte desse grupo sem realmente fazer, mas me identificando com ele, assumo o papel de pesquisador isento que está no “campo” atento para as dinâmicas e fatos relevantes que se relacionam ao grupo observado. O fato é que por um processo de “aproximação” ao grupo, mesmo que relativizada, pude sentir conjuntamente com os

integrantes do mesmo, como um determinado “poder” que os atendentes e prestadores de serviços detinham, e que era o de permitir o acesso ou não às variadas comidas e bebidas, foi exercida de maneira diferenciada entre o Jongo da Serrinha, grupo artístico de matizes africanas e oriundo de uma favela na periferia da cidade do Rio de Janeiro, e os outros artistas, alguns jovens, e outros velhos e reconhecidos integrantes do grande panteão da MPB. Portanto, através dessa observação *in loco* pude experimentar o que considerarei uma conduta excludente dos atendentes e prestadores de serviço em relação ao Grupo Jongo da Serrinha.

As pessoas que vivem neste país ainda não conseguem lidar com as diferenças étnico-sociais sem manifestar seus preconceitos, sem se desfazer do outro, sem se desvencilhar das correntes de um imaginário colonial que ainda encontra-se mergulhado em uma lagoa lamacenta inundada de preconceitos e contradições. Como explicar a contradição de uma amizade entre negros e brancos que só se faz presente se for oculta? De uma falsa cordialidade visto que pessoas que compartilham de uma mesma cor, ainda que não do mesmo tom, sentem-se superiores a outrem por não partilhar, atualmente, de alguma relação ao seu passado ou antepassados africanos privando um grupo sob seus serviços a desfrutarem plenamente dos mesmos? Como explicar as ofensas ministradas aos mais pretos pelos menos pretos?

Vislumbro em um relance, o passado colonial do Haiti se fazer presente em um Rio de Janeiro no século XXI, e vejo ainda hoje o ranço da dominação e privilégios dos mulatos sobre os negros, o refletir da branquitude preconceituosa nas ações dos menos pretos, a tentativa de se clarear o máximo possível, a tentativa do afastamento das relações com a África nas ações de meus alunos, dos garçons negros e protestantes dos buffets, dos moradores da zona sul sobre os moradores dos subúrbios, dos moradores

dos subúrbios sobre os moradores das favelas. De todos que têm uma casa sobre quem mora na rua.

A escravização de africanos e o derivado uso de seu corpo como ferramentas de trabalho nas colônias constituíram o que W. E. DuBois qualificou como “o mais grandioso drama dos últimos mil anos da história da humanidade”⁴⁵, e resultou em um cenário de crueldade tanto no período colonial, quanto no pós-colonial. Olhar o escravo somente como força produtiva, é a vitória do sistema ideológico da escravidão na tentativa de desumanizar o negro. A dominação colonial e o panorama pós-colonial que sustentou e ainda hoje sustenta resquícios desta visão “escravagista” possibilitou que o século XXI mantivesse uma construção ideológica que separa a força de trabalho dos homens, da sua humanidade, da humanidade dos atuais trabalhadores, principalmente no caso dos trabalhadores negros, constituintes de uma classe estigmatizada, explorada, e muitas das vezes, invisível. Os abusos físicos legitimados na escravatura foram hoje substituídos por uma jornada de trabalho exaustiva, privações sociais e bens como educação e cultura, e a uma blindagem cognitiva proferida e sustentada pelas classes dominantes da época colonial e que ainda hoje contamina negros e brancos que crêem na não capacidade ou habilidades sócio-educacionais de indivíduos de pele escura. O gradiente de cor e a concentração de melanina na pele funcionam, desta forma, como uma espécie de passaporte a certos setores da vida social, que capacita quando baixa e desqualifica quanto maior for a negritude destes indivíduos, ou sua proximidade com as manifestações culturais e/ou religiosas afro-brasileiras.

Os afro-descendentes se encontram em um labirinto onde suas saídas residem na marginalidade e no subemprego, trazendo conseqüentemente a exclusão de uma cidadania plena. Du Bois considerava que a adesão aos interesses econômicos da

⁴⁵ DU BOIS, 1999.

emergente sociedade capitalista industrializada no período pós-colonial resultaria em um apagamento histórico, cultural e político dos negros na diáspora, e que os libertos só conquistariam sua liberdade através da educação, do ensino acadêmico, da entrada na escola e universidade. A luz no fim do túnel assentava em “uma educação que incite a aspiração, que estabeleça como meta os ideais mais elevados e que privilegie como finalidades a cultura e o caráter em vez do ganha-pão constituiu o privilégio dos brancos, e o perigo e o delírio dos negros” (p.149).

É válido ressaltar que o cenário pós-colonial não compreende um período histórico onde os problemas do colonialismo tenham sido superados, resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Pelo contrário, o pós-colonial marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. “Problemas de dependência subdesenvolvimento e marginalização, típicos do alto período colonial, persistem no pós-colonial. Contudo essas relações estão resumidas em uma nova configuração. No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre sociedades colonizadoras e colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo” (HALL, 2003, p56).

Negros, assim como todos os indivíduos, são permeáveis às idéias da dominação colonial tanto quanto às idéias revolucionárias de sua época; cada um aceita e incorpora diferentes posicionamentos políticos resultantes de sua relação com estes gradientes de força. O africano e seus descendentes encontram-se imersos na multiplicidade de campos constituintes da realidade colonial e pós-colonial. Essas múltiplas culturas e ideologias se revezam, revelam e interagem nas “mentes negras” visto que os homens não possuem barreiras capazes de bloquear estas influências ou as diversas vertentes

ideológicas que compõem o imaginário pós-colonial. “Não existe missão negra. Não existe fardo branco” (FANON, 2008, p189). Cabe a todos a busca pela igualdade de direitos, de oportunidades e de “exigir um outro comportamento humano” onde não haja a sujeição, ou melhor, “a servidão de homens a outros homens” (FANON, 2008, p191).

Quem, no período “da aurora da minha vida, da minha infância querida que os anos não trazem mais⁴⁶” nunca sonhou em ter superpoderes? Já se imaginou voando, com super força, ou com uma capa da invisibilidade com a possibilidade infinita de fazer coisas de crianças, atos heróicos inspirados pelos filmes, desenhos e quadrinhos? O tempo passa, crescemos, e percebemos que estes doces desejos e sonhos não passam de sonhos infantis, e mergulhamos em um mundo de adultos e de trabalho, onde não há mais tempo para sonhar com poderes fantásticos ou tapetes voadores. Mas se conseguires abrir bem os olhos ou tiveres “vista forte” como dizem os jongueiros mais velhos, veremos que alguns conseguem existir sem se fazer notar. Sim! Alguns conseguiram ser invisíveis! Não por encontrar uma capa mágica, ou por criar uma poção milagrosa, mas por contarem a cegueira seletiva de outros indivíduos que transitam cotidianamente sem os notar.

⁴⁶ Casimiro de Abreu, na poesia “Meus oito anos”.

3.3- Invisibilidade versus Cegueira

A permeabilidade seletiva é uma função orgânica da membrana plasmática que envolve as nossas células e permite que o que seja necessário para a nutrição e desenvolvimento do corpo entre na célula, e que as substâncias nocivas provenientes, sobretudo, dos processos oxidativos, sejam eliminadas. Desta forma, nosso corpo escolhe, seleciona e determina o que deve entrar ou não na célula. Esta função da membrana plasmática permite que o meio intracelular se mantenha equilibrado independentemente das condições do meio extracelular. De modo semelhante, grande parte da população executa este processo de seleção na vida social, porém com outras estruturas orgânicas: os olhos.

Três autores perceberam o fenômeno da cegueira seletiva e fizeram por bem registrá-lo. O primeiro deles foi o Frei Bartolomé de Las Casas. Ele afirma em seus relatos ter sofrido uma transformação espiritual, ao perceber (paulatinamente, é bem verdade) que durante a invasão dos Espanhóis nas Ilhas Canárias com um discurso catequizador, o tratamento dado aos índios não correspondia aos preceitos cristãos de piedade, misericórdia e conversão dos infiéis. Sua própria conversão aos “direitos nativos” se deu ao vislumbrar e presenciar as ações de colonizadores que tanto afligiam os indígenas. De Las Casas acabou por deduzir que a fé cristã era radicalmente incompatível com o modo desumano pelo qual os espanhóis e portugueses tratavam os índios.

Os outros dois autores, Chinua Achebe e Ralph Ellison, são autores de obras de ficção fortemente relacionadas com a realidade do mesmo modo que algumas cenas descritas neste trabalho de campo. Ralph Ellison em “O homem invisível” explicita logo

na introdução a natureza de sua invisibilidade: “Sou um homem invisível (...), não sou um fantasma (...). Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos - talvez se possa dizer até que possuo uma mente... Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver”, assim como o Senhor B em relação à “cegueira repentina” que o acometeu ao avistar algumas pessoas de seu convívio e que eram do Jongo da Serrinha. O romance aborda diversos problemas sociais e intelectuais que afro-americanos enfrentaram no início do século XX, período no qual o autor vivera. Dentre eles, podemos citar o nacionalismo negro, a relação entre identidade negra e marxismo, e questões acerca da individualidade e identidade pessoal dos negros construídos naquele imaginário pós-colonial.

Já o romancista nigeriano Chinua Achebe, em “O mundo se despedaça”, sua obra mais conhecida, descreve o processo de colonização e destruição da cultura Ibo, nação onde nascera e se desenvolveu quando criança. Tal obra é considerada um marco na discussão sobre identidade e visibilidade da literatura moderna africana, iluminando as questões do colonialismo no continente. Seu romance retrata a vida de Okonkwo, ambicioso e poderoso líder de uma comunidade Ibo, que conta com força física, e coragem e teme, a todo o momento, ser comparado à imagem do pai. A história se passa aproximadamente na década de 1890, quando os missionários catequizadores e o governo colonial ingressam na sociedade Ibo.

As três obras, “Brevíssima relação da destruição de África”, “O homem invisível” e “O mundo se despedaça”, apresentam características semelhantes, apesar de seu conteúdo específico, sua temporalidade distante, e os recursos narrativos que utilizam. Percebe-se um destaque para a invisibilidade do negro, a revelação da cegueira dos homens, e a reiterada tentativa de aculturação e apagamento das culturas nativas.

A utilização e citação de autores que se expressam através do discurso literário, ficcional ou em relatos de viagens, e que contenham algum significado para a discussão aqui presente, é importante e interessante para ressaltar através das metáforas e simbologias presentes nestas obras, como a “visão” (ou a “não-visão”) de africanos, negros e seus descendentes com relação à construção de uma identidade pré e pós-colonial é importante para compreensão da linha temporal que vai narrar através da História, as histórias dos povos que foram obrigados a realizar “a passagem do meio” para terras e mundos estranhos.

Onde o jongo entra nesse discurso do que é “visível” e nessa linha do tempo? Podemos pensar que a temporalidade possui marcos e nuances que se modificam de acordo com o desenvolvimento tecnológico, político, bélico e econômico de um país, de um povo e/ou sociedade, e é através da tentativa comparativa realizada pela Antropologia que podemos situar as relações de dependência, exploração, desenvolvimento, igualdades e desigualdades entre os diferentes grupos sociais. De acordo com essas diferentes temporalidades podemos situar o Brasil em uma situação de “atraso” no que tange à liberdade formal dada aos africanos e seus descendentes, já que a Abolição da Escravatura se deu somente no final do século XIX, deixando o país como um dos últimos a determinar por lei a soltura de seus escravos. E é nesta temporalidade e com o simbolismo da liberdade tardia, que as manifestações culturais, artísticas e religiosas dos descendentes africanos, se “infiltrou” na sociedade branca e europeizada do Brasil oitocentista, pelo menos no que cerne à pequena elite nacional.

O jongo na região Sudeste primordialmente, assim como a capoeira em Salvador e em outros estados e regiões, tiveram que conviver com a invisibilidade forçada pela prática camuflada nos terreiros e terrenos baldios, já que o jongo fora proibido pelo senhores e a capoeira até o início do Século XX era legalmente considerado como

“vadiagem” e prática ilegal. Porém a invisibilidade da cultura e identidade negra se modificou, porém sem nunca negar o lado excludente da “visão” que não enxerga. Começamos então, com o texto que remonta a mais tempo, por volta do século XVI.

O Frei Bartolomé De Las Casas, em seu texto que constitui uma espécie de “diário político”, mostra sua experiência na “descoberta” das Ilhas Canárias, a disputa colonial das Ilhas pelos europeus, e o processo de escravização dos nativos, através de guerras cruéis e vazias de significado, à exceção do significativo desejo colonial de mão de obra escrava aproximadamente pelo ano de 1500. Fala ainda contra a escravização das populações indígenas e africanas a partir de sua vivência, pois presencia a invasão de espanhóis e portugueses a estas Ilhas.

O texto que permaneceu oculto por muitos séculos, e fora publicado oficialmente somente em 1995, historiciza e revela uma insatisfação eclesiástica das conquistas e do modo como as mesmas eram executadas, criticando as empreitadas de portugueses e espanhóis na África e ilhas adjacentes. Em seu relato, aborda as questões gerais como clima, solo e localização geográfica. Menciona a riqueza natural, a grande variedade de alimentos disponíveis e as delícias do ar baseando-se na temperatura agradável. Também remonta o desejo da expansão territorial, movida segundo ponto de vista do Frei, pela enorme cobiça dos homens, que não satisfeitos com seus espaços terrestres, decidem levar para o além-mar suas terras e seu poder. Nesta empreitada, ironicamente, De Las Casas descreve que ventos estranhos arremeteram os espanhóis, que já conheciam as histórias sobre uma Ilha existente próximo a seu país, neste pedaço de terra repleta de pagãos. Armadas francesas também despertaram interesse no território e, seguindo o relato, decidiram tomar posse das terras e da gente.

Bartolomé chama a todo o momento em seu texto, os nativos de canarinhos inocentes, e menciona que os mesmos estavam em paz nas suas casas sem fazer mal a ninguém quando foram mortos ou escravizados. O Frei mostra sua desaprovação na maior parte do texto, e em seu relato, denuncia os abusos com o povo, a matança abundante, muito além do que seria aceitável em uma guerra, um verdadeiro o genocídio no povoamento e na conversão dos habitantes das pequenas Ilhas. Durante muito tempo, De Las Casas não foi contra a colonização, apesar de dizer que os donos das terras eram os indígenas. Porém, pregava que a mesma deveria ser feita de maneira pacífica, e que os europeus estariam encarregados, sobretudo, da tarefa de conversão dos nativos de forma pacífica, e não de seu assassinato e escravização.

O Frei revela que os portugueses cometiam assaltos aos povos das Ilhas, fossem eles de qualquer nacionalidade, e não somente aos negros e indígenas. Utiliza termos em sua narração a respeito dos portugueses e suas ações tais como dissimulados⁴⁷, além de dizer que os mesmos ofendiam Deus com seus falsos propósitos catequizadores, quando na verdade, lançavam as almas dos nativos no inferno “movendo cruel guerra aos moradores dali naturais, sem outra razão nem causa que não fora sua única vontade, ou melhor dizendo, ambição e o querer ser senhor de quem nada lhe devia, subjugando-os”⁴⁸. Inclusive, dá razão à não conversão ao catolicismo por parte de alguns pagãos,

⁴⁷ Uma das passagens em que se encontra uma referência à dissimulação dos portugueses na obra “Brevíssima relação da destruição de África” de Bartolomé De Las Casas é feita na pg 253. Ao falar sobre os assaltos dos portugueses aos espanhóis e canários nas Ilhas, De Las Casas afirma que sem autorização do Rei, “cometiam muitos assaltos nas ditas ilhas, tanto aos castelhanos e às póvoas que tinham em Lanzarote, Fuerte Ventura e La Gomera, povoadas de gente castelhana, como aos canários das outras ilhas, e isto também por mar, e roubavam todos quanto podiam, como se fossem turcos ou mouros; sobre isso escreveu el-rei de Castela ao de Portugal, requerendo-lhe que mandasse cessar aqueles danos e satisfazer os roubados e ofendidos; porém este dissimulava e nada punha em remédio”

⁴⁸ DE LAS CASAS, Bartolomé. Brevíssima relação da destruição de África. Lisboa, 1995, Pg 246.

devido as atitudes bárbaras e selvagens dos pregadores que ali se encontravam. Segue relatando as diversas tomadas e perdas de poder, as “quantas e quantas vezes que andaram de mãos em mãos as quatro Ilhas”, os olhos ambiciosos dos portugueses sobre as mesmas, que finalmente ficam a cargo do governo Espanhol em 1476. Afirma que não há nenhuma legitimidade na conquista das terras por qualquer país europeu que fosse. Inclusive, ao bispo residente na Ilha, acusa de viver na escuridão, não possuindo iluminação alguma por escravizar os indígenas, sem nem ao menos mencionar a conversão a estes homens. De Las Casas mostra que o discurso que se defendia na época, era ideológico, mentiroso e cruel. Não estavam interessados, inclusive a igreja, em divulgar o evangelho e conceder a salvação aos novos fiéis que até então viviam na ignorância. Desejava-se, na verdade, explorar as riquezas daquela região, assaltá-los, tomar seus bens e escravizar sua mão de obra para conforto e favorecimento de qualquer europeu presente nas ilhotas, independente de serem eles nobres, militares ou eclesiastas. Os nativos, cerca de 100 mil habitantes, foram governados por um rei e um duque, além de obedecer aos 190 homens do governo colonial que os dizia o que pensar o que fazer, em que divindades crer, além de abusar sexualmente das mulheres nativas para permitir-lhes (ou não) o matrimônio. O Frei cita rapidamente os tabus alimentares, e debruça-se durante a maior parte de sua obra aos atos de selvageria e barbárie ignorantes”, a quem considera como ingênuos.

Nesse ponto é importante perceber que apesar da passagem dos anos e da adaptação dos europeus às terras conquistadas e colonizadas, a subjugação cultural e a imposição religiosa se fizeram presentes, modificando muito pouco a situação das práticas culturais/religiosas de índios e africanos de meados do século XV ao final do século XIX, podendo até dizer que perpassando o século XX. Apesar do avanço do liberalismo na Europa e nos EUA, as perseguições e imposições de cunho religioso se

faziam fortemente intrínsecas no desenvolvimento da sociedade brasileira, oferecendo como possibilidade de “fuga” o sincretismo e a fusão inter-religiosa, onde os pontos e cânticos do jongo, e algumas idiossincrasias dogmáticas em religiões como a Umbanda, e até mesmo no Candomblé, consideradas religiões genuinamente brasileiras.

Ralph Ellison aborda uma invisibilidade melanodérmica em seu romance, que, estruturado como se fosse a autobiografia do narrador, inicia fortes descrições que incomodam o leitor a cada detalhe do tratamento dos negros. Logo no início do texto descreve a morte do avô de nossa personagem principal, ao qual não nomeia, e as palavras finais do velho que acompanhariam o inominável protagonista por toda a vida: “fui um traidor aos brancos por ser subserviente a eles”. Ninguém de sua família, inclusive ele próprio, nunca entenderam o significado dessas palavras, o que não significa que elas não os tenham incomodado profundamente.

Surge então, uma oportunidade de dar voz ao nosso homem invisível. Em uma reunião com homens importantes da localidade, ele é chamado a fazer algo que muito lhe agrada: discursar. Reproduziria uma fala feita em sua formatura e que lhe rendera um pequeno reconhecimento de suas capacidades oratórias. Porém, tal feito só poderia ser feito depois de satisfeitas as necessidades de entretenimento dos brancos.

O pobre palestrante é colocado em uma roupa de lutador de boxe, defrontado a uma mulher branca nua (também usada para a diversão dos homens de poder), submetido a lutar de olhos vendados com um grupo de “irmãos de cor”, humilhado ao ter que recolher moedas de latão em cima de uma rede eletrificada, para então poder discursar uma fala que ninguém sequer ouviu. Apesar do panorama caótico, esta palestra ao vento lhe rendera um ingresso a uma Universidade para negros. A possibilidade de se formar e tornar-se um educador, um homem respeitado, mesmo de

pele escura, e chance ainda maior de mostrar-se diferente do avô traidor, se torna então para o personagem, o grande sonho de sua pobre vida.

Mas nada poderia ser tão fácil ou simples. Apesar da subserviência prestada para com os patronos da escola, diretores, e contribuintes, apesar de satisfazer aos desejos dos homens de poder da melhor forma que poderia, um mal entendido ocorre, e ele ou ingênuo, ou burro, não consegue lidar com a situação, acaba por ser expulso da universidade, e novamente é humilhado e enganado, desta vez pelo diretor. Então, o homem invisível, que uma vez aspirou ser como o diretor da instituição que ele tanto amava, compreende que este homem chamado Bledose, percebe-se como um estereótipo do negro vigente na sociedade norte-americana do início do século XX, e usufrui e manipula esta condição caricata para ter sucesso neste mundo dominado pelos brancos. Este ponto, o momento da expulsão da universidade, serve como a primeira epifania entre as muitas que o narrador vivencia até tomar noção de sua invisibilidade. Contudo, sua compreensão sobre os interesses do diretor ainda não está completamente correta, pois no dia seguinte ao incidente humilhante que vivenciara perante o administrador da faculdade, retorna ao escritório de seu ex-mestre a pedir-lhe cartas de recomendação para ajudá-lo a encontrar trabalho no norte do país.

De mudança para o Harlem, o narrador distribui tais cartas sem sucesso. Na correspondência final, o narrador-personagem descobre que os papéis em que acreditava conter uma perspectiva de regresso ao centro de conhecimento que tanto lhe dava esperanças, na verdade instruía os vários amigos da escola para ajudar a manter o narrador enganado sobre suas chances de retorno. As cartas de recomendação recomendavam na verdade que não fosse ofertado a ele nenhum tipo de trabalho e nosso homem, desolado, percorre as ruas de Nova Iorque, sem ter perspectiva alguma de futuro.

Em um surto de malícia e esperteza consegue um emprego em uma fábrica e por uma extrema falta de sorte e jogo de cintura, sofre um acidente e é demitido no mesmo dia. O que torna estranho este incidente, é que sua recuperação, cirurgia ou tratamento é feito em uma espécie de incubadora de vidro, onde ele recebe choques e acaba por esquecer-se de seu nome, de sua vida, de sua história. Tais lembranças voltam à tona após a saída do recinto e o prosseguimento de seu dia a dia, que continuam penosos e desafortunados. Tanto é verdade, que desmaia no meio da rua, devido à tontura causada pelo tratamento, e fora acolhido pela mulher que representará até o final do livro, a imagem materna do narrador: Mary.

Mary o leva para a sua pensão, cuida dele, o alimenta, e sem ter para onde ir após um surto psicótico em sua antiga hospedaria, o homem invisível hospeda-se na pensão que lhe remete lembranças de sua família, seus amigos de universidade e de sua vida no Sul. Suas desventuras acidentais começam a borbulhar efetivamente e parecem mudar o rumo da história pessoal do personagem não nomeado quando, ao caminhar pelo Harlem tentando deixar de lado velhos preconceitos e tabus alimentares, presencia um despejo e não consegue deixar de se envolver. No meio da confusão urbana e da insatisfação de vizinhos ao ver um casal de oitenta anos de idade ser expulso do lugar onde moravam há varias décadas, acaba mobilizando a massa de espectadores para a ação sem se dar conta de estar sendo observado por um grupo político chamado Confraria.

É recrutado e treinado pelo grupo para ser um dos líderes comunitários do Harlem. Dão-lhe roupas, dinheiro, conhecimento sobre política e ciências sociais e até um novo nome. Ambicioso, ele se envolve muito profundamente, pretendendo alcançar os níveis mais altos de prestígio junto ao grupo e consegue galgar degraus muito rapidamente por conta de sua eloquência. Mas a ingenuidade de nosso homem é infinda

e ele é manipulado e enganado inclusive pelo grupo ao qual se filia. Trocado de funções, acusado de traição à organização que dedicou como novo propósito de sua vida é removido de sua posição no Harlem, e transferido ao centro da cidade para tratar de outros assuntos.

Ao ser chamado de volta para este bairro, encontra uma comunidade desacreditada, presencia a morte de um ex-líder da Confraria por policiais brancos e, no escuro, sem informações a respeito da organização, excluído das assembléias e sem contato com as demais lideranças, organiza o funeral deste homem. O que se torna novamente um problema. O ex-líder morto dedicara-se próximo ao fim de sua vida, a vender bonecos de papelão caricatos de negros dançarinos. A companhia o considera um traidor e acusa também o protagonista de traição, por organizar com o nome da instituição, um funeral para o jovem ex-colega morto, visto que ele havia virado as costas ao movimento e até a própria raça, ao comercializar aquele tipo de produto.

Então, a caminhar pelas ruas do Harlem, e receber ameaças de outro líder comunitário chamado Rás, o protagonista leva uma surra pelos capangas do grupo político deste homem. Aturdido, o homem invisível entra em uma loja de acessórios, compra um óculos e chapéu para disfarçar-se e é confundido o tempo todo com um homem chamado Rinehart.

Passa a noite a perambular pelas ruas, com a identidade deste homem de múltiplas ações na comunidade. Rinehart era um malandro, contraventor, trabalhava com jogos ilegais, tinha uma namorada, uma amante, pagava propina a policiais e ainda era reverendo em uma das igrejas do Harlem. Espantado com as múltiplas facetas e possibilidades de ação, e com o fato de ser verdadeiramente confundido com ele, o narrador começa a se perceber como invisível em outra epifania. Invisível, pois, além

das pessoas o confundirem com outra pessoa somente pelo fato de estar de óculos escuros e chapéu, eles não perceberam as intenções do malandro camaleônico que era Rinehart. O povo não via os porquês do reverendo (ou malandro), seus desejos e aspirações. O viam, mas não o notavam, não o percebiam e não se preocupavam com ele e com o fato de ser múltiplo e até mesmo antagônico.

Neste ponto, o homem sem nome repensa sua vida, sua prática, suas ações e decide seguir o conselho e exemplo de seu avô: sempre servir. Acata as decisões da Confraria, sem estar verdadeiramente convencido delas, fraudas assinaturas de novos membros, faz o que seus superiores desejam que ele faça. O que ele não sabia é que estava sendo, novamente, manipulado pela instituição. Em uma noite de caos urbano, em que ele planejava aliciar uma mulher casada com um dos grandes membros do grupo para que servisse de sua amante e pudesse receber informações políticas, é chamado às pressas ao Harlem para auxiliar na confusão cidadina que acontecia pelas ruas.

No centro do furacão do quebra-quebra nas ruas, dos saques às lojas, dos incêndios aos conjuntos habitacionais, surge Rás, vestido como um guerreiro tribal, com um escudo e uma lança, montado em um cavalo e mobilizando o povo na rua para um combate armado com os guardas que se aproximavam do bairro. Nosso homem procura seus óculos da invisibilidade temendo por sua vida e os encontra no bolso de sua calça quebrados. Como não pode então, se esquivar do rival por meio de seu disfarce, só lhe resta correr, fugir.

Neste momento, é esclarecido ao fugitivo que tudo aquilo era desejo da Confraria, o grupo político que lhe acolheu, manipulou e o traiu. O caos e a liderança tomada por Rás, o confronto armado às forças policiais que resultaria na morte de vários

negros liderados por um homem negro, era o que o grupo precisava para seu fortalecimento e ascensão no bairro.

Na fuga aos homens de Rás, e a outros que o abordavam pela rua, o protagonista é “jogado” dentro de um buraco negro. Adormece exausto pela fuga, pela catarse e pela confusão. Ao acordar, não consegue sair do buraco e após grande reflexão decide não fazê-lo. Faria justamente o oposto: viveria ali. Naquele porão abandonado de um prédio que acidentalmente caíra em uma fuga, ele encontra uma morada, um motivo para viver e conquista uma compreensão encorpada sobre sua condição e invisibilidade. Planeja então uma vingança contra a companhia de energia elétrica a qual pagara tantas taxas nos tempos de outrora e passa os dias a iluminar seu buraco negro, a roubar energia e gastá-las nas suas 1.369 lâmpadas e cinco vitrolas. Um luta silenciosa onde ele, enfim, não mais é manipulado por ninguém.

O narrador de Ellison tem que continuamente confrontar-se com a contradição entre a história oficial dos acadêmicos e teóricos, e a história que é transmitida aos pedaços, através da música. O texto traz vários recortes musicais, que varam desde spirituals⁴⁹ ao jazz, culminando com o fascínio e a identificação do blues de Louis Armstrong. O foco principal do livro é a invisibilidade do oprimido. Como o título sugere, o personagem principal é invisível, porque todo mundo o vê como um estereótipo, não como uma pessoa real. Enquanto o narrador, muitas vezes lamenta seu estado de invisibilidade, ele o aceita e faz uso dele no final, percebendo que pode ter vantagens, caso permaneça escondido.

Mais uma vez o jongo pode ser lembrado em associação ao que foi aqui descrito, onde os estereótipos são criados e percebidos além da visão mais profunda que um

⁴⁹ Spirituals consistem em canções religiosas que foram criados por escravos Africanos trazidos à América.

senso de curiosidade pode informar a pessoas que não sabem do que esta dança/cultura se trata em qualquer tipo de contexto, seja ele histórico ou social. Neste caso esclareço uma apresentação que realizei para um grupo estudantes de Serviço Social em uma faculdade particular em Duque de Caxias, palestra realizada em 2010 e que falei sobre Antropologia e o trabalho de campo que estava realizando com o Jongo da Serrinha. Ressalto que grande parte dos que assistiam à palestra eram alunos com média de idade entre 35 e 40 anos aproximadamente, moradores de Duque de Caxias que trabalham de dia e cursam a faculdade à noite⁵⁰, predominantemente mulheres negras e mestiças. No momento em que falei da palavra “jongo” houve um silencio pausado e após alguns segundos uma senhora fala em voz alta: “Ah, é uma dança de macumba!”. O riso se instaurou no ambiente e pude constatar o quase que completo desconhecimento do jongo como prática artística e representação cultural e histórica da cultura negra brasileira. Obviamente que não há nenhum tipo de culpabilização ou demérito no desconhecimento desta prática, porém os esteriótipos e “máscaras” podem ganhar contornos diversificados e multifacetados de acordo com a contemporaneidade. Digo isso pois, grande parte dos alunos do curso, segundo seu professor, é formado predominantemente por cristãos protestantes, e podemos, portanto observar diferentes formas de “invisibilização”, como neste caso. Mas as palavras e estórias seguem...

Chinua Achebe revela o marco na queda de uma cultura em seu livro, “O mundo se despedaça”, narrando a história de uma tribo nigeriana Ibo a partir da vida de um de seus membros, o Bravo guerreiro Okonkwo.

O personagem principal é filho de um velho flautista, vagabundo, sem prestígio e sem valor na sociedade tribal onde vive. Não tinha posses e sim grandes dívidas, mas

⁵⁰ Informações dadas pelo Professor de Ciências Sociais da referida faculdade que me convidou para a palestra.

ainda assim, era um bom homem, gentil e cuidadoso com as pessoas ao seu redor. Na tentativa de apagar qualquer semelhança com o pai, Okonkwo faz de tudo para ser um cidadão completamente oposto ao seu genitor: violento, agressivo, sem piedade e compaixão. Ele cresceu socialmente junto ao grupo, conquista alguns títulos, se torna membro de uma organização de sábios mascarados, casa-se com três esposas, reproduz-se em muitos filhos e possui uma grande necessidade de se mostrar másculo, bravo e forte.

Essa necessidade de auto-afirmação é tão grande, que faz com que o personagem tenha atitudes cruéis que, em momentos de reflexão, lhe atormentam. Assim foi o caso do pequeno Ikemefuna: um menino que estava sobre a guarda do guerreiro e viera de outra tribo para servir como pagamento por uma relação descortês entre aldeias vizinhas. Durante três anos vivera como filho de Okonkwo, e chamava-o de pai.

Por uma decisão dos deuses, Ikemefua deveria ser sacrificado, e esta ação foi poupada ao bravo guerreiro por conta de seu relacionamento íntimo e envolvimento familiar com o menino. Mas ele não abriu mão de estar presente no assassinato e ainda, deu-lhe o golpe final quando o adolescente correria até ele em busca de socorro.

Durante muitos dias ficou com aquelas imagens em sua mente. Não conseguia dormir, não trabalhava, pouco comia, mas mesmo assim, foi à casa de um amigo e falou do incidente como um evento qualquer, sem importância, escondendo a aflição que sentia por ter matado um menino a quem considerava um de seus filhos.

A relação autoritária e violenta de Okonkwo estendia-se também a suas esposas, em quem batia demasiadas vezes sem motivo algum, a não ser pelo motivo principal de

se mostrar diferente de seu pai. Certa vez, na Semana da Paz⁵¹, agrediu tanto uma de suas mulheres que quase a matou. Em outra ocasião chegou a ponto de disparar um tiro de sua carabina na direção de outra esposa. No momento em que realizou disparo, arrependeu-se (apesar de não ter demonstrado isso a ninguém), e agradeceu intimamente aos deuses por não ter sido autor da morte da própria mulher.

O autor segue narrando as aventuras e desventuras deste personagem, os costumes e a cultura presente na cidade de Umuófia, as festas, os banquetes, as lutas e disputas pelos títulos de nobreza, até chegar ao momento em que ocorre acidentalmente na vida de Okonkwo, um desastre: durante o enterro do membro mais velho da tribo, sua arma dispara e ele mata um dos filhos do ancião morto.

Sua única saída é fugir para a cidade de sua mãe e lá ficar exilado por sete anos até que possa voltar ao seu grupo. Nesse tempo ele perde os postos que conseguira alcançar em Umuófia, e fica extremamente insatisfeito e um pouco deprimido por estar foragido.

Durante esse período, começam a circular pelas aldeias, histórias de homens brancos. Diz-se que um deles, chegou em um cavalo de ferro, e foi assassinado pela tribo que visitava. Pouco depois outros chegaram e destruíram a aldeia responsável por sua morte. Eram os colonizadores que estavam se aproximando, tentando trazer civilidade aos selvagens através da imposição do catolicismo e de suas leis ocidentais. Constroem uma igreja, e convertem alguns fiéis. Acolhem os marginais e rejeitados daquela sociedade: os escravos, os gêmeos, as mulheres, até mesmo o filho de Okonkwo, um menino que morre de medo de seu pai por saber que o mesmo fora responsável pela morte de seu irmão de criação. Dessa forma, a igreja vai ganhando

⁵¹ De acordo com o texto, a Semana de Paz consistia em um momento da vida tribal em que não era permitido qualquer tipo de violência.

espaço junto com a cultura do homem branco. Em pouco tempo é necessário construir uma escola para ensinar a tal cultura ocidental, o mundo das letras, as leis e a justiça do homem moderno.

Assim, o mundo de Okonkwo vai se despedaçando, seu filho, o responsável pela perpetuação da sua vida eterna no outro mundo, agora é adepto do cristianismo, e sua eternidade e cultura estão ameaçados. Em meio a esta situação, e sendo procurado pelo governo colonial por ter causado a morte de um oficial, Okonkwo termina a sua história enforcando-se no quintal de seu obi.

Mesmo com o caráter diferenciado de cada uma das obras expostas acima, podemos perceber um elemento comum que acompanha todas elas: a cegueira. De forma muito específica, cada autor retrata os problemas e os sofrimentos vivenciados pelos negros ao longo do período colônio e escravagista. De las Casas critica o governo espanhol pela matança desenfreada, Ellison adota um personagem que nem sequer tem um nome que nos faça lembrá-lo, e Achebe exhibe o suicídio de um guerreiro ao vislumbrar a morte de sua cultura.

A cegueira do eclesiasta se refere à incapacidade dos colonizadores em perceber que o que faziam era um genocídio. Em não perceber a crueldade de suas ações para com os negros, indígenas, e subordinados que estivessem espalhados pelas colônias. A incapacidade de ver levava com que até membros do clero sucumbissem à cobiça e escravizassem nativos, sem ao menos direcionar-lhes o nome de Jesus. De Las Casas denuncia e traz à tona, os estragos que as expedições portuguesas causaram aos povos africanos, que sucumbiram à sua dominação até quase final do século XX. Revela os roubos, os assassinatos e as ofensas a Deus que faziam em cada uma de suas descobertas. Em sua análise, mostra as máscaras hipócritas da crueldade e da cobiça que

vestiam e escondiam o homem branco, e afirma, pois, que a exploração colonial não destrói apenas os índios; destrói a alma dos que a praticam. Mostra-nos o autor, como os maiores homens da época e de todas as épocas, sejam eles conselheiros, sábios, religiosos, eruditos ou o político mais esclarecido, enlouquecem e se esquecem dos seus “irmãos perante Cristo”, quando são tomados pela febre do lucro e da dominação.

Mesmo próximo à sua morte, se julgava culpado pelo fato de em sua juventude ter utilizado escravos negros trazidos da Guiné, por inadvertência e cegueira, para trabalhar em suas propriedades. Após grande reflexão, chegou à conclusão (avançada para a época) de que a prisão dos negros era tão injusta quanto a dos índios. Canários e negros, assim como os índios da América, requisitavam, segundo o dominicano, uma via pacífica de evangelização. O Frei condenava, assim, a cegueira que não deixava ver que na África não se encontrava um mero embate entre a cristandade e a religião local, mas sim uma disputa política e o desejo de lucro a qualquer custo.

A cegueira que perseguiu o narrador de Ellison, não dizia respeito ao personagem, mas aos que o rodeavam que se eximiam de qualquer possibilidade de enxergar um homem negro. Era como se o protagonista estivesse escondido pela sombra de um véu⁵², que na verdade estava estampado no tom de sua pele. Essa invisibilidade foi trabalhada pelo autor, em vários pontos, inclusive pelo fato de não nomear seu personagem, pois como poderíamos encontrar alguém que não se conhece a alcunha, que mora em um buraco, e ainda por cima, é negro?

As metáforas relacionando a cegueira e a escuridão à falta de conhecimento podem ser encontradas em alguns momentos no texto, juntamente com as metáforas da luz e da visão como a verdade e o conhecimento. Um deles, quando após seu infeliz tour

⁵² Metáfora trabalhada por W. E. B. Du Bois, em sua obra “As almas da gente negra”.

com um dos patronos da escola, o narrador assiste a uma palestra que o emociona, declamada pelo reverendo Homero A. Barbee. O orador que glorifica e parabeniza o diretor Bledsoe e seus propósitos junto à escola, é cego. Sua cegueira pode ser percebida como um indicador da cegueira da escola, e até mesmo do narrador antes da descoberta de que seu orientador servia aos negros com propósitos brancos. Seria a cegueira existente antes que ele aprendesse do que se tratava a escola.

Posteriormente, durante o relato do narrador ao longo do romance, ele descobre que o irmão Jack, seu líder político, e membro de maior prestígio no seu conhecimento junto à confraria, o homem a quem ele tinha admirado e respeitado como um exemplo a ser seguido, é cego de um olho. Após esse incidente, ele percebe que a confraria não o quer como membro organizador e gestor de idéias, na verdade, só deseja que ele siga ordens, e execute movimentos planejados e determinados pelos “chefes” como uma boa marionete que ele (assim como o bairro) é.

E por fim, quando ele decide viver no buraco escuro como sua própria pele e condição intelectual, resolve sair das trevas do conhecimento e alcança uma maior compreensão sobre quem é e de seu papel na sociedade. Sua nova morada é um buraco sim, mas iluminado como nenhum outro local de Nova Iorque, seja pelo esclarecimento de sua mente, ou pela claridade emitida por suas 1.369 lâmpadas incandescentes.

Nosso terceiro autor revela a cegueira que determina a queda de um membro de status dentro de uma tribo africana, perante a Igreja missionária, que traz com ela a nova autoridade do Comissariado Britânico. Sua cegueira reside também no fato de não poder enxergar que não carecia ser exatamente o oposto de seu pai no que diz respeito à bondade perante o outro, para ser um homem de sucesso e prestígio dentro de seu grupo.

Na tentativa de alçar posições de poder na administração e organização da via tribal, Okonkwo se esforça (e se força) a não demonstrar medo, afeto, ou compaixão por nenhuma pessoa, sejam elas sua esposa, seu filho, ou a família de sua mãe. Faz o oposto de tudo o que seu pai fez na vida, e o medo de ser comparado a ele, o medo de ser acusado de sentir medo, o persegue por toda a sua vida, e determina a sua morte. Assim, apesar de cego, o guerreiro vê a sua cultura desmoronar, se despedaçar e não consegue conviver com a possibilidade de seguir ordens de uma administração colonial, vazia de significado para ele, sem conexão com seus costumes. Portanto, prefere cometer o crime (e o pecado, segundo sua cultura), de suicidar-se. Assim, Okonkwo não vê seu povo ser catequizado, escravizado e aculturado como viu Bartolomé de Las Casas e nosso homem sem nome, dos escritos de Ralph Ellison.

Passados alguns séculos do período de escravização ainda temos brancos, ou mestiços que se recusam a ver, enxergar, com quem se deve cumprimentar ou até mesmo olhar para outrem por razões meramente epiteliais. Como explicar o não reconhecimento de alguém com se mantinha um vínculo estreito de amizade, do qual se fora hóspede por vezes em sua casa em um encontro casual nos bastidores do show de uma mulher negra. Esta negra, famosa, conhecida e reconhecida pelo seu trabalho com a música no Brasil era digna de sua presença no evento, mas e a outra negra, pobre, jogueira, moradora de uma favela em um subúrbio carioca que por vezes lhe acolhera, assim como sua mãe, não? As relações de poder permeiam todas as relações sociais e a blindagem é seletiva assim com a membrana de nossas células que escolhe o que pode e não pode entrar, o que se pode ou não enxergar, relacionar, cumprimentar. Se fora estranho ser negro no início do século XX o que dizer dessa afirmação no alvorecer do século XXI? Infelizmente, o que Du Bois denunciava em sua reflexão prévia de “*As almas da gente negra*” se faz cumprir até hoje. O autor, que acreditava ser a barreira

racial o grande problema de seu século, se mostra como profeta ao ter suas previsões estendidas até os cem anos seguintes aos de sua vida.

O lugar do negro na atual sociedade, neste caso brasileira, ainda está envolto em uma atmosfera nebulosa de véus, máscaras e incertezas. Estaria o negro destinado às locações especiais em Universidades, ou nos cursos preparatórios exclusivos para eles? Nas vagas reservadas no mercado de trabalho, nas políticas públicas, nas bolsas universitárias? Há quem diga que seu lugar é na favela, no subúrbio, em grupos folclóricos, no carnaval, no baile funk, na cadeia, na construção civil. Pergunto-me porque os negros não podem andar livremente por todos os locais, degraus ou até mesmo castas deste país, e vejo no passado desta “pátria mãe gentil”, as condições geradoras de um cárcere invisível e as amarras subliminares que ainda hoje o ligam à escravidão, gerando no imaginário pós-colonial um “preconceito tão extenso que só poderia trazer o inevitável autoquestionamento, o descrédito de si e o rebaixamento dos ideais que sempre acompanham a repressão e germinam em uma atmosfera de desprezo e ódio” (Du Bois, 1999, p.60). Parafrazeando Mintz e Price (1992, p15) “a verdade inescapável no estudo da Afro - América é a humanidade dos oprimidos e a desumanidade dos sistemas que os oprimiram. Que essa opressão não terminou, de maneira alguma deve ficar tão claro para todos quanto o é para nós”.

Considerações finais

O ritual, talvez o principal tema que interessa os estudos etnográficos e que fora vastamente discutido desde o início da antropologia, encontrou nestas páginas mais um ponto de análise e produção de conhecimento. As rodas de jongo, executadas tradicionalmente como um ritual, assim como as aparições e performances do Grupo Jongo da Serrinha se revelaram como *lócus* de observação e palcos onde se exibiam os gestos, as marcas corporais, os sotaques corporais, os costumes e práticas de uma comunidade ao passo que se revelavam no passado, com as reminiscências no presente, também os preconceitos e tabus de uma sociedade. Assim como pude observar e descobrir as marcas corporais impressas nos corpos dos dançarinos, percebi também como estas marcas corporais presentes não apenas nos jeitos de corpo, mas também nas formas como este corpo se apresenta, seja na vestimenta específica para o show, nos adereços que quem pratica o Jongo carrega consigo fora da esfera do espetáculo na forma de acessórios como colares e brincos, podem inflamar e manifestar os preconceitos de uma sociedade.

Em outros rituais dos grupos ditos “primitivos”, primeiros e principais trabalhos etnográficos relevantes ao estudo em questão, temos em “Performance e construção cultural da realidade: o exemplo da Nova Guiné”, Edward L. Schieffelin iniciando seu texto a partir da reflexão de uma segunda impressão sobre uma sessão espírita na tribo Kaluli. Percebendo que ao final de seu segundo ano em trabalho de campo, ao descrever tal ritual, focou a tentativa de transmitir e contar seu encantamento com o movimento, o desempenho e a participação do público, inclusive sua, e acabou por falhar na descrição dos eventos em relação à experiência do próprio nativo em relação à performance,

Schieffelin segue dizendo que muitos estudos antropológicos têm abordado o problema do ritual em relação ao seu significado e funcionamento, incidindo sobre os significados simbólicos incorporados na estrutura e no conteúdo dos próprios rituais, vendo atos e declarações como uma espécie de código de comunicação, ou um texto cultural. Sendo assim, a análise do ritual tem tomado a forma de uma análise textual, e o principal peso do resto da análise, incide sobre a demonstração das permutações e transformações nos próprios símbolos materiais. Portanto, se propõe a estudar o problema e desenvolver a idéia de que os rituais e seus símbolos são menos eficazes porque, em performances, os significados são renovados na interação social. Os participantes são comprometidos com os símbolos da criação de um desempenho mútuo da realidade, ao invés de informado por eles como conhecimento.

Semelhante a análises desenvolvidas por Victor Turner⁵³, Schieffelin neste mesmo texto afirma que a construção da realidade se dá de maneira dialógica. A platéia não funciona somente como público, ou espectadores, mas são participantes ativos na aceitação do espetáculo e na determinação da realidade. O que motiva a performance não é o significado simbólico incorporado nos próprios materiais, ou na estrutura de seu sistema, mas a forma como material simbólico emerge na interação entre os vários atores durante a performance.

Em outra perspectiva, Richard Schechner⁵⁴, ao trabalhar a questão do teatro nos permite também relacionar o desenvolvimento de suas idéias com Turner⁵⁵ - ao fazer correlações ao drama social - e Goffman⁵⁶ - no que diz respeito às representações

⁵³ TURNER, Victor. Floresta de Símbolos. 2005. Dramas, campos e metáforas, do mesmo autor, 2008.

⁵⁴ SCHECHNER, Richard. Ritual, Violence and Creativity. Creativity/Anthropology, 1993.

⁵⁵ TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas, 2008

⁵⁶ GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada, 1988.

coletivas. Schechner no texto “Ritual, Violence and Creativity”, questiona até que ponto ator e platéia, e, neste caso, principalmente, ator, estariam conscientes de seus papéis e representações, chegando à conclusão de que o indivíduo não deixa seu “eu” pessoal para representar outro papel, pois o mesmo é composto de múltiplas facetas construídas ao longo de suas interações sociais.

Diferentemente de Turner, Schechner, ao analisar os rituais e desenvolver uma correlação com a metáfora do teatro, distingue treinamento de um ensaio explicitando as características desses dois momentos: no ritual, o treinamento não existe, pois a atividade é repetitiva, enquanto que no teatro, o ensaio é valorizado por se poder fazer uma melhor representação, inclusive, improvisação dramática. O treino estaria relacionado a atitudes corporais, desportivas, recreativas ou lúdicas, e ensaio, como um momento reflexivo destinado à inovação e aperfeiçoamento do espetáculo.

No Jongo, podemos claramente observar esses espaços, nas apresentações em ruas, praças e centros, estritamente ordenadas e destinadas à performance e à espetacularização, enquanto que as rodas executadas dentro das comunidades voltam-se para o entretenimento, diversão e os demais fatores motivacionais que incidem sobre os atores para desenvolverem tal prática.

Para Turner o ritual incorpora a história da vida social e política como dramas sociais, considerando menos o ritual enquanto religiosidade ou liminaridade sagrada. A ênfase de sua abordagem é na ação social, mostrando a importância do contexto onde as situações se desenvolvem como o que determina de simbolismo ritual. Em “Floresta de símbolos” onde analisa os aspectos do ritual Nambu, compreende que os rituais surgem como locais para expressar, resolver, e discutir as tensões sociais criadas pelos agentes, pelo choque ao contato dos indivíduos advindos de diversos grupos, e pelas

contradições dos princípios que estruturam a sociedade. Vemos atualmente que há um movimento de apropriação não somente no Jongo, mas de práticas motoras afro-brasileiras em geral, sobretudo as danças, por jovens de classe média. Tais práticas eram quase que exclusivamente praticadas por grupos minoritários, negros, e moradores de subúrbio, em especial, no Rio de Janeiro. A roda, então, serve como um palco para a exibição, interação e o embate de corpos, jeito de corpos, e culturas desses agentes oriundos de uma mesma sociedade, porém de nichos socioeconômicos e vivências diferenciadas, quiçá, antagônicas. Nesse momento, podemos perceber os processos, negociações e dramas, os conflitos das práticas que moldaram os corpos dos atores em ação, suas tensões sociais em debate ao som de pontos, batuques e palmas. A roda se mostra como um *locus* fundamental de expressão e resolução de tais tensões.

Turner ainda mostra que os símbolos dos rituais são elementos dinâmicos, que mobilizam a ação através das emoções dos atores e dos valores sociais construídos, visto que as pessoas, os agentes dos rituais, carregam as estruturas da sociedade que vivem em suas cabeças. No âmbito do movimento, no caso deste estudo, o Jongo, essas estruturas estão presentes também, em seus corpos, na sua movimentação, seu andar, nos gestos motores que acompanham a fala, além da própria fala, pois os corpos estão arraigados e imersos em um imenso inventário de marcas corporais. O corpo está cheio de sotaque. Um sotaque corporal que em certa medida, aponta as origens e experimentações vividas por aquele corpo. O corpo evidencia as origens de seu sujeito revelando as marcas e os estigmas daquele indivíduo e de seu grupo. Dentre todos os traços, os movimentos, sotaques corporais, trejeitos e vestimentas que o jongo imprime nos corpos de seus agentes, pude perceber neste trabalho de campo, um jeito de corpo muito específico dos dançarinos de Madureira, símbolo da distinção deles entre outros

jongueiros, marca de territorialidade e que acompanha o cotidiano destas pessoas que é o tabiado.

Os professores, griôs e crianças ensinaram-me como fazer o tabiado e sempre dizem que seu jongo é o mais difícil de ser dançado por conta de sua marcação no contratempo dos tambores, como nos sambas de gafeira. Em uma das Rodas no Cordão da Bola Preta, onde havia jongueiros de diferentes comunidades no Sudeste pude comprovar que realmente, o tabiado é uma marca construída pelo jongo na Serrinha. O movimento de bater forte com o pé direito no chão a cada quatro tempos musicais do ponto tocado e cantado presente na Roda de Jongo do Jongo da Serrinha acompanha seus dançarinos de maneira indelével nas suas ações cotidianas, sobretudo no caso das crianças. Na ONG, as crianças praticam o tabiado a todo o momento. Andam tabiando, sobem a ladeira tabiando, abrem a geladeira tabiando. Nos adultos esta marca se faz presente principalmente nos gestos que acompanham suas falas sobre assuntos comuns do dia a dia, na desequilíbrio natural/cultural do falar, há muitas vezes, uma marcação sutil do pé direito ao chão.

A complexa teia e composição dos lugares sociais, geográficos e econômicos de determinados grupos de pessoas, perpassa por diversos fatores que indicam em que grau de visibilidade e importância esses grupos alcançam e desempenham na arena social em que vivem. Obviamente que os preconceitos permanecem e encontram novas formas de se manifestar, demonstrando cada vez mais um a polidez e tenuidade que caracteriza o preconceito pela cor da pele no Brasil, e de forma menos “escondida” em relação a outros tipos de preconceitos, como por exemplo o preconceito social, o nojo pela pobreza. A problemática que se coloca efetivamente é que não dá para simplesmente se livrar dos estigmas, não basta ganhar mais dinheiro, ou se mudar para uma localidade mais valorizada urbanisticamente, pois os traços culturais e ancestrais estão inseridos no

corpo, corporificados consciente e inconscientemente. Mesmo quando se quer disfarçar-se de “igual” ou de “normal”, seu corpo o revela, o corpo fala e diz quem você é, mesmo quando não queremos que isso aconteça. Em relação aos integrantes e praticantes do Grupo Jongo da Serrinha esta corporeidade está mais do que presente, revela que a prática do jongo é uma experiência efetiva, onde a performance artística e cultural revela o passado e a ancestralidade, mas também indica a continuidade das lutas e enfrentamentos, no campo simbólico, para a permanência e, principalmente, para a visibilidade social, tanto da cultura referida e a preservação de sua historicidade quanto na identificação das pessoas e praticantes do jongo como sujeitos sociais visíveis, e que portanto possuem cor, pele e uma ginga que somente seus corpos/mentes podem nos mostrar e ensinar.

Assim, concluo ao escrever estas últimas linhas que através das marcas corporais presentes nos sotaques dos jeitos de corpo dos indivíduos, refletem-se os *habitus* constituídos em vivência e experiências. A roda de Jongo representa um espaço para as representações culturais e corporais. Um espaço performático repleto de significados simbólicos, o local possível de se descobrir como pensa aquele grupo social, e como este pensamento se reflete em seus corpos, visto que, na roda, há a possibilidade de se descobrir seus valores e, no ritual, os traços sociais ficam mais intensos, mais vivos e mais nítidos, para o pesquisador, para os dançarinos e também para os cegos que eventualmente possam vislumbrar beleza e a cor de uma cultura nas performances apresentadas por estes estigmatizados.

Referências Bibliográficas

ACHEBE, Chinua. O mundo se despedaça. Companhia das Letras, São Paulo, 2009

ALCÂNTARA, Renato. *A tradição da narrativa no Jongo*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2008, Rio de Janeiro.

ALMEIDA, Renato. *Tablado folclórico*. Ed. Ricordi. São Paulo, 1961.

AZEVEDO, André Nunes. *Dossiê temático. A reforma de Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana*. In Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago. UERJ 2003.

BERNARD, Michel. *El cuerpo*. Ed. Paidós. Buaenos Aires, 1980.

BARROS, José D'Assunção. *A construção social da cor. Diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. Ed. Vozes. Petrópolis, RJ, 2009.

ELLISON, Ralph. O homem invisível. Marco Zero. São Paulo, 1990

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: por uma teoria a ação*. Ed. Papyrus, 2003

DAÓLIO, J. *Da cultura do corpo*. Ed. Papyrus. Campinas, SP, 1994.

DE LAS CASAS, Bartolomé. Brevíssima relação da destruição de África. Edições Antígona, Lisboa, 1995.

DIOP, Cheik Anta. Civilization or barbarism: an authentic anthropology. Lawrence Hill Books, 1991

DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Ed. Lacerda, Rio de Janeiro, 1999.

ELLISON, Ralph. O homem invisível. Marco Zero. São Paulo, 1990.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA, Salvador, 2008.

- FARINATTI, Paulo de Tarso V. Criança e atividade física. Rio de Janeiro, Sprint, 1995.
- FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2007
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir, história da violência nas prisões*. 27ª ed. Editora Vozes. Petrópolis, 1999.
- _____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Edições Graal, Rio de Janeiro, 1988.
- FOX, BOWERS, FOSS, Edward L., Richard W., Merle S. Bases fisiológicas da Educação Física e dos desportos. Editora Guanabara Koogan S.A. Rio de Janeiro, 2000.
- FREITAS, Giovanina Gomes de. *O esquema corporal, a imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade*. 2 ed. Unijuí, RS, 2004.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1988.
- GUYTON, A.C. *Fisiologia Humana*. 5ª ed., Editora Interamericana, Rio de Janeiro 1981
- HALL, Stuart. *Da diáspora, identidades e mediações culturais*. Ed. UFMG, MG, 2003.
- IPHAN. *Dossiê IPHAN 5. O Jongo no Sudeste*. Brasília, DF. Iphan, 2007.
- JAMES, C. R. L. *Os jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Ed. Boitempo, São Paulo, 2000.
- LARA, L. M. O sentido ético estético do corpo na cultura popular. Campinas, SP. Tese de Doutorado, 2004.

- LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J Stein. Vassouras, 1949*. Ed. Folha Seca, Rio de Janeiro, 2007.
- LEIRO, A. C. R. *Educação, lazer e cultura corporal*. Revista Presente, v.53, p.47-53, 2006.
- MANOEL, EDISON et all. *Educação física escolar*. São Paulo: EPU, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de Eu*. In Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac&Naify, (1938), 2003.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo, *in Sociologia e Antropologia*. COSCNAIF, Rio de Janeiro, 2003. (1934)
- MEGALE, N.B. *Folclore Brasileiro*. Ed. Vozes. Petrópolis, RJ, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Ed. Martins Fontes, São Paulo 1999.
- MINTZ & PRICE, Sidney W. E Richard. *O nascimento da cultura afro-americana, uma perspectiva antropológica*. Ed. Pallas, Rio e Janeiro, 2003.
- NEDER, Álvaro. *Jongo, literatura oral e música: o futuro do pretérito em jogo no presente das políticas públicas*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. USP, julho de 2008. São Paulo
- NEDER, G. *Cidade, identidade e exclusão social*. In Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, pp. 106-134. UFF, 1997.
- NANNI, D. *Dança e educação: princípios, métodos e técnicas*. 3. Ed. Rio de Janeiro. Sprint, 2001.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. Cultura Popular. São Paulo, Ed. Olho D'Água, 1992.

PEIRANO, Mariza. *Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica*. Universidade de Brasília, série antropologia n305. Brasília, 2001.

PEIRANO, Mariza. *A análise antropológica de rituais*. Universidade de Brasília, série Antropologia, n270. Brasília, 2000.

PIAGET, Jean. *Os pensadores, Jean Piaget*. Ed. Abril, 1983.

POYARES, Monica Amaral Melo. *Abra a roda tin do le lê. A dimensão religiosa nas brincadeiras de roda de crianças de 4 a 6 anos*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal*. Ed. Record, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Ritual, Violence and Creativity. Creativity/Anthropology*. Cornell University Press, 1993.

SCHIEFFELIN, Edward L. *Performance and the Cultural Construction of Reality: A New Guinea Example. Creativity/Anthropology*. Cornell University Press, 1993.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. In Revista Brasileira de Educação, nº20. USP, 2002

SILVA, A. *Relatos sobre o Jongo, reflexões e episódios de um pesquisador negro*. Brasília, Dissertação de Mestrado, 2006.

SOARES, C. (org). *Corpo e história*. Campinas, SP: Autores Associados, 2001 (Coleção Educação Contemporânea).

TAVARES, J. C. *O olhar etnográfico e a pesquisa de comunicação: o trabalho de campo, as clínicas evocativas e os fluxos cognitivos. **Contracampo, revista do mestrado em comunicação, imagem e informação.*** Segundo semestre de 200. Universidade Federal Fluminense, RJ.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos.* EduUFF. Niterói, 2005.

TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas.* EdUFF. Niterói, 2008.

WACQUANT, Loïc. *Notas para esclarecer a noção de habitus.* In Revista brasileira de sociologia da emoção, Vol. 6, nº16, pp 5- 11. Abril, 2007.