

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Alessandra Santos de Souza

**MODOS E PRÁTICAS DO JONGO DA COMUNIDADE DO TAMANDARÉ EM
GUARATINGUETÁ: FESTEJOS, ESPETÁCULOS E RESISTÊNCIA**

Porto Alegre

2021

*Modos e práticas do
Jongo da comunidade
do Tamandaré em
Guaratinguetá:*



FESTEJOS, ESPETÁCULOS E RESISTÊNCIA.

**ilustração por André Luís Souza - Souzasweb*

CIP - Catalogação na Publicação

Souza, Alessandra Santos de
Modos e práticas do Jongo da comunidade do
Tamandaré: festejos, espetáculos e resistência /
Alessandra Santos de Souza. -- 2021.
88 f.
Orientadora: Celina Nunes de Alcantara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Jongo do Tamandaré. 2. Ancestralidade. 3.
Performatividade. I. Alcantara, Celina Nunes de,
orient. II. Título.

Alessandra Santos de Souza

**MODOS E PRÁTICAS DO JONGO DA COMUNIDADE DO TAMANDARÉ EM
GUARATINGUETÁ: FESTEJOS, ESPETÁCULOS E RESISTÊNCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Celina Alcântara

Porto Akegre

2021

Alessandra Santos de Souza

**MODOS E PRÁTICAS DO JONGO DA COMUNIDADE DO TAMANDARÉ EM
GUARATINGUETÁ: FESTEJOS, ESPETÁCULOS E RESISTÊNCIA**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado – UFBA

Prof^o Dr. Jair Felipe Umann – UFRGS

Prof^a Dr^a. Silvia Patrícia Fagundes – UFRGS

Prof^a Dr^a. Celina Alcântara – UFRGS (Orientadora)

Porto Akegre

2021

AGRADECIMENTOS

À Mãe Oxum, por toda doçura, proteção e amorosidade que reflete em mim.

Aos meus pais, Beth e Dartagnan, por todo amor, apoio e estrutura desde sempre.

Aos meus irmãos, Ana Paula, Diego e Pietro, por serem meus exemplos.

Aos meus sobrinhos, Eduarda, Guilherme e Igor, meus amores que me enchem de carinho e orgulho.

Ao meu tio Poca, por ser um tio incrível e por sempre me apoiar.

À minha família de Santo por todo axé e aprendizado.

À Celina Alcântara, minha orientadora, pela generosidade, companheirismo, confiança e pelas contribuições que enriqueceram este trabalho.

À Elizabeth Fátima, Regina Jeremias, Ana Lúcia Oliveira, Mestre Totonho, Mestre Jefinho, André Oliveira e a comunidade do Tamandaré por me receberem em suas casas e em suas vidas. Por me permitirem ouvir, ver e aprender.

À Laura e Jair, pelo colo, pelo incentivo desde o início do processo, pelos livros emprestados, pelo lar emprestado para estudar, por essa amizade linda que me alimenta.

Ao Francisco por não me deixar esquecer a importância do brincar.

À Rita, por estar sempre junto comigo acreditando em mim mesmo quando eu não acredito.

Aos integrantes do Grupo de Brincantes do Paralelo 30, pelas brincadeiras e rodas de aprendizado.

À Cleyce, minha amiga e colega de mestrado, por dividir os anseios de pesquisar as culturas populares. Por sempre estender a mão quando precisei.

À Ariadne Paz, por toda parceria e amizade durante esse processo.

À Natália Dornelles, por ouvir minhas angústias e me entender do jeito que sou.

À banca da qualificação e defesa final, Professoras(es) Dra. Amélia Conrado, Dra. Patrícia Fagundes, Dr. Thiago Amorim e Dr. Jair Felipe Umann, pela colaboração na construção deste trabalho.

A todas(os) colegas da turma 2018/2 do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Obrigada pelas trocas.

À CAPES pelo financiamento, sem ele teria sido inviável concretizar este estudo!

RESUMO

Esta dissertação é fruto da inserção e do convívio entre a autora, Alessandra Souza, e a comunidade jongueira do Tamandaré, em Guaratinguetá/SP. Este texto apresenta as estratégias e práticas de continuidade e resistência propostos e explicitados pela própria comunidade. Para tanto, tomou-se como referência e materialidade as participações da pesquisadora nos festejos realizados pela comunidade do Tamandaré, nos festejos do Jongo da Independência e nas apresentações realizadas pelo grupo Jongo do Tamandaré. As análises e discussões têm também como dado empírico as memórias compartilhadas por mestres e mestras jongueiros em entrevistas, bem como as observações da própria pesquisadora na convivência com a comunidade nos últimos cinco anos. Os referenciais teóricos que trazem noções como ancestralidade, encruzilhada, danças populares, a partir do pensamento e análise de autoras e autores majoritariamente negros e negras, possibilitaram pensar as dinâmicas das performances e da ancestralidade afro-brasileiras na sua relação com os modos de resistência do Jongo do Tamandaré.

Palavras-chave: Jongo do Tamandaré; Ancestralidade; Performatividade.

ABSTRACT

This dissertation is the result of the insertion and conviviality between the author, Alessandra Souza, and the jongo player community of Tamandaré in Guaratinguetá/SP, Brazil. This text presents the strategies and practices of continuity and resistance proposed and made explicit by the community itself. For this purpose, the researcher's participation in the festivities held by the Tamandaré community, in the festivities of Jongo da Independência, and in the presentations performed by the Jongo do Tamandaré group was used as reference and materiality. The analyses and discussions also have as empirical data the memories shared by male and female Jongo player masters in interviews, as well as the observations of the researcher herself in living together with the community over the last five years. Theoretical references that bring forward notions such as ancestry, crossroads, popular dances, from the thought and analysis of mostly black male and female authors, made it possible to think about the dynamics of Afro-Brazilian performances and ancestry in their relationship with the ways of resistance of the Jongo do Tamandaré.

Keywords: Jongo do Tamandaré; Ancestry; Performativity.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Alessandra Souza e Mestre Elizabeth Fátima.	24
Figura 2. Altar na casa da reza.	29
Figura 3. Tambores aquecendo na fogueira.	30
Figura 4. Mestre Totonho, festejo de Guaratinguetá/SP.	31
Figura 5. Casa da Reza.	34
Figura 6. Apresentação Grupo de Jongo do Tamandaré.	35
Figura 7. Grupo Jongo do Tamandaré.	38
Figura 8. Dona Mazé.	38
Figura 9. Mestre Jefinho.	42
Figura 10. Jongueiros do Pinheiral/RJ.	44
Figura 11. Banner VI Jongo da Independência.	45
Figura 12. Dimorvan Dutra de Souza, Teresinha Dutra de Souza, meus avós paternos.	48
Figura 13. Símbolo Adinkra Sankofa.	49
Figura 14. Mestre Jefinho e Alessandra Souza.	55
Figura 15. Mestre Elizabeth Fátima com seu terço pedindo a benção aos tambores.	61
Figura 16. Mestre Jefinho e Francisco.	65
Figura 17. Mestre Totonho e Analí cantando na Roda de Jongo.	66
Figura 18. Festejo no terreiro na rua do Tamandaré.	71
Figura 19. Terreiro de Jongo na rua do Tamandaré.	72
Figura 20. Terreiro no Viaduto Dutra.	72
Figura 21. Viaduto Dutra.	73
Figura 22. Jongueiros no Viaduto Dutra.	73
Figura 23. Encarte de divulgação do 10º Encontro de Jongueiros Paulista.	75
Figura 24. Comunidade Jongo Dito Ribeiro fazendo a abertura do segundo dia de evento. ..	76
Figura 25. Oficina de Tambores no 10º Encontro de Jongueiros Paulista.	78
Figura 26. Oficina de Tambores no 10º Encontro de Jongueiros Paulista.	78
Figura 27. Encarte de divulgação da live Jongo! Peça licença para entrar... ..	81

SUMÁRIO

QUANDO NGOMA ME CHAMOU	11
1. VEM DANÇAR NO MEU TERREIRO	17
1.1 Pisa na Tradição	20
1.2 Muita Magia na Roda Eu Vou Botar	23
2. GIRA PRA LÁ, GIRA PRA CÁ	28
2.1 O Festejo	28
2.2 Grupo Jongo do Tamandaré – cena como possibilidade de resistência.....	35
2.3 Jongo da Independência.....	42
3. SANKOFA – RETORNAR AO PASSADO PARA RESSIGNIFICAR O PRESENTE E CONSTRUIR O FUTURO.....	48
3.1 Festejos: lutas e resistências	52
3.2 Memória de Preto Velho.....	53
3.3 É Dia de Macumba!	60
4. ESTRATÉGIAS PARA MANTER O JONGO VIVO.....	65
4.1 Jongueiro Novo Como Perspectiva de Resistência.....	65
4.2 Deixa Cantar o Bem-Te-Vi.....	70
4.3 Modos institucionais de manutenção e resistência	73
4.4 Encontro de Jongueiros, estratégias conjuntas para a manutenção do jongo	75
4.5 Jongo: tecnologias digitais como estratégia de resistência	79
4.6 Minha roda não girou, mas meu tambú eu vou tocar!	80
5. ADEUS, ADEUS POVARIA.....	83
REFERÊNCIAS	86

QUANDO NGOMA ME CHAMOU

Tava durumindo
 quando ngoma me chamou
 Tava durumindo
 quando ngoma me chamou
 disse levanta povo cativo já acabou
 disse levanta povo cativo já acabou

(Clementina de Jesus – PONTO DE JONGO – Tradicional.
 Álbum: Música Popular do Centro Oeste-Sudeste - volume 2.
 Discos Marcus Pereira. 1974).

Primeiro, peço licença aos meus ancestrais mais longínquos aqui trazidos pela diáspora da escravização, à minha preta velha Mãe Benta e a todos os jongueiros para trazer nesta escrita um pouco sobre os encontros, os cruzamentos e os atravessamentos que me guiaram até o Jongo.

Abro os caminhos deste ritual compartilhando memórias deste corpo que escreve e se inscreve no mundo, também pelas/com as lembranças dessa ancestralidade que, como atesta o professor Eduardo David de Oliveira (2012), nos lega a possibilidade de um modo de filosofar. Essa maneira, conforme o filósofo professor, “tem no mito, no rito e no corpo seus componentes singulares” (OLIVEIRA, 2012, p. 30) e seus modos de se configurar.

Durante meu processo de escrita, revisei momentos desde a minha infância até os dias atuais que foram disparadores para que eu me tornasse a artista que sou hoje. Filha de Elisabete e Dartagnan. Irmã de Ana Paula, Diego e Pietro. Quando pequena, morei até os seis anos de idade em uma instituição para menores em situação de vulnerabilidade. Meus pais trabalhavam nessa instituição, eram tutores, e, por isso, morávamos lá. Meus irmãos e eu nascemos e crescemos junto com centenas de crianças que não tinham família. Fomos criados juntos, muitas vezes dormíamos nos dormitórios com as crianças abrigadas na instituição, comíamos a mesma comida, estudávamos na mesma escola. Nossa rotina era a mesma. Nessa instituição, estive cercada e fui amada por crianças negras. Com algumas delas mantenho contato até hoje. São a minha família, meu laço mais forte. A saída da minha família da instituição se deu porque meu pai passou em um concurso para lecionar matemática na rede pública estadual. Aos seis anos de idade fui retirada do meu porto seguro. Mudei de casa, mudei de escola, mudei de amigos. Essa primeira parte da minha infância, na qual vivi na referida instituição, foi o momento em que eu mais me senti segura e feliz.

A escola em que frequentei o ensino fundamental foi a mesma na qual meu pai era professor, e, por conta disso, fui incentivada a participar das atividades culturais extracurriculares. Dentro dessas atividades, aos nove anos, comecei a frequentar aulas de ballet clássico. Minha mãe conta que eu era uma criança muito ativa, espontânea, sorridente, e que

passsei a ser uma criança tímida com a troca de escola. Precisei fazer novas amizades, criar novos laços. Demorei para identificar que nessa nova realidade eu era uma das poucas crianças negras na sala de aula e que isso me deixava desconfortável, talvez por isso parecesse tímida. Encontrei no ballet clássico um lugar onde sentia prazer e segurança em me expressar. Dançar era o meu momento de liberdade.

Meu pai se dedicou para que eu tivesse referências negras no meu dia-a-dia, me levava para assistir espetáculos de danças africanas e afro-brasileiras. Certa vez, meu pai me levou para assistir o coral do CECUNE (Centro Ecumenico de Cultura Negra). A música cantada era em uma língua de um dos povos africanos. Lembro que nesse momento uma das mulheres do coro fez um solo. Seu canto reverberava em uma pequena movimentação dos ombros. Naquele momento eu desejei ser igual a ela e ter aquele estado de presença no palco, embora, tecnicamente, não soubesse ainda o que isso significava. Anos depois, em 2014, participei de uma oficina de dança tradicional da cultura Yorùbá. Uma oficina com muitas mulheres negras resistindo e se empoderando através da dança. Um dia, quando estávamos dançando para homenagear Oxum, observei uma dessas mulheres fazendo um pequeno movimento com os ombros. Minha memória me levou para a cena daquele solo do canto coral, e então me dei conta que estava dançando com a mesma mulher que me inspirou na infância: Nina Fola, mulher preta, socióloga, doutoranda em sociologia, atriz e cantora. Nina segue sendo uma grande referência até hoje.

Felizmente na escola em que fiz ensino médio eu podia escolher entre frequentar as aulas de ensino religioso ou as aulas de teatro. Optei pelas aulas de teatro, o que permitiu que eu frequentasse espetáculos e oficinas teatrais fora do ambiente escolar. Cada vez mais fui entendendo que não abriria mão de fazer teatro para escolher outra profissão. Para meus pais, era imprescindível que eu cursasse uma universidade e tivesse um diploma. Prestei o vestibular e no ano 2009 ingressei no curso de teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Só depois do meu ingresso na faculdade tomei conhecimento que nesse mesmo ano de 2009 fora inaugurada a graduação em dança na UFRGS. Matriculei-me em algumas disciplinas desse curso ao longo da minha graduação. No meu último semestre, em 2014, participei da disciplina Danças Populares I, que propunha estudos em danças populares brasileiras e despertou em mim o interesse nessas tradições culturais. Através dessa disciplina comecei a participar do Grupo de Brincantes do Paralelo 30, projeto de extensão do curso de dança da UFRGS que pesquisa e vivencia saberes das culturas populares. Nesse ano, o Grupo de Brincantes estava revisitando alguns de seus fazeres artísticos, danças, músicas, contos e brincadeiras para a montagem do

espetáculo “*Acercadenós*”¹. Foi no quadro das manifestações de matriz africana que tive o meu primeiro contato com o Jongo. Na época, o grupo se dedicava a estudar a estrutura dessa dança e ainda não tinha a aproximação que tem hoje com os jongueiros.

Em 2015, fui com três integrantes do Grupo de Brincantes no festejo realizado pela comunidade Tamandaré em Guaratinguetá/SP, uma das comunidades mais antigas em que o jongo ainda resiste. Fui para o festejo sem saber como era uma roda de jongo, não tinha pesquisado nada sobre aquela comunidade antes da minha ida até lá. Cheguei com um olhar de turista, sem saber o que estava buscando naquela experiência, o que me possibilitou transitar entre estranhamentos e encantamentos. Quando a roda de jongo começou tive a sensação de já ter estado ali. A memória daquele terreiro sendo contada e revisitada por aqueles corpos ali presentes preencheu um vazio que eu não sabia que existia dentro de mim – *Ngoma*² me chamou.

Sempre tive uma paixão enorme pela dança e quando pisei na roda de jongo entendi que a dança tinha se tornado minha maneira de me expressar. Isso é o que me move até hoje a estar no jongo, essa sensação de pertencimento, de ser acolhida, de ser respeitada. Esta pesquisa nasce das experiências que se dão nos cruzamentos e desvios das minhas vivências e do meu convívio com os jongueiros de Guaratinguetá/SP.

Desde o meu primeiro semestre na pós-graduação em Artes Cênicas busco pensar e articular ideias sobre a relevância desta minha proposição de pesquisa. Qual o meu diferencial em relação a outras pesquisas cuja temática foi o jongo do Tamandaré. Pesquisando o estado da arte sobre essa temática, foi possível identificar pesquisas sobre o festejo de jongo que acontece em Guaratinguetá. Encontrei ao menos três pontos principais que diferem essas pesquisas da minha: 1) Falo de um lugar de quem frequenta a comunidade do Tamandaré e tem uma relação afetiva com os jongueiros. Minha conexão com a comunidade é anterior à minha pesquisa de mestrado e permanecerá após o encerramento desse ciclo. 2) Existem poucas produções que discutem o Jongo no campo das artes cênicas, em sua maioria essas discussões se dão nos campos da sociologia, antropologia e história. Sobre o Jongo de Guaratinguetá, especificamente, encontrei apenas uma pesquisa em que a autora descreve o Festejo de Jongo analisando sua teatralidade, buscando características presentes nessa expressão afro-brasileira que possam conectar-se com o fazer teatral. Meu olhar sobre os festejos dessa comunidade está voltado para as artes cênicas negras, que, para a Doutora, artista e capoeirista Amélia Conrado,

¹ *Acercadenós* é um espetáculo criado em 2014 em comemoração aos dez anos do Grupo de Brincantes do Paralelo 30.

² *Ngoma* é uma palavra de origem Bantu que pode ser tambor, dança, celebração ou ritual de terapia.

[...] trata do conjunto de repertórios, iniciativas, poéticas, dramaturgias de formas expressivas, criadas e difundidas enquanto teatro e dança produzidos por pessoas negras em especial, mas também aquelas que se identificam, se engajam em nossa realidade e são descendentes de africanos no Brasil vindos desde os tempos da colonização, nos quais temas e conteúdos constituem uma estética que leva à questões culturais, existenciais, simbólicas, políticas, rituais do africano e afro-brasileiro (CONRADO, 2017, p. 70).

Nesse sentido, pensar a ancestralidade afro-brasileira e sua relação com os modos de resistência do Jongo do Tamandaré foi o fio condutor desta escrita. O que me leva ao ponto três. 3) No meu estudo sobre o estado da arte encontrei escritas descrevendo os festejos de jongo que acontecem apenas no mês de junho em Guaratinguetá. Guiada pela questão da minha pesquisa – “Quais os modos e as estratégias de resistência do Jongo do Tamandaré?” – encontrei outras formas de expressão e vivências do Jongo de Guaratinguetá. Neste texto, discorro sobre esses festejos que acontecem na comunidade no mês de junho e apresento aos leitores o festejo do Jongo da Independência e o Grupo de Jongo do Tamandaré.

Relembrando minha trajetória desde a escrita do anteprojeto para ingressar no programa de pós-graduação, passei por uma série de transformações dentre as quais um processo de desconstrução, a começar pelos próprios referenciais teóricos com os quais dialogava. Primeiro, inicio falando de culturas afro-brasileiras desde referências eurocentradas, que não levavam em conta uma questão tão fundamental como raça. Apenas no meu primeiro semestre do mestrado fui apresentada a autoras negras que discutiam sobre os corpos negros em cena. Na graduação em teatro, na mesma instituição que faço o mestrado, nunca me foi disponibilizado conhecimento ou referência sobre artes negras e/ou teatro negro. Na disciplina na qual era abordado o teatro brasileiro, em nenhum momento estudamos a importância do Teatro Experimental do Negro³, por exemplo. Nomes como Abdias Nascimento, Grande Otelo, Mercedes Batista, Ruth Souza, para citar alguns dos mais conhecidos, não figuravam, em pleno século XXI, na lista de artistas que estudantes de teatro deveriam conhecer em se tratando de uma história do Teatro brasileiro. Quatro anos se passaram entre o último ano da graduação e o ano em que ingressei no mestrado. Foi perceptível a mudança no currículo e nas referências bibliográficas das disciplinas. Textos de mulheres negras eram leituras obrigatórias nas disciplinas obrigatórias. Um dado importante é que na turma que ingressou comigo, dos dez alunos, cinco são negros: Adrielle Paulino, Ariadne Paz, Cleyce Colins, Jessé Oliveira e eu. Cinco corpos negros, cinco pesquisas que em alguma medida discutem sobre os corpos negros

³ O Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria.

na cena. Isso, somado ao fato de estar sendo orientada por uma professora negra, Celina Alcântara – que foi a primeira atriz negra a se formar em teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e a primeira professora negra que tive –, fez com que eu passasse a me enxergar e me identificar nas referências. Comecei, então, o exercício e a militância da qual parte importante está em trazer mais autores e autoras negras para esta discussão, mas também para o rol de referências.

Para falar dos saberes do Jongo e do modo como eles são acessados, dialogo com Leda Martins, que nos alerta para o modo como esses saberes próprios da nossa ancestralidade afro-brasileira estão grafados nos corpos, por intermédio do movimento e da voz, dentro do âmbito das performances das danças, da oralidade e das performances rituais (MARTINS, 2003). Esta pesquisa aborda justamente os modos de transmissão de alguns desses conhecimentos ancestrais a partir das performances do Jongo de Guaratinguetá. Para melhor explicitar os modos de viver e pensar essa expressão afro-brasileira, me referencio no conceito de Afroperspectiva desde o filósofo Renato Noguera, e naquilo que tal noção lança como possibilidade e potências de perceber e experimentar o mundo. Dialogando com a Afroperspectiva, trago os conceitos de Ancestralidade (OLIVEIRA, 2013) e Sankofa (NOGUERA, 2019), relacionando-os aos modos de resistência do Jongo do Tamandaré.

A noção de encruzilhada, trazida por Leda Martins (1997) como um lugar de unidade e pluralidade, me auxilia a pensar sobre a metodologia realizada neste trabalho. Eu, enquanto mulher negra, brincante, iniciada nos festejos de jongo, elevada e tratada como uma jongueira nova, ao mesmo tempo sou uma pesquisadora acadêmica que pensa e discute as suas vivências de jongueira em nível acadêmico. Tudo o que aprendi durante estes cinco anos que convivo com a comunidade jongueira foi vivenciando e me experimentando no Jongo de Guaratinguetá. O Jongo se aprende no Jongo. Meu aprendizado se deu participando dos festejos e apresentações do Jongo do Tamandaré, que aqui com meu olhar descrevo a partir da minha memória e das memórias compartilhadas pelos mestres e mestras de Guaratinguetá.

Em *Vem dançar no meu terreiro* apresento como se deu minha aproximação aos dois terreiros que frequento: o terreiro de Jongo do Tamandaré e o terreiro onde pratico minha religião, e como esses saberes são transmitidos e chegam até a mim pela oralidade, observação e escuta. Em *Gira pra lá, gira pra cá*, descrevo a multiplicidade das manifestações do Jongo em Guaratinguetá, com suas variações e possibilidades de resistências. Para falar dos modos de resistência do Jongo do Tamandaré, em *Sankofa – Retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro*, trago relatos dos mestres jongueiros com os quais foi possível vislumbrar as transformações que se fizeram necessárias para manter a cultura do jongo viva

nessa comunidade. Em *Estratégias para manter o Jongo vivo*, descrevo discuto as maneiras pelas quais os próprios jongueiros da comunidade criam, inventam ou reinventam para dar continuidade à cultura à qual pertencem. Por fim, apresento algumas reflexões sobre os saberes e as estratégias da comunidade jongueira de Guaratinguetá, reconhecendo a potência dos saberes ancestrais como afirmação e continuidade para esse legado afro-brasileiro.

Para saudar o jongo em sua complexidade em forma de poesia, começo cada capítulo e subcapítulo colocando epígrafes com letras de jongo, como uma forma de pedir licença para iniciar cada tema.

1. VEM DANÇAR NO MEU TERREIRO

Aruanda, abre o portal do infinito
 faz soar esse meu grito
 deixa meus negos vim dançar
 balança nego balança
 é apenas uma lembrança
 do cativo de além-mar
 chora tambú chora meu candongueiro
 chora tambú chora meu candongueiro
 vem dançar no meu terreiro
 para meu ngoma serenar

(MARCONDES FILHO, 2017)

Terreiro. Espaço sagrado. Ponto de encontro. No meu vocabulário, a palavra “terreiro” tem dois significados, e um sentido que muito se aproxima e assemelha. Terreiro como o local onde acontecem as práticas da minha religião⁴, e terreiro como o espaço onde se brincam as culturas populares. Nos dois espaços, identifico o terreiro como um lugar onde me conecto com o chão e com minhas raízes. Um espaço de troca, de aprendizado, de intimidade, onde os saberes chegam até a mim pela oralidade e pela observação/escuta.

Brinquedo. Pensa nessa palavra. Aposto que um objeto vem na sua cabeça. Alguma coisa única, assim. Mas viajando pelo Brasil conhecemos várias pessoas que usam essa palavra pra descrever suas festas e seus folguedos. Assim, brinquedo, ele transcende o objeto. Suas origens vão pra além da memória. É algo vivo. Algo que adquire o tamanho de uma comunidade. E serve pra todo mundo brincar. Mas que brincar é esse? (TERREIROS, 2017).

Os terreiros são espaços de manifestações populares, religiosas ou não. Ainda que as manifestações artísticas afro-brasileiras sejam prenes de religiosidade, pois são, ao fim e ao cabo, espaços de saberes ancestrais. Espaços onde se aprende o brincar através da brincadeira. Essas brincadeiras, também chamadas de brinquedos ou brincos, são ambientes de encontro, de comunhão, onde a comunidade, reunida, se relaciona enquanto indivíduo e coletivo para manifestar a identidade cultural do seu povo.

Mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira (BARROSO, 2013, p. 369).

Para apresentar as reflexões que faço neste texto, proponho pensar o brincar jongo na perspectiva da ancestralidade – saberes que são repassados de geração em geração e são

⁴ Sou praticante da umbanda – religião afro-brasileira. No próximo capítulo falarei da minha ligação com a umbanda e como foi o meu processo de iniciação nela.

ressignificados para manter a ligação com seus antepassados –, e o modo como essa comunidade relaciona sua herança ancestral como legado e os seus modos de resistência.

O Brasil cita suas Danças Negras a partir do prefixo Afro. Inspiradas na história de sua descendência Africana, as danças afro-brasileiras, por princípio, remontam uma cosmogonia a partir de valores espirituais que refletem uma corporeidade que é transmitida de geração em geração. De forma ritualizada, normalmente embalada pela percussão, esta dança remete os corpos a uma relação com o continente africano, seja por memória ancestral ou por impulso mimético. Existe uma grande quantidade de danças afro-brasileiras ligadas a rituais e festas – leiam-se manifestações populares coletivas. Divinas ou profanas estas danças são um dos eixos da formação cultural do país e delas derivam danças que acompanham vários ritmos populares (MOREIRA, 2000, p. 64).

Da mesma forma, trago questões desse brincar também na perspectiva das danças populares. Nesta análise, a noção de dança popular será pensada a partir do conceito trazido pelo pesquisador Oswald Barroso, que, em seus estudos sobre os Reisados⁵, afirma:

A primeira das características, destas formas cênicas, pode ser resumida, dizendo-se que elas são parte da vida, isto é, têm suas atividades estreitamente integradas ao cotidiano das comunidades onde aparecem, seja aos ciclos agrícolas ou naturais, seja ao calendário festivo religioso. Trata-se, no geral, de apresentações originalmente protagonizadas por integrantes da comunidade, onde a separação entre atores e plateia não se faz de modo rígido (BARROSO, 2013, p. 307-308).

Entendo o jongo como uma dança popular por ser uma prática integrada ao cotidiano das comunidades nas quais ele se origina e desenvolve. Seu aprendizado começa na coletividade, entre as famílias jongueiras e os membros da comunidade, que brincam por hábito. Não há uma separação entre as atividades cotidianas e a festa, ainda que essa última aconteça pontualmente em determinados momentos, datas, acontecimentos no ano. Alguns jongueiros têm o jongo como ofício, neste sentido confeccionam e vendem camisetas do Jongo, realizam palestras, dão oficinas e realizam apresentações remuneradas. A festa, por sua vez, vai sendo cultivada durante todo ano para que possa acontecer. Os casais de festeiros⁶ são responsáveis por distribuir as tarefas que precisam ser realizadas ao longo do ano: produzir reuniões para planejar como essas tarefas serão realizadas, arrecadar alimentos, fazer o diálogo com a prefeitura, confecção de artesanatos e a manutenção do contato com outras comunidades jongueiras para estarem presentes no festejo. Assim, a preparação da festa está imersa no cotidiano da comunidade ao longo de todo o ano, e só desse modo ela se viabiliza.

Considero o Jongo como um lugar de trânsito, de passagem, tal qual uma encruzilhada. Encruzilhada, no contexto das religiões de matrizes africanas é tida como a moradia de Exú. Na

⁵ Festa popular onde há encenação do nascimento de Jesus Cristo até a chegada dos três reis magos.

⁶ Os festeiros são membros da comunidade que se responsabilizam por organizar e viabilizar o festejo. No capítulo II descreverei como se dá a escolha dos festeiros e suas responsabilidades.

perspectiva da autora Leda Martins (1997), a cultura negra é uma cultura das encruzilhadas. Falo aqui da encruzilhada no âmbito

[...] da esfera do rito e, portanto da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sgnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (MARTINS, 1997, p. 28).

Percebo o Jongo nesse lugar de multiplicidades, de cruzamento de possibilidades. O Jongo que é uma estratégia de resistência de um povo, uma tecnologia de comunicação, uma dança, uma brincadeira, um legado, um modo ser, passado, presente, futuro, uma herança ancestral.

A noção de encruzilhada me ajuda a pensar sobre a própria relação que estabeleço com a comunidade do Tamandaré, no sentido de ter feito uma tal imersão, que passei a fazer parte da família jogueira de Guaratinguetá como os próprios brincantes atestam⁷. Estou então nesse entre lugar de mulher negra, gaúcha, brincante, iniciada nos festejos, elevada e tratada como integrante da comunidade, ao mesmo tempo, pesquisadora que pensa sobre e discute em nível acadêmico suas vivências de jogueira. Estar na encruzilhada é estar nesse lugar de pluralidades e instabilidades. É ser uma pesquisadora que é recebida de uma outra maneira, mais íntima, mais próxima que outros pesquisadores são recebidos. É tomar conhecimento de coisas que estão para além daquilo que transparece nas festas. O jongo é o elo que me une à comunidade, e é a partir desse acolhimento que se instaura minha pesquisa.

Nesta “brincadeira” texto, análise, pesquisa, convido os leitores e leitoras a conhecerem um pouco sobre um dos terreiros que eu frequento, o terreiro de Guaratinguetá. Localizada na região do Vale do Paraíba, Estado de São Paulo, Guaratinguetá se destaca por ser um importante ponto turístico religioso. É município vizinho de Aparecida, e, juntas, essas duas pequenas cidades movimentam uma grande quantidade de turistas durante o ano. A partir de conversas com as Mestras jogueiras, me dei conta de que várias pessoas se dirigem a Guaratinguetá por conta do Jongo, e isso reflete tanto na economia local informal, quanto na manutenção da continuidade do próprio Jongo, à medida que a festa se reveste de uma importância também no âmbito econômico. Na última festa do Jongo em Guaratinguetá da qual participei (2019), nessa

⁷ Mais adiante, no quarto capítulo, abordo melhor minha relação com a comunidade e os motivos que me fazem mencionar este estatuto diferenciado de que gozo junto aos jogueiros de Guaratinguetá.

ocasião em companhia do Grupo de Brincantes do Paralelo 30, tive a oportunidade de me aterm um pouco mais a essa questão. O Grupo de Brincantes é um coletivo de Porto Alegre/RS fundado há dezessete anos, do qual faço parte há sete, que pesquisa e vivencia saberes das culturas populares, com quem também fiz a primeira viagem a Guaratinguetá, quando conheci a comunidade jongueira. Fomos (grupo Paralelo 30) recebidos pela comunidade e ficamos hospedados na casa de duas Mestras jongueiras. Estávamos em dezessete integrantes do coletivo e as Mestras não permitiram que nos hospedássemos em algum hotel e tampouco nos deixaram pagar algum custo para ficar em suas casas. Por outro lado, e, mesmo sem terem sido convocados a fazerem isso, cada integrante do coletivo comprou os artesanatos feitos pelas Mestras, além de contribuir na compra dos ingredientes para os alimentos do festejo, o que significou uma movimentação de dinheiro na comunidade. Da mesma maneira, outras pessoas vindas de outros lugares para participar do festejo também acabam comprando os artesanatos e provocam uma pequena movimentação financeira junto aos jongueiros.

1.1 Pisa na Tradição

E quando você dança jongo
 pisa na tradição
 pisa na tradição
 E vai firmando essa pisada
 pisa na tradição
 pisa na tradição
 E quando chora meu tambú
 pisa na tradição
 pisa na tradição

(Ponto de jongo da Comunidade Dito Ribeiro, Campinas/SP
 Ponto transcrito das notas de campo da autora, 2020.)

A tradição do jongo, expressa em muitas pesquisas, sites e obras publicadas, remonta a uma forma coletiva que envolve ritual, dança, canto, tambores, etc., proveniente de alguns povos africanos trazidos para esta terra (Brasil) como escravizados. Tomo como exemplo e referência dessas narrativas a definição de jongo proposta pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN):

Forma de expressão afro-brasileira, o jongo integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. [...] O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada (DOSSIÊ IPHAN, 2007, pág. 14).

De outro modo, para mim, como mulher negra, artista e pesquisadora, o Jongo tem sido uma maneira de me conectar ou reconectar com a minha ancestralidade. Um ritual no qual o ato de dançar tem me permitido um reencontro com minhas/meus antepassadas negras e negros. Nesse sentido, o jongo é muito mais do que uma dança, ele é o elo que me conecta com a memória e os saberes daqueles e daquelas que vieram antes de mim, o que remonta a uma tradição afro-brasileira. Para melhor circunscrever essa questão, me amparo no pensamento do filósofo e professor Eduardo David de Oliveira, que aponta:

[...] a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 3, 4).

Para Oliveira, a ancestralidade está relacionada a um modo de conhecer, de acessar uma realidade, e, diferente do que comumente se pensa, não aduz a uma relação de parentesco consanguíneo, mas sim é “[...] o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil (2013, p. 3). Em outro artigo, intitulado *Filosofia da ancestralidade*, o autor delimita da seguinte forma a noção de cosmovisão africana no Brasil:

À epistemologia do racismo é preciso opor a cosmovisão africana que no Brasil soubemos recriar a partir de nosso próprio contexto diaspórico, inclusive alterando significativamente a própria Forma Cultural negro africana. A África por nós criada é em tudo mais africana que a África que perdura no continente negróide dos dias atuais. Optamos por essa escolha como ponto de partida: somos africanos ao nosso modo, o que nos regala uma singularidade única – pleonasma mais que legítimo no jogo cultural que pretendemos empreender. De nossa cultura material à nossa riqueza simbólica, nós, afrodescendentes, reintroduzimos a África perdida no solo brasileiro, seja através de uma recriação idílica, epistêmica, política, artística e até mesmo econômica (OLIVEIRA, 2013, p. 3).

Penso que o encontro com o jongo me conectou justamente com essa ancestralidade presente no tempo-espaço do hoje, que concomitantemente incorpora e reinventa as experiências de outrora, daqueles e daquelas que vivem em mim, recriados que foram nesse movimento de ancestralidade. Parte desse elo acontece no próprio movimento que experimento cada vez que participo de uma roda de jongo, e, por isso mesmo, compartilho nesta escrita também uma estrutura coreográfica que vivenciei e vivencio nas festas de que tenho participado. Refiro-me ao modo como o jongo, enquanto se dança, articula-se em passos e movimentos com características próprias desse lugar, tempo e espaço, que está sendo descrito e pensado neste texto. Assim, no passo de jongo, tal como é dançado em Guaratinguetá, dois corpos ocupam o centro da roda, sempre um homem e uma mulher, sem que os movimentos

estabeleçam diretamente uma ligação com a umbigada, como no Jongo fluminense, por exemplo. Quem dança mimetiza uma circularidade expressa no e pelo corpo. O primeiro casal a dançar inicia um de frente ao outro, no centro da roda. Cada um impulsiona seu pé direito à frente na direção diagonal esquerda. Em seguida, cada um dos brincantes dá um giro completo no sentido horário, onde o fim do giro é ao mesmo tempo o início do impulso com o pé esquerdo na direção diagonal direita, depois retomam a posição inicial com os pés paralelos, frente a frente, e iniciam novamente o passo⁸. Esses movimentos vão se repetindo continuamente, até que um dos brincantes seja substituído por outro brincante do mesmo gênero, o que os jongueiros denominam “cortar”. Partindo de minhas vivências nas rodas, entendi, com meu corpo, que a maneira mais fluída para tirar outra pessoa da roda é na hora em que o casal está girando. Quando um casal está dançando e eu quero entrar na roda, me direciono até eles e no momento do giro me posiciono ao lado da brincante que irei cortar. Giro ao lado dela de tal modo que ao fim do passo estou frente a frente com meu par. Algumas vezes eu estava tão imersa na dança que não percebi a entrada de outra pessoa. A brincante girava ao meu lado, e só me dava conta de que meu parceiro estava dançando com outra pessoa no momento de voltar ao passo inicial. Isso faz parte do jogo e exige um estado de conexão e atenção com tudo que está acontecendo em volta. Entrar na hora do giro permite que a dança não pare⁹. Pude observar, também, que, mesmo fazendo o mesmo passo, há uma gama de movimentos que esses corpos produzem e que os diferencia na execução da dança. Há quem gesticule/movimente os braços, há quem coloque as mãos na cintura, há quem dance com seus braços erguidos, como se quisesse abraçar o par. Há quem segure a saia e há quem a deixe fluir em movimentos improvisados, uma vez que não seguem uma sequência coreográfica única, repetida de maneira igual.

Várias mãos escrevem este texto, mãos que escrevem me orientando, mãos que escrevem compartilhando os seus saberes, mãos que escrevem me recebendo em suas casas. E como não escrevo só, quis trazer um outro olhar sobre como se dança o Jongo. A descrição que trouxe até agora foi da minha perspectiva de uma pessoa que está sendo iniciada no jongo. Por isso pedi que as jongueiras Elizabeth Fátima e Regina Jeremias fizessem um vídeo¹⁰ explicando como é essa dança na comunidade do Tamandaré, do ponto de vista delas, visando trazer a pedagogia das mestras, como elas ensinaram e ensinam o passo da dança:

⁸ A dinâmica da dança de jongo no festejo em Guaratinguetá pode ser vista neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=IrxUfaij5E&feature=youtu.be> Acessado em 17 de novembro de 2020.

⁹ Tive a oportunidade de vivenciar a dança de outras comunidades jongueiras em que se estabelecem outras formas de entrar na roda, em que a pausa na hora de entrar na roda é uma das características, por exemplo.

¹⁰ O vídeo pode ser conferido neste link: <https://youtu.be/YAkGrpO3Y7s> Acessado em 2 de agosto de 2020.

Quando você entra pra cortar você coloca o braço direito na frente como se tivesse pedindo licença. Então a referência é braço direito, braço esquerdo, giro. É um homem e uma mulher, o homem corta o homem e a mulher corta a mulher. Esse é o Jongo da comunidade do Tamandaré (JEREMIAS, 2020b).

A utilização do termo Pisa na Tradição nesta dissertação se dá no sentido de me conectar com o meu sagrado desde o ato de tocar com meus pés esses solos, esses espaços, terreiros onde me conecto de forma mais evidente com essa tradição. Quando eu danço jongo, eu piso na tradição. Quando eu danço no meu terreiro de Umbanda, eu piso na tradição. Eu me conecto com a minha base-pé e com minha raiz africana. No momento em que estou imersa nas rodas desses terreiros, eu acesso quem fui, quem sou e quem ainda serei. Quando estou firmando minha pisada, os saberes ancestrais estão se conectando com meu passado, meu presente, meu futuro. O que a pensadora Leda Maria Martins chama de Tempo Espiral:

[...] é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 1997, p. 79).

É nesse tempo espiralar que incorporo os saberes, os legados dessa minha ancestralidade afro-brasileira. Ancestralidade essa que considero tanto meu alicerce de pessoa que pisa, que se conecta nesses terreiros, quanto um modo de me instituir como mulher negra.

1.2 Muita Magia na Roda Eu Vou Botar

Nesse Terreiro agora eu vim brincar
Peço Licença, o Jongo é o meu lugar
e as mais velhas agora vou saudar
lindas guerreiras de Guaratinguetá
lelelê lelelê
lelelê lelelê
Mulheres fortes vieram do além-mar
e é por elas que agora vou dançar
muita magia na roda vou botar
com essas guerreiras agora vou girar¹¹

(Alessandra Souza)

¹¹ Criei esse ponto em 2019 com o intuito de homenagear as Mestras de Guaratinguetá e como forma de agradecimento pela acolhida.



Figura 1. Alessandra Souza e Mestra Elizabeth Fátima.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, 11 de novembro de 2017.

Peço licença, o Jongo é o meu lugar. Faço uso do meu Axé de fala para relacionar a minha iniciação no Jongo com a minha religiosidade¹². No ano de 2017, comecei a frequentar um terreiro de Umbanda, mas aqui também como alguém de fora, sem fazer parte da corrente mediúnica, ia apenas para tomar passe. Em um dia de festa em homenagem à Mãe Oxum, no meio da mata ao lado de uma cachoeira, sendo banhada pelas águas de Oxum, eu ouvi o seu chamado e, pela primeira vez, incorporei, em um dos momentos mais mágicos e indescritíveis que vivi. Oxum estava me dando uma resposta, de que eu não ando só. Naquela mesma semana, para agradecer essa Yalodê, criei meu primeiro ponto de jongo:

Eu fui lá na cachoeira
vi Oxum mergulhar
o seu canto me chamou, minha mãe
venha nos abençoar
venha nos abençoar
com todo seu amor, Mãe Oxum
venha nos abençoar

(Alessandra Souza)

O seu canto me chamou, e com sua dança Oxum me fez rio, para que eu transcorresse bem e desviasse dos obstáculos. Decidi passar pelo processo de iniciação na Umbanda, onde, coberta de ouro e com os pés descalços, cultivo minha Ori-ent-ação ancestral; onde o sagrado, o canto e a dança são um só no meu corpo.

¹² Mais adiante discutirei sobre a relação entre Jongo e religiosidade.

DANÇO

Queres saber por que eu danço?
 Danço....
 Porque vozes do passado cantam para mim
 E então respondo
 Danço
 Porque sou KiKongo
 Kimbundo, Baluba...
 Danço...
 Para que a poeira que assenta em meu corpo
 Seja somente do ato de dançar,
 Danço
 Para libertar minha africanidade
 Danço
 porque o vento dança, as flores, os bichos,
 E esta é minha forma de integração
 Danço
 Para que lanças- de- desrespeito
 Não me atinjam, mas, sobretudo
 Danço!
 Porque vozes do passado cantam
 E eu respondo

(Jorge Fróes. Poema in: Sopapo Poético. Pretessência, 2016)

Trago esse poema porque identifico nele minha relação com a roda de jongo e os costumes da Umbanda. Quando eu participo desses rituais, danço porque vozes do passado cantam e eu respondo. Quando eu danço/piso nesses terreiros, entendo que me conecto de forma espiralar (MARTINS, 1997) com uma ancestralidade que parecia estar adormecida em mim, e que desperta na sua potência de legado que subverte o tempo cronológico, juntando passado, presente e vir a ser.

A palavra Umbanda pertence ao vocabulário Quimbundo, de Angola, e significa “a arte de curar”. Em 2017, quando se deu meu processo de iniciação na religião, também foi o ano em que retornei a Guaratinguetá e iniciei um outro processo de cura, pois conviver com mulheres negras, de pele retinta, fez com que eu pensasse o modo de me ver e de me posicionar enquanto mulher negra perante o meio social em que vivo. Fui recebida na casa das filhas da mestra já falecida Antônia Rita Jeremias, a Dona Tó. Mestra Tó (1934–2013) teve um protagonismo muito particular no jongo, pois foi a primeira mulher a cantar um ponto na roda quando só os homens cantavam. Suas filhas, Elizabeth Fátima e Regina Jeremias, me receberam por nove dias. Com o passar dos dias fui observando que o respeito aos rituais está presente no dia-a-dia dessas mulheres, e não só no momento do festejo. Fátima e Regina me levaram para conhecer os mestres e mestras, começando pelo mestre mais velho da comunidade, José Antônio Marcondes Filho, conhecido como Mestre Totonho, em respeito a sua trajetória e a fim de que eu pedisse licença para estar ali ouvindo e aprendendo. Para a comunidade jogueira

era quase inacreditável que eu tivesse saído de Porto Alegre sozinha unicamente para estar com eles. Como forma de agradecimento, eles compartilharam comigo suas histórias. Em minha primeira visita ao Mestre Totonho, registrei a nossa conversa em um gravador. O Mestre foi muito solícito comigo. Embora eu não soubesse o que perguntar naquele primeiro momento, Mestre Totonho falou muitas coisas que considerou importantes sobre o Jongo e sobre a comunidade. Nessa conversa, perguntei o que o Mestre pensava sobre as pessoas que não são da comunidade e vão ali pesquisar essa cultura:

Pra mim é um prazer muito grande a sua presença aqui na minha casa em busca dessa cultura que nós trabalhamos, que nós preservamos. [...] Nós precisamos expandir o nosso trabalho e para nós é um grande prazer que você venha buscar e que você transmita, passe para outras unidades essa riqueza dos nossos antepassados que nos deixaram, é o que nós queremos, que seja conhecido. Você também contém uma descendência africana. Para nós também é realmente [pausa] como se diz? Glorioso para nós que você está divulgando o que pertence a você também. Então você fique muito tranquila sobre isso. Estude bastante os seus antepassados. O pouco que nós sabemos que nós possamos passar pra você e que você passe adiante...[...] que através dessas danças aqui que nós preservamos na comunidade e as cantorias que a gente faz, transmitindo o trabalho que foi feito no passado, que seja valorizado pelo nosso país (MARCONDES FILHO, 2017).

Me senti, desde então, e, em certa medida, abençoada, autorizada e compelida pelo mestre a me juntar nesse intento que é o da defesa, da salvaguarda dessa importante manifestação cultural de matriz (LIGIERO, 2011) afro-brasileira.

Nessa luta pela proteção e manutenção do jongo de Guaratinguetá, travada sobretudo pelos mestres e mestras, há também uma questão sociocultural importante que ocorreu no seio da comunidade: o fato de que, nas famílias jongueiras, uma parte importante de toda uma geração não quis aprender o jongo. Isso ocorreu tanto pelo contato e adesão à religião evangélica – e a conseqüente associação entre a manifestação cultural e as religiões de matriz africana – quanto pela falta de interesse por essa manifestação artístico-cultural por parte de membros mais jovens da comunidade. Nesse sentido, acredito que as questões elencadas antes também corroboraram para minha aceitação e acolhida como um membro da família.

O jongo se aprende no jongo, e, para a comunidade, eu estar ali ouvindo, aprendendo, foi entendido como uma forma de manter essa cultura viva. Tive a autorização das mestras para compartilhar o que vivi e seguir fazendo o jongo junto com o Grupo de Brincantes do Paralelo 30.

Um dos mestres que tive a honra de conhecer, Mestre Jefinho – a quem apresentarei no próximo capítulo –, falou sobre minha responsabilidade em conhecer essa cultura, pois, segundo ele, o jongo me escolheu. Para o mestre Jefinho, a pessoa não escolhe levar o jongo adiante, o jongo escolhe quem o leva, e, no meu caso, ele me escolheu. O fato de compreender

e crer também na fala desse mestre corroborou ainda mais para o meu intento, não somente de dar continuidade como de aprofundar minha relação com o jongo e com a comunidade.

Por outro lado, a maneira que encontrei para continuar conhecendo e aprofundando minha relação e experiência com o jongo e a comunidade de Guaratinguetá foi buscar dar continuidade às minhas pesquisas em nível de Pós-graduação, onde teria, e tive, acesso a outros recursos e conceitos, além do apoio financeiro para realizar viagens, inclusive para o município de Guaratinguetá, a comunidade do Tamandaré. Resumindo, não escolhi o jongo porque precisava de um tema para o mestrado, mas a pesquisa de mestrado é que foi uma consequência do que já vinha vivenciando e pesquisando como mulher negra, artista e pesquisadora.

2. GIRA PRA LÁ, GIRA PRA CÁ

O abre a roda,
deixa a rolinha passear
O abre a roda,
deixa a rolinha passear.
Gira pra lá, gira pra cá
abaixa no chão pra mariscar
O abre a roda,
deixa rolinha passear.

(JEREMIAS, 2019).

Neste capítulo, descrevo a multiplicidade das manifestações do jongo de Guaratinguetá, com suas variações e possibilidades de resistência. As práticas performativas¹³ descritas são: os festejos de jongo organizados pela comunidade do Tamandaré, cidade de Guaratinguetá; o festejo *Jongo da Independência*, realizado pelo Mestre jongueiro Jefinho¹⁴, também em Guaratinguetá/SP; e as apresentações do *Grupo Jongo do Tamandaré* em espaços externos à comunidade. É importante ressaltar que não estabeleço qualquer tipo de hierarquização entre esses diferentes rituais; ao contrário, procuro descrevê-los e pensá-los a partir de suas características, configurações e modos de operar nos espaços/tempo onde tomam forma.

2.1 O Festejo

Antes de narrar minha primeira experiência em festejo, gostaria de trazer uma informação que considero importante para compreender os diferentes modos pelos quais essa brincadeira (o jongo) persiste, resiste e se transforma para manter-se viva. A partir do diálogo com as Mestras e Mestres de Guaratinguetá, tomei conhecimento de que a comunidade do Tamandaré resiste há mais de cem anos, e é a comunidade que pratica o jongo mais antiga do estado de São Paulo. Por ser a matriarca dessas práticas na região, a comunidade realiza rituais que são feitos como forma de apadrinhamento de outros grupos que vêm se formando. Parte desses rituais se constitui de os jongueiros do Tamandaré levarem cachaça e temperos para batizarem os tambores do grupo que está sendo apadrinhado e realizarem uma roda de jongo. Em uma conversa informal com as Mestras, soube que os grupos batizados são aqueles cujos membros frequentam os festejos e que de alguma forma estabelecem uma relação com a

¹³ Entendo por performativo, práticas em que o corpo e a voz são portais de inscrições de saberes (MARTINS, 2003).

¹⁴ Um mestre jongueiro dissidente que criou um momento e formato de festejo diferente do cultivado na comunidade do Tamandaré e suas datas tradicionais.

comunidade do Tamandaré. As Mestras também enfatizaram a importância desses novos grupos que vão se criando terem seus próprios pontos, contarem e cantarem suas próprias histórias, pois é desse modo que eles se firmam como jongueiros e levam adiante a tradição do Jongo inventando seus próprios repertórios.

A primeira vez que presenciei uma roda de Jongo foi no ano de 2015, acompanhada de mais três membros do grupo do qual sou integrante, o Grupo de Brincantes do Paralelo 30, apresentados no primeiro capítulo. Na minha primeira noite em Guaratinguetá, fui iniciada em rituais de que nunca tinha participado, como a reza, por exemplo. Antes de cada festejo de jongo, reza-se um terço em homenagem ao Santo celebrado naquela noite. A reza acontece na casa de uma das famílias jongueiras mais tradicionais do bairro, conhecida como a *casa da reza*. Eu estava em um evento de cultura negra e fui surpreendida com a reza para São Pedro; eu, que não sabia rezar nem a *Ave Maria*, pois minha família nunca foi adepta da religião católica, portanto não convivi com esses ensinamentos. Ainda desconhecia esse processo de cruzamento da cultura negra com os signos do catolicismo. Após a reza, a comunidade distribuiu um lanche, pipoca e cachorro quente, para os que estavam ali presentes. Próximo ao horário de início da roda, fomos caminhando em um grande grupo até o local da festa, que, naquele ano, localizava-se na mesma rua da casa da reza¹⁵.



Figura 2. Altar na casa da reza.

Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2015.

¹⁵ O local do terreiro de Jongo não foi o mesmo nas vezes em que estive presente. Abordarei esse tema no próximo capítulo.

Com uma garrafa de marafo¹⁶ os jongueiros batizam o terreiro da festa, depois passam a bebida nos tambores, na fogueira e pedem licença aos ancestrais para iniciar a roda. O mestre mais velho da comunidade, que atualmente é o Mestre Totonho, canta o seu ponto de abertura enquanto todos ali presentes se dirigem aos tambores para saudar os jongueiros que já se foram. Esses foram os primeiros momentos que testemunhei da roda de jongo em Guaratinguetá, que me causaram tal emoção que ainda hoje experimento novamente, em alguma medida, tamanha a reverberação que me causou a sensação de pertencimento.



Figura 3. Tambores aquecendo na fogueira.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2018.

Eu vou abrir meu jongo ê
Eu vou abrir meu jongo a
primeiro eu peço a licença
pra rainha lá do mar
pra saudar a povaria
eu vou abrir meu jongo ê

(José Antônio Marcondes Filho [Mestre Totonho], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 118).

Das oportunidades em que pude ver a roda iniciar, percebi o Mestre cantando um ponto de abertura, ao lado direito dos tambores, com auxílio de um microfone. Do lado esquerdo dos tambores outros jongueiros acompanham o mestre no canto, nos refrões do ponto, enquanto as pessoas ali presentes seguem cantando e batendo palmas, formando uma grande roda ao lado da fogueira. Um casal de jongueiros, que acredito ser um dos mais velhos da comunidade, vai

¹⁶ Marafo, ou marafa, é uma aguardente com infusão de ervas maceradas. O marafo é muito usado nos rituais de umbanda para limpar/descarregar energias negativas.

ao centro da roda para iniciar a dança. Depois do primeiro ponto, como é chamado o canto de jongo, os jongueiros entoam outros pontos até o fim da festa. Os pontos não têm uma duração definida, pois depende do sentido e da circunstância em que ele está sendo cantado. Os pontos podem ser: de louvação aos Santos e Orixás, de visaria, que contam e comentam fatos do cotidiano, pontos de demanda – esses, pelo que pude entender, são cantados quando um jongueiro desafia o outros através do ponto, o que algumas vezes pode ser uma provocação para o jongueiro desafiado se defender com outro ponto. Há também quem improvise um ponto na hora, de acordo com o que está acontecendo naquele momento¹⁷.



Figura 4. Mestre Totonho, festejo de Guaratinguetá/SP.
Foto: Acervo da autora, 4 de junho de 2019.

Observei que quando alguém quer parar os tambores, os jongueiros gritam “Cachoeira!”¹⁸, e assim os tambores e a dança param. Quando alguém quer cantar seus pontos na roda também pede Cachoeira!, como um código para quem está cantando parar. Pelo o que pude entender, só pode pedir Cachoeira! quem realmente for cantar o próximo ponto. Percebo que os jongueiros não planejam com antecedência o que vão cantar na roda, eles puxam os pontos de acordo com o que está acontecendo na hora, de acordo com a energia, o clima, as circunstâncias, as percepções do momento. A roda inicia com o Mestre mais velho puxando os pontos, e ao sinal de que ele quer parar, aí sim os outros jongueiros pedem Cachoeira! e se

¹⁷ No capítulo seguinte irei relacionar os pontos de Jongo como estratégia de comunicação e a maneira como os jongueiros compõem seus pontos.

¹⁸ Os jongueiros dessa comunidade usam a imagem da cachoeira para parar os tambores, pois a cachoeira corta o fluxo do rio. A cachoeira é um elemento que desce, que bate forte. Algumas comunidades gritam “Machado!” como o código para parar o tambor.

revezam na cantoria. Percebo uma espécie de acordo entre a comunidade de que não se deve interromper o Mestre pedindo cachoeira para ele parar de cantar. Essa deve ser uma iniciativa do próprio mestre. Nas poucas ocasiões em que eu vivenciei essa situação, foi alguém de fora da comunidade que interrompeu o Mestre no meio da música e começou a puxar outro ponto. O Mestre, por sua vez, respeitou o fato de que alguém tinha pedido Cachoeira! e não se manifestou. Notei que houve um desconforto entre os jongueiros e que eles permitiram que a pessoa cantasse apenas uma volta do ponto e prontamente pediram Cachoeira! e devolveram o microfone ao Mestre. Em suma, um modo de fazer valer as regras do ritual sem transformar a quebra em uma celeuma ou conflito, ao contrário, o retorno a ordem estabelecida pelo ritual é performado dentro do próprio ritual.

O Jongo não tem um protagonista, é um ritual que só acontece no coletivo. Por isso é delicado classificar o jongo apenas como uma dança ou um ritmo. Ele está para além disso, é um saber que se expressa através do canto, da dança, dos tambores, dos dizeres, dos corpos em relação na roda, fora ou dentro dela. A coletividade também está presente na manutenção da festa. Quando digo que o Jongo não tem protagonista, é porque percebo que todos na comunidade, sendo de família jongueira ou não, carregam a responsabilidade de manter a roda girando. Por exemplo, ao perceberem alguém entrando na roda e dançando algo que não seja Jongo, algum membro da comunidade entra e rapidamente corta essa pessoa, dando continuidade à dança. Ou, se percebem que as palmas estão diminuindo, começam a andar por dentro da roda, incentivando as palmas e cantando mais forte. É como se nada parasse o jongo. Ao sinal de qualquer situação que saia “do roteiro”, sempre há alguém que sabe como resolver. Seja pelo canto, modificando a dinâmica da roda, ou pela dança. Esses imprevistos fazem parte da festa. Ser um jongueiro é saber lidar com essas situações. É saber resolver ali, naquele momento.

Nas diferentes festas que fui, o festejo de jongo iniciou um pouco antes da meia noite e foi até o dia clarear. Vejo que a comunidade é responsável por manter a dinâmica da festa, cantando, dançando e ficando nas barracas, onde, ao longo da noite, são distribuídos canelinha (cachaça curtida com canela, açúcar, gengibre e outras especiarias), quixerinha (canjiquinha de milho cozida com carne e temperos), canjica, pipoca, bolo e biscoitos. Essa responsabilidade é anterior à festa. Todo ano é escolhido um casal de festeiros para cada roda, essa escolha também é parte do ritual. Os festeiros são os responsáveis por arrecadar doações dos ingredientes dos alimentos que são distribuídos, pela divulgação da festa e pela decoração e organização do terreiro, ou seja, eles são os responsáveis por organizar e viabilizar a festa. Os festeiros do ano indicam os casais de festeiros das três rodas do ano seguinte. Para os membros da comunidade,

ser festeiro é um papel de honra e de destaque. Além das famílias jongueiras, participam do festejo os moradores do bairro Tamandaré, alguns representantes de outras comunidades jongueiras, e, eventualmente, estudantes e pesquisadores que vão conhecer a festa. Desse modo, entendendo que as pessoas da comunidade que não pertencem às famílias jongueiras são indispensáveis na festa, pois elas conhecem o jongo e dele participam compartilhando os mesmos costumes.

Em entrevista, Dona Maria Lúcia de Oliveira, presidente e coordenadora da associação jongueira do Tamandaré, contou sobre os preparativos para a festa:

A gente faz todo ano, no mês de Junho, a festa do Jongo, que é realizada aqui mesmo no bairro do Tamandaré. Faz a festa em homenagem ao São João, Santo Antônio e São Pedro. São três sábados seguidos, cada sábado uma festa. Primeiro de Santo Antônio, depois de São João e a última de São Pedro. E as três festas são carregadas de muito compromisso, de muita responsabilidade. Temos que receber as pessoas da melhor maneira possível, ver o que elas vão comer. Porque aparecem pessoas do Rio de Janeiro, Niterói, São Paulo, de todo o estado vem gente pra ver a festa. Vem dançar, vem aprender. Alunos de faculdade que vem fazer trabalho sobre a cultura. Já se passaram muitos por aqui que já se formaram que já mandaram o trabalho pra gente ver. Então é um corre-corre, mas dentro do possível a gente faz. Na casa aqui de baixo, 661 aqui do Tamandaré, é a casa da minha vó. Ali desde sempre era rezado um terço. Rezava o terço não era por causa do jongo, o terço reza pro santo que está sendo homenageado. No sábado de Santo Antônio se reza pra Santo Antônio. São João reza pra São João e no de São Pedro reza pra São Pedro. A gente faz um altarzinho, coloca a imagem do Santo ali, reza o terço e após o terço começa a distribuição de cachorro quente, canelinha, quentão e isso vai a madrugada afora. É feito uma canja que é servida no mesmo local que faz a festa. No fundo da casa tem um fogão à lenha que é feito a canja pelo pessoal da comunidade. Eu não faço parte dessa equipe. Essa equipe é outra. É a minha irmã Edna, a minha prima Cida. É umas seis sete mulheres que ficam ali. Uma lava o frango a outra pica, a outra tempera, outra fica cuidando do fogo. E são essas as pessoas que cuidam da canja. Eu fico vendo o local que vai ser a festa, vendo se tão colocando o som direito, o que tá faltando, vendo as barracas. E tudo isso acontece na casa 661 que a casa da Tia Fia, que é a irmã da minha mãe. [...] A parte que faz o altar, que enfeita a casa já é uma equipe mais jovem. É a Érica, a Jéssica, a Aline, a Ana Beatriz. É a meninada. Elas montam o altar, pegam os panos estampados, as cortinas bonitas, colocam o Santo ali onde vai ser rezado o terço. Elas decoram com flor, com o que tem. Os homens procuram lenha pra fogueira. Comprar pinga pra canelinha. E após às 22h, junta todo mundo junto pra reza. Aí começa a dança lá no terreiro e essa dança vai madrugada afora. Tem festa que acaba às 5h, tem festa que acaba às 6h, tem festa que acaba meio dia. Quanto mais tempo tem, mais tempo eles ficam (OLIVEIRA, 2017b).



Figura 5. Casa da reza.

Foto: Acervo da autora. Rua do Tamandaré, Guaratinguetá/SP, 2019¹⁹.

Por acontecer uma vez ao ano, a festa do jongo é muito esperada pela comunidade. Presenciei momentos específicos em que este anseio por estar na roda modificou a dinâmica da dança e me proporcionou um momento muito importante de aprendizado. Um dos ocorridos foi em 2018, por volta de umas quatro da manhã chegou uma mulher que não estava ali antes. Ela entrou na roda e começou a “cortar” (tirar da roda) seguidamente todas as mulheres que entravam na roda, de modo que ela acabou sendo a mulher que mais dançava. Isso começou a gerar um desconforto e até mesmo indignação em mim e em outras mulheres que estavam ao meu lado na roda, pois não conseguíamos dançar. Pude ouvir esse grupo de mulheres combinarem de entrarem na roda e não a deixar dançar. Virou uma disputa por quem dançaria. Esse ocorrido não interferiu em quem estava cantando ou tocando, apenas a dinâmica da dança alterou. Conversando com a Mestra Fatinha, ela me disse que não fazia sentido a indignação, pois no jongo não se tem de esperar uma pessoa entrar, dar um tempo para ela dançar e só depois tirá-la da roda, “O jongo é essa cortança mesmo”, me disse a Mestra. Afirmou, também, que essas mulheres sabiam exatamente o que estavam fazendo, o que todo jongueiro sabe fazer, resolver na roda os problemas que surgem na roda. O que acontece na roda se resolve na roda. Técnicas e saberes desenvolvidos e aprimorados na prática, na própria vivência, nos cultivos desenvolvidos no seio da manifestação cultural. Nesse momento, me pego um tanto “estrangeira”, só tendo conseguido entender essa peculiaridade do jongo através da explicação da mestra; para ela era uma obviedade.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=bhEYvvqkYZQ&feature=youtu.be> Acessado em 17 de agosto de 2020.

Dos muitos sinais e símbolos que se aprende na festa do Jongo de Guaratinguetá, um deles é aquele que prenuncia o final da festa. Sabemos que este fim se aproxima quando ouvimos o ponto:

o galo cantou, foi lá na Angola
anunciando um novo dia
o galo cantou, foi lá na Angola
anunciando um novo dia
clareou, clareou, clareou um novo dia
clareou, clareou, clareou um novo dia

(José Antônio Marcondes Filho [Mestre Totonho], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 122).

Nas vezes em que estive presente, o horário do término da roda não foi o mesmo, ele variou de acordo com a quantidade de pessoas que ainda estavam na festa. O ritual de encerramento é com um ponto de despedida, agradecendo a roda. Esse é um momento em que novamente a roda gira no sentido anti-horário e as pessoas vão saudando os tambores enquanto um casal segue dançando no centro. Em seguida, a roda se dispersa e todos se direcionam aos tamboreiros, cantando e festejando. Só então os festeiros e os jongueiros começam a organizar o terreiro, desfazer as barracas, distribuem para comunidade o que sobrou de comida. Nos últimos dois anos, as jongueiras Fátima e Regina adotaram uma nova tradição: ao fim da festa, montar uma mesa farta de frutas e bolos para compartilhar com quem ficou até o fim. São essas pequenas ações que se dirigem a quem participa da festa que acabam por transformar as dinâmicas das relações e, conseqüentemente, também o ritual.

2.2 Grupo Jongo do Tamandaré – cena como possibilidade de resistência



Figura 6. Apresentação Grupo de Jongo do Tamandaré.
Foto: Acervo da autora. Museu Sesc Ipiranga, São Paulo/SP, 2018.

Parto do princípio de que o Grupo Jongo do Tamandaré constitui-se de um conjunto de pessoas da comunidade que levam o jongo de uma forma cênica, ou seja, performam cenicamente a festa, levando-a para espaços outros, fora da comunidade, onde são contratados. É um meio de resistência e divulgação da tradição jongueira. Ressalto que esse grupo não se identifica como uma companhia de dança, da maneira eurocêntrica que aprendemos, tampouco como um grupo de bailarinos que busca representar os elementos que caracterizam essa manifestação. Considero importante mencionar que não se trata de um grupo parafolclórico²⁰. Ao fazer esta diferenciação, tampouco objetivo traçar uma discussão crítica aos grupos que se identificam ou são identificados dessa maneira. Apenas proponho que, em contraste a eles, o grupo Jongo do Tamandaré experimenta outros modos de mostrar, de evidenciar seu festejo, uma outra construção performática que, de maneira singular, torna públicos seus cultivos e, ao mesmo tempo, torna-os acessíveis para aqueles e aquelas que não são conhecedores e cultivadores desse cultivo.

Talvez seja possível pensar que, ao criarem uma forma cênica para mostrar seu jongo, o grupo da comunidade do Tamandaré acessa um modo de mostrar/performar diverso e oposto àquele no qual se constituíram, uma vez que a gênese de seu aprendizado está relacionada a algo cultivado e passado para as outras gerações desde uma relação de proximidade, da oralidade, da qual parte importante é a própria imitação. Nesse sentido, ao levar para a cena os representantes da comunidade que fazem parte do grupo proporia outro aprendizado, diferente daquele pelo qual passaram. É justamente sobre esses modos de aprender/ensinar, tanto aquele legado pela tradição instituída na comunidade e transmitida pelos mais velhos, quanto o construído a partir das performances cênicas, a partir da forma como estas são construídas, que pretendo discutir ao longo desta escrita.

No grupo Jongo do Tamandaré, os próprios jongueiros são os protagonistas da cena. O Grupo não tem um número fixo de integrantes, pois dependem dos recursos oferecidos por quem os contrata, como, por exemplo o tamanho do veículo que os levará até o local da apresentação. Nesse caso, a diferença entre dispor de um ônibus ou um micro-ônibus, influenciará diretamente no número de participantes que farão a apresentação.

²⁰ Grupos Parafolclóricos: são assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

Em uma das visitas que fiz à comunidade Tamandaré, em setembro de 2018, fui convidada a acompanhar os jongueiros à cidade de São Paulo. Nessa ocasião, o grupo de jongo realizou duas apresentações – com duração de 1h cada – no pátio do Museu Ipiranga do SESC São Paulo, dentro da programação *Museu Ipiranga em Festa*, pelo dia da Independência do Brasil. Dentro dessa programação, também se apresentaram grupos de Maracatu e Congadas. As apresentações aconteciam em diferentes espaços do Museu Ipiranga, fazendo com que o público visitasse todas as áreas externas do museu ao fazer o percurso entre uma apresentação e outra. Fui convidada pelas mestras jongueiras para participar das apresentações, tendo em vista que sou considerada por elas uma integrante frequentadora da comunidade, e não faria sentido que eu não participasse da apresentação.

O jongo se aprende vivenciando o jongo, a tradição se transmite pelos repertórios orais e corporais, tendo o corpo como o lugar da memória (MARTINS, 2003). Para os jongueiros, devido ao estatuto de integrante da comunidade que me conferiram, minha participação naquelas apresentações, vivenciar esse outro modo de acessar o que eu havia aprendido nos festejos da comunidade, fazia parte do meu aprendizado.

Como sou uma participante que está junto com a comunidade pontualmente, em alguns momentos, procurei observar de que maneira o grupo escolheu ressignificar o seu ritual, entendendo que uma dança que se manifesta em um festejo popular se transforma quando tirada do seu contexto.

Nesse dia de apresentação, o Grupo estava animado, fazia um dia lindo na capital paulista. As mulheres mais velhas do grupo faziam questão que eu não me sentisse excluída. No local onde nos concentramos, no interior do museu, enquanto me ajudavam a me arrumar, me contavam histórias de viagens do Grupo, alguns sufocos que já passaram. Essas mulheres estavam confiando em mim para estar ali mostrando a cultura delas e eu me sentia honrada e preparada para dar esse próximo passo. Quanto mais as mestras jongueiras depositam essa confiança em mim, mais eu me sinto responsável em respeitar e cuidar ao passar adiante esses saberes.



Figura 7. Grupo Jongô do Tamandaré.

Foto: Peterson Oliveira. São Paulo/SP, setembro de 2018.

Eu seguro a sua mão na minha, para que juntos possamos fazer o que não consigo fazer sozinha! De mãos dadas fazíamos essa reza, nos conectando enquanto grupo, mas também buscando um elo com os antepassados. Os tambores aquecendo no sol do pátio do museu eram um espetáculo à parte, que trazia olhares curiosos para perto. Nessa ocasião, o mestre mais velho da comunidade, Mestre Totonho, não estava presente, e quem fez o ritual de abertura da roda foi o Jongueiro André Oliveira, neto de Maria José Martins de Oliveira, a Dona Mazé (1933-2011), uma das jongueiras mais reconhecidas do Tamandaré, cuja família é proprietária da casa em que se faz a reza antes dos festejos.



Figura 8. Dona Mazé.

Imagem cedida pela comunidade do Tamandaré, Guaratinguetá/SP.

André atualmente é o coordenador do Grupo. A primeira apresentação no museu do Sesc no dia 7 de setembro de 2018, iniciou com as palmas acompanhando o canto, enquanto as crianças, as mulheres e os homens, respectivamente nessa ordem, saudaram os tambores pedindo licença para entrar na roda. A jogueira mais velha da roda foi ao centro dançar com uma das crianças do grupo. Foi um momento belo e sublime ver a jogueira velha e o jogueiro novo resistindo no mesmo espaço-tempo, recriando juntos a força vital que os mantém ligados à sua ancestralidade:

Para além do conceito da ancestralidade, ela tornou-se uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro. Assim, ela é uma categoria de relação, “pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato” (OLIVEIRA, 2007, p. 257). Aí está o fundamento sociológico da ancestralidade. Seu desdobramento dá-se como uma categoria de ligação, pois a “maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sígnicas, materiais, linguísticas etc” (Idem). (OLIVEIRA, 2012, p. 39-40).

Logo no início da apresentação, percebi um elemento que não existe no festejo de jongo: o espectador. Durante as apresentações, o público formou uma roda em torno da roda de jongo, diferente de como acontece no festejo, onde todos os presentes formam uma grande roda, não gerando uma expectativa de cena; onde aqueles e aquelas que não estão no centro da roda dançando, e que poderiam ser tomados como “público”, são também participantes da festa, cantando, dançando, batendo palmas. Nos festejos que pude frequentar em Guaratinguetá, todos os que assistem e participam da festa são brincantes, celebrando com a comunidade.

[...] brincante é todo aquele que participa da festa. Esta parece ser a melhor definição e a forma mais simples de defini-lo. Além de ser uma frase larga em sentido, uma vez que se refere ao envolvimento e a disponibilidade dos sujeitos que são parte das celebrações populares. Refere-se, também, à possibilidade de envolvimento no espaço de festa à medida que ele se configura como um espaço aberto, construído de acordo com a participação dos brincantes (BAUERMAN, 2016, p. 37).

Para o coordenador do grupo, André Oliveira, a estrutura da roda em uma apresentação precisa ser diferenciada e compactada, pois o tempo de duração é muito menor em relação ao festejo. Ele traça um elo entre essa concisão do festejo, que viabiliza que ele seja mostrado, e a potência da permanência da tradição. Ele pensa o jongo na perspectiva do espetáculo e, por conta disso, se autoriza a mexer na dinâmica da performance. Pensando no espetáculo, o grupo procura cantar os pontos mais antigos da comunidade, homenageando os jogueiros que já faleceram e, ao mesmo tempo, trazer para a cena os pontos mais animados/festivos, para um melhor envolvimento com o público. Mexer com essa dinâmica acaba mexendo com o status do Mestre, pois, nas apresentações, não é ele quem conduz o andamento da roda. Por isso, nem sempre o Mestre quer estar presente nas apresentações.

Por ser uma apresentação, não houve um momento para ensinar a dinâmica da dança, mas foi feito o convite para que o público integrasse a roda com palmas e cantos. Foram raras as exceções em que alguém da plateia entrou na roda para dançar. No meu relato sobre os festejos, mencionei a importância de os jongueiros saberem lidar com os imprevistos e resolvê-los durante a roda, e isso reflete com o modo que eles lidam com o público que entra na roda para dançar nas apresentações. Houve um momento em que o grupo estava cantando um ponto que homenageava o Orixá Ogum e uma mulher do público entrou na roda. Não posso afirmar que ela estivesse incorporando esse Orixá, mas a corporalidade dela indicava isso, pois seu corpo nos dava sinais de que ela estava em um outro estado de consciência, reproduzindo gestos de um médium que incorpora essa entidade nas religiões de matrizes africanas. Lembro de alguém do público tentar tirá-la da roda, o que fez com que ela esbravejasse e continuasse no centro. O jongueiro seguiu dançando seu passo tentando se adaptar ao que estava acontecendo até umas das integrantes ir até lá e “cortar” a mulher. Quando isso ocorreu, a mulher seguiu dançando ao lado da dupla de jongueiros por um tempo e aos poucos ela foi indo para fora da roda até não estar mais ao alcance dos meus olhos. Esse acontecimento não atrapalhou a apresentação, pelo contrário, mostrou ao público, mas sobretudo a mim, o modo como se resolvem esses imprevistos dentro desta proposição performática do jongo.

A primeira vez que vi o Grupo de Jongo do Tamandaré também foi a primeira vez em que eu estava ali participando como integrante do grupo, como elenco da apresentação. Num primeiro momento, quis entender como era a dinâmica de uma apresentação, então acompanhei apenas com as palmas e os cantos, observando se havia alguma diferença na maneira de entrar na roda, se havia uma sequência certa, se iria um integrante de cada vez até que todos fossem. Em um determinado momento, uma das jongueiras se aproximou de mim e me disse que eu entrasse na roda, que poderia entrar na hora que quisesse, sem precisar pedir permissão. E ainda instruiu que eu não me intimidasse com as crianças que estavam dançando a todo momento, que não era errado tirar uma criança da roda, que esse seria um jeito da criança aprender, também, que no jongo ela pode e vai ser tirada da roda.

Nas apresentações, os jongueiros não optaram por encenar como seria supostamente dançar o jongo antigamente, usando vestes antigas, fazendo alusão à época da escravização, por exemplo. Diferente disso, preferiram o uso de um figurino comumente usado em várias manifestações das culturas populares que não somente o jongo: saia de chita para as mulheres e batas coloridas para os homens. Acredito que o uso do figurino codificou os brincantes e estabeleceu uma diferenciação com quem estava assistindo, tendo sido esse um dos elementos responsáveis pela diferenciação e consequente cisão entre jongueiros e a audiência. Instaurou-

se, assim, a apresentação com uma distinção de quem estava “em cena” e quem estava fora de cena²¹.

Penso que essa tenha sido a principal razão para o público não ter se sentido autorizado a fazer parte da mesma roda que os jongueiros: a expectativa de um desfecho cênico, ou, ainda, um não pertencimento, codificado na vestimenta. A roda terminou com todos os jongueiros cantando um ponto de despedida agradecendo a energia compartilhada.

Os jongueiros não criam uma coreografia para ser repetida nas apresentações. Eles não se dedicam a horas de ensaio para a preparação de um espetáculo, pois esses corpos realizam essa prática desde muito pequenos. Eles brincaram o jongo, porém, diante de um público, com um figurino específico e com algumas combinações que são diferentes das do ritual. E esse ato instaura um diferencial importante entre o que ocorre na festa e esse momento que estou nomeando como cênico. Esse grupo tem um comportamento performático habitual, isto é, construído como um hábito. Segundo Barroso (2013), “[...] o brincante atua por hábito, domina seu ofício com a naturalidade de quem já ‘nasceu com aquele planeta’, como bem definiu um mestre. Seu aprendizado começa na coletividade, no seio da família, em casa e no grupo comunitário, entre muitos que detêm o saber do folguedo” (BARROSO, 2013, p. 355).

Nesse sentido, a etnocenologia (BIÃO, 2007) me ajuda a pensar a partir da noção de espetacularidade, que, me parece, aduz e diz mais da cena jongo criada para um público do que pensá-la como uma criação cênica:

[...] a etnocenologia tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de um modo geral e, de um modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo. Nessas artes, não estão considerados somente o teatro, a dança, o circo, a ópera, o happening e a performance, mas sim, também, outras práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, dentre os quais alguns rituais, os fenômenos sociais extraordinários e, até, as formas de vida cotidiana, quando pensadas enquanto fenômenos espetaculares (BIÃO, 2007, p. 23).

Os festejos de jongo em sua forma e estrutura constituem um comportamento performático. Porém, penso que, nas apresentações do grupo de jongo do Tamandaré, esse comportamento recria-se e espetaculariza-se para se dar a ver.

²¹ <https://youtu.be/1Odsn8jYnwI> Acessado em 26 de outubro de 2020.

2.3 Jongo da Independência



Figura 9. Mestre Jefinho.

Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, 2019.

Há sete anos acontece o Jongo da Independência, organizado pelo Mestre Jeferson Alves de Oliveira, conhecido como Mestre Jefinho, presidente da Associação Cultural Quilombolas e neto do jongueiro Benedito Prudente dos Santos (1920–1981), conhecido entre os jongueiros mais antigos da comunidade do Tamandaré como Seu Dito Prudente. Mestre Jefinho aprendeu o Jongo com seu avô, ouvindo suas histórias e frequentando as rodas. O Mestre também é apreciador e praticante da Capoeira Regional²² e se dedica a promover a consciência da importância de preservar a tradição jongueira nesses espaços. Ele viaja pelo país dando oficinas e realizando palestras sobre o jongo. Mestre Jefinho é compositor do ponto *jongueiro velho*, ponto para pedir licença aos mais velhos, que se tornou um hino entre as comunidades jongueiras. O Mestre compôs *jongueiro velho* aos 20 anos de idade e contou como foi a experiência de cantá-lo pela primeira vez na roda:

Compus o do Jongueiro Velho em janeiro pra cantar com meus amigos no mês de junho, seis meses fiquei ensaiando o ponto de jongo com esses meus amigos, porque a ideia era a seguinte, eu ia parar o tambor e começar a cantar, meus amigos ficariam na roda, esparramados, aí eu ia cantando e eles repicando, cantando junto comigo. Aí os caras iam ver, pô, tem gente cantando o jongo, é forte e tal. Beleza, deixa o menino cantar, pra eles não virem 'pra cima de mim. Eu olhava pros meus amigos e eles já começavam a cantar “Saravá Jongueiro Velho, que veio pra ensinar”, aquela farrá. Antes do jongo. Quando chegou o dia do Jongo eu falei pros caras, “vou lá cantar o jongo”, a gente ficava lá só batendo palma e repetindo o que os velhos cantavam, que isso os velhos gostavam, que os velhos cantavam um ponto e a gente continuava cantando junto pra dar força. “Galera, vou cantar o jongueiro velho”, “beleza, Jefinho, vai lá então” aí se esparramaram em volta e eu parei o tambor e tava só o povo velho. Tô falando deles filha, eu tô com 52 anos, isso aí foi há 32 dois anos atrás. Já fazem 32 anos que aconteceu isso. Aí eu parei o tambor “Cachoeira!” e os véio

²² A Capoeira Regional é uma manifestação da cultura baiana, que foi criada em 1928 por Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba). Bimba utilizou os seus conhecimentos da Capoeira Angola e do Batuque (espécie de luta-livre comum na Bahia do século XIX) para criar este novo estilo.

ficaram olhando de bando pra mim, aí ficavam olhando um pro outro, aí comecei a cantar com a voz meio rouca, meio tímida “saravá jongueiro velho, que veio pra ensinar, que Deus dê a proteção pra jongueiro novo pro jongo não se acabar, pro jongo não se acabar, pro jongo não se acabar que Deus dê a proteção pra jongueiro novo, pro jongo não se acabar”. Fui cantando assim, Alessandra, e cadê a vozinha atrás de mim? Aí eu voltei a cantar de novo e só dava eu, cara aí eu olhei pra trás e não tinha um. Todo mundo saiu da roda e correu, foi lá na frente fazendo assim “ah os véio vão pegar ocê” mas não adiantou, Alessandra, eu continuei, eu levei meu primeiro coro de jongo. Aí os cara, vendo eu cantar ali né, falaram “ah deixa o cara, né, neto do seu Dito Prudente, o vô dele era da turma nossa aqui, também era cantor de jongo, o ponto é bacana, deixa ele cantar” Aí fui cantando jongueiro velho, cantei umas dez viradas e já aquilo foi ficando meio chato, toda hora cantando a mesma coisa os caras não cortava eu, e eu pensei, ninguém corta eu mesmo vou dar uma cachoeira e mim mesmo. Pá! Parei o tambor “cachoeira!”daí já comecei a cantar outro ponto, aí ponto do meu avô, aí cantava um pouquinho e “cachoeira!” e cantava outro ponto de novo. Eu fiquei mais de hora cantando ponto e os cara “pô, acho melhor largar senão só esse moleque vai cantar”, Aí pararam roda de jongo e foram cantar.[...] Isso aí eu tava com 20 anos e nunca mais eu parei. De lá pra cá toda roda que eu vou eu canto, isso virou meio que um hino do povo jongueiro, todas as comunidades cantam o Jongueiro Velho. Porque a letra é bacana, eu tô saudando os velhos. “Saravá Jongueiro Velho!” Tô saudando os caras, né! “que veio pra ensinar”, tô chamando os véio de professor. “Que Deus dê a proteção pra jongueiro novo pro jongo não se acabar”. Aí eles entenderam, tinha uma meia dúzia de jongueiro velho só. De certo eles pensaram: “pô, cara neto de jongueiro, o avô dele era cantor de jongo, ele fez um ponto bacana, e de repente nós tudo vamo morrer e se nós morrer quem é que vai ficar pra fazer o jongo. Então deixa o menino cantar. (MARCONDES FILHO, 2017).

Conforme mencionei brevemente antes, há alguns anos houve uma ruptura na relação desse mestre com a comunidade jongueira do Tamandaré e o mestre parou de frequentar os festejos de jongo que acontecem em junho. Um ano após essa ruptura, mestre Jefinho criou o festejo da Independência para dar continuidade à tradição do jongo a partir de sua perspectiva. O jongo da independência, que leva esse nome por ser realizado na virada da noite de 6 para 7 de setembro, dia em que é comemorada a Independência do Brasil, acontece na fazenda da família do Mestre Jefinho, e foi assim nomeado por esse mestre.

Não é um festejo organizado pela e nem para a comunidade do Tamandaré e, por isso, não há um envolvimento dos moradores do bairro na organização. É a família do mestre quem cuida da limpeza do local, que compra e faz a canjica e a quixerinha que serão distribuídas durante a noite. Portanto, não há o ritual da escolha dos festeiros. As pessoas que vão para o festejo são todas conhecidas ou tem alguma relação com o Mestre, a grande maioria é mestre capoeirista e membros de outras comunidades jongueiras.



Figura 10. Jongueiros do Pinheiral/RJ.

Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, setembro de 2019.

Eu faço uma festa aqui no meu irmão no lugar de roça aqui na frente, depois do bairro ali, um quintalão grande que a gente faz um jongo lá dia seis de setembro chamado jongo da independência, tem as três festas nos finais de semana aqui do bairro né e eu faço um lá em cima, só que o que faço vai mais a capoeira, o pessoal da capoeira, mais pra esse pessoal que eu faço a vivência nas academias e tal, aí eu convido e eles vêm pra cá, e ele é aberto pra todo mundo, é um jongo aberto, a porteira é aberta pra quem quiser, mas 90% que vai é capoeira, o povo do bairro nem vai muito lá, evita até de ir porque não é no bairro, é lá em cima na roça, um pouco pra frente, então os caras não vão. Aí esse ano foi o quarto ano. Os três anos anteriores, eu e Totonho que cantamos o jongo lá, aí vem uns amigos meus de fora que eu ensino, dou vivência aí os caras falam “mestre eu tenho um ponto aqui, posso cantar?” claro fica a vontade, é pra isso mesmo que eu fiz o jongo da independência, é independente, pode cantar quem quiser não é o jongo do Tamandaré mais, agora é o jongo da independência, aí o povo vem, canta, alguns dão umas tropeçadas cantam algumas coisas sem nexo, aí eu explico olha esse ponto que cê tá fazendo aí não tá batendo uma coisa com a outra. Eu explico e os caras ficam “pô mestre, pior é que é” aí eles melhoram o ponto, a gente não vara a noite inteira, quando é cinco horas da manhã a gente pára. No jongo da independência a gente senta no que sobrou da fogueira, e ficam conversando aí eu pergunto “por que você cantou aquilo? o que você quis dizer com aquilo?” aí o outro pergunta “mestre, o senhor cantou tal ponto, por que o senhor cantou, o que quer dizer aquilo?” “Vira ali uma resenha, no finalzinho vira uma resenha. Aí porque vem muita gente de fora e o povo arma as barracas lá, fica tudo nas barracas, tem um gramadão grande e eles ficam nas barracas, aí o povo vai levantando 4:30/ 5h, os que foram dormir eles voltam e sentam na resenha pra ficar escutando a conversa. [...] Quando eu criei o Jongo da Independência, eu não dividi o Jongo da comunidade, como muitos pensam. Eu somei. Antes eram três festas no ano, agora são quatro (MARCONDES FILHO, 2017).



Figura 11. Banner VI Jongo da Independência.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, 2019.

Na noite do dia 06/09/2019, participei pelo segundo ano consecutivo da festa do Jongo da Independência. A abertura do evento foi por volta das 21h com uma roda de capoeira. O festejo geralmente inicia com a roda de capoeira, pois o Mestre Jefinho convida, além dos jongueiros, seus amigos capoeiristas para celebrarem juntos. Aos poucos foram chegando ônibus vindos de comunidades jongueiras do Pinheiral/RJ, Jongo da Lapa/RJ, Jongueiros de Brasília/DF e da capital paulista. Esse festejo acontece no pátio de uma fazenda, o que possibilita que os convidados fiquem alojados em barracas ou em seus ônibus. Percebi que muitos jongueiros vestiam camisetas ou acessórios dos seus grupos, o que facilitou identificar, durante a roda, a qual comunidade pertenciam e perceber as particularidades de cada região.

Embora o Jongo da Independência não seja celebrado com e para a comunidade do Tamandaré, Mestre Jefinho faz questão de ter a presença do Mestre Totonho, mestre mais velho da comunidade, para pedir licença e manter a tradição de abrir o festejo com o mestre mais velho da comunidade cantando o primeiro ponto. Esse é um ensinamento que Mestre Jefinho quer levar adiante, o respeito pelo mestre mais velho, pois a figura dele representa a luta e a resistência do Jongo de Guaratinguetá e ele é o responsável por repassar, na sua perspectiva, os ensinamentos que recebera de seus antepassados.

O mestre trabalha com contraposições e analogias, metáforas do que traz no espírito. Seu saber é o saber de um rito, de uma série de procedimentos, que domina. É sempre um poeta: seja manufaturando selas ou sapatos, executando passos de danças, esculpindo figuras na madeira, preparando pratos, improvisando repentes ou mesmo batendo sinos. Ninguém melhor do que ele sabe fazer o que ele faz, porque o que ele faz e como ele faz, só ele sabe fazer. Seu saber é único, portanto intransferível, mesmo que tenha discípulos e imitadores. Daí a preciosidade de sua pessoa, a necessidade de preservação de seu corpo, para que seu saber também seja preservado (BARROSO, 2013, p. 374).

Mestre Totonho abriu a roda um pouco antes da meia noite. Iniciou rezando o *Pai Nosso* e em seguida entoou seu ponto de abertura²³. No decorrer da noite, enquanto o Mestre cantava, fui tentando criar coragem para entrar na roda. Embora o festejo da Independência seja realizado em Guaratinguetá, identifiquei nas duas ocasiões em que estive presente que, diferente de como acontece no festejo da comunidade em junho, aqui se dança os códigos, as batidas e os pontos de todas as comunidades jongueiras presentes naquela noite, e não só passo do Tamandaré. “Eu levo meu jongo pra todos vocês, hoje eu quero que vocês façam o jongo de vocês pra mim”, essas foram as palavras do Mestre Jefinho durante o festejo. Estar diante de outros passos que não estava habituada a dançar fez com que eu ficasse boa parte da roda apenas observando e cantando. Me vi tomada por um medo de errar os passos diante de Mestres de outras comunidades. Comecei entrando na roda apenas quando estavam dançando o passo de Guaratinguetá. Mas aquele seria o melhor momento para aprender a dança das outras comunidades, dançando com eles. Quando me arrisquei experimentar os outros passos na roda, o meu corpo já havia incorporado as informações, aquele outro estilo de dançar o jongo já estava na minha memória.

Mestre Totonho ficou na roda até por volta das três da manhã, parando de cantar algumas vezes para ir no centro da roda dançar. Depois que o mestre foi embora se estabeleceu que qualquer pessoa poderia pedir “cachoeira” e cantar, sendo Mestre ou não. Ao amanhecer os jongueiros ali presentes começaram a improvisar pontos de perguntas e respostas, quem estava cantando acabava “provocando” – no ponto improvisado – outra pessoa da roda para ir cantar, tudo em forma de brincadeira. A roda terminou ao clarear do dia²⁴. Nas festas em que estive presente em 2018 e 2019, o Jongo da Independência teve um momento que me pareceu bastante didático: ao fim da roda, sentamos e conversamos sobre o festejo. Mestre Jefinho me relatou que quis criar uma nova tradição, esse momento em que ao fim da festa todos podem tirar suas dúvidas, perguntar sobre os pontos que foram cantados. Assim não se perde a cultura da oralidade.

A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissolavelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhada de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada [...] A oralidade é um instrumento a serviço da estrutura dinâmica Nagô [...] A expressão oral renasce constantemente; é produto de uma interação em dois níveis: o nível individual e o nível social. No nível social, porque a palavra é proferida para ser ouvida, ela emana de uma pessoa para atingir uma ou muitas outras; comunica de boca a orelha a

²³ <https://youtu.be/h2sGoLnwpfo> Acessado em 24 de outubro de 2020.

²⁴ <https://youtu.be/kdj1Wp-EGD8> Acessado em 24 de outubro de 2020.

experiência de uma geração à outra, transmite o àse concentrado dos antepassados a geração do presente. (SANTOS, 1986, p. 47)

Compreendo esse festejo como mais um modo de resistência, cuja a singularidade é a de envolver um conjunto de comunidades jongueiras em torno de uma festa. Assim, a festividade do Jongo da Independência, ao meu ver, acabou se tornando uma festa das comunidades jongueiras, pois ela acontece fora da época dos outros festejos e é um momento em que essas comunidades podem celebrar juntas, e compartilhar esse espaço/tempo juntos. Para mim, tem sido uma ótima oportunidade para conhecer, vivenciar e brincar com outras tradições jongueiras.

3. SANKOFA – RETORNAR AO PASSADO PARA RESSIGNIFICAR O PRESENTE E CONSTRUIR O FUTURO

Eu saravo meu tambú
Eu saravo o candongueiro
também vou saravá
quem chegou aqui primeiro

(Antônio Fortunato, [Mestre Togo], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 122)



Figura 12. Dimorvan Dutra de Souza, Teresinha Dutra de Souza, meus avós paternos.
Foto: Acervo da autora. Rio de Janeiro/RJ, 1954.

Dimorvan Dutra de Souza (1921–1992), meu avô paterno, foi um baiano vindo para o Rio Grande do Sul ainda na infância. Embora seu retorno a Orum²⁵ tenha sido aos meus três anos de idade, e, por conta disso, tenha poucas memórias com ele, meu avô é a minha maior base. Seguimos nos comunicando em uma outra temporalidade. Meu avô foi pai de Santo em um terreiro de Umbanda. Apesar da minha pouca idade, lembro de fixar os olhos em seu pescoço cheio de guias²⁶, mesmo não sabendo o que eram e o que representavam. Com o seu falecimento, meu pai e meus tios se afastaram da religião. Eventualmente minha mãe contava e ainda conta algumas histórias de quando ela ajudava meu avô nas obrigações da Umbanda. Esse afastamento da minha família na religião fez com que esses saberes do meu avô não

²⁵ Orum, nas religiões de matrizes africanas, é o céu, o mundo espiritual.

²⁶ As guias na Umbanda são colares de contas e miçangas usados pelos médiuns para protegê-los. Trata-se de um instrumento de ligação entre o médium e as entidades.

chegassem até a mim. No dia em que incorporei pela primeira vez, caso que contei no primeiro capítulo da dissertação, minha Mãe de Santo, sem saber dessa parte da minha vida, disse que minha missão neste plano é dar continuidade ao que meu avô não terminara, e que eu faria isso através da religião. Desde então, estou nessa busca por voltar às minhas raízes e aprender no e com o meu passado, com a sabedoria e a herança cultural dos meus ancestrais, para ressignificar quem eu sou no presente e me construir no futuro.

Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi.
 “Nunca é tarde para voltar atrás e apanhar o que ficou para trás”
 Provérbio Akan



Figura 13. Símbolo Adinkra Sankofa
 Foto: Imagem retirada do dicionário online de símbolos²⁷.

Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) é um provérbio tradicional entre os povos de língua Akan da África Ocidental que pode ser traduzido por “Nunca é tarde para voltar atrás e apanhar o que ficou para trás” (NOGUEIRA, 2019, p. 64). Seu símbolo, Adinkra²⁸, é representado por um pássaro mítico que voa para frente, com a cabeça voltada para trás com um ovo no bico. Esse ovo, segundo a filosofia Akan, simboliza o passado, demonstrando que o pássaro voa para frente, para o futuro, sem esquecer do passado.

Esse movimento de Sankofa vem acontecendo com o jongo desde sua consolidação aqui no Brasil, na escravização, pois ele vem resistindo e passando por transformações

²⁷ <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/> Acessado em 22.11.2020.

²⁸ Os símbolos Adinkra foram símbolos desenvolvidos pelos povos de língua Akan (presentes em Gana, Togo e Costa do Marfim). Cada símbolo representa um conceito, um ditado ou provérbio enraizado nas vivências dos Akan.

significativas, alçando novos voos. Assim como o pássaro mítico, ele prossegue, porém, sempre portando os saberes do passado consigo.

Diante das desigualdades econômicas, da exclusão social e da invisibilidade deste fazer cultural junto aos demais segmentos da sociedade brasileira, as comunidades jongueiras têm desenvolvido soluções próprias, alternativas para a preservação de seus saberes e expressões. As crianças, por exemplo, que durante muito tempo não podiam frequentar as rodas de jongo, hoje são estimuladas a aprender o canto e a dança de seus ancestrais. E, em muitas comunidades, não é mais necessário ser filho de jongueiro para ser considerado jongueiro. A aproximação de pesquisadores e estudiosos, bem como, mais recentemente, de jovens das camadas médias urbanas, fez com que a participação em uma roda de jongo não estivesse mais limitada aos integrantes das comunidades jongueiras. Além disso, algumas comunidades passaram a fazer apresentações artísticas, nas quais as rodas de jongo acontecem sob a forma de espetáculo. Assim, aos jongueiros se coloca o desafio de dialogar com os processos da cultura de massa e do universo do entretenimento e, ao mesmo tempo, manter os fundamentos de sua prática (DOSSIÊ IPHAN, 2007, p. 15).

Conversando com os mestres jongueiros de Guaratinguetá, pude entender que as modificações que o jongo vem passando foram e ainda são estratégias de resistência. Segundo os mestres, antigamente nas comunidades jongueiras só os homens podiam participar do ritual da roda de jongo, pois havia muita demanda na roda, e os jongueiros acreditavam que não se tratasse de boa energia para que mulheres e crianças estivessem presentes. No filme *Feiticeiros da Palavra – o Jongo do Tamandaré* (2000), assim fala Mestra Mazé, apresentada no segundo capítulo, sobre a demanda:

A demanda é um ponto contra o outro. E se não tiver uma pessoa que saiba um ponto pra “durruba” outro ponto, acaba a brincadeira. Vai tudo embora, fica tudo atrapalhado, essa é a demanda. O perigo é cair na fogueira, é ficar desmaiado e não voltar mais. Às vezes nem volta mais. Por isso precisa ter muito respeito. (FEITICEIROS da Palavra, 2000)

Percebo que há uma discordância entre os mestres sobre a demanda nos dias atuais. Alguns afirmam que ela ficou no passado, que hoje em dia não acontece mais isso, inclusive alguns mestres rapidamente trocaram de assunto quando questionei sobre a existência da demanda nos dias de hoje. E, mesmo sendo minha relação com eles a de alguém que faz parte da comunidade, e com quem eles já compartilharam histórias que só os jongueiros sabem – histórias que não fui autorizada a passar adiante –, percebi um certo desconforto ao falarem desse assunto comigo. Outros mestres comentaram que, se há necessidade, ainda hoje acontecem as demandas na roda, mesmo que com a presença de mulheres e crianças.

Para os mestres do Tamandaré, o jongo se resignificou, e, aos poucos, os jongueiros foram fazendo menos pontos de demanda e mais pontos em que a comunidade pudesse dançar e festejar. Mestre Totonho explica de que modo ele, como mestre, modificou a característica do jongo para manter sua tradição:

Antigamente no meu tempo de criança, 10 anos, 9 anos, por aí, eu digo pra você, o jongo era totalmente diferente do que é agora. Começando pelo refrão que hoje o refrão é “lelê lere lelê” e antigamente era “e laiê e laiê”. Começa por aí, e os ponto antigamente era assim, três versinhos era um ponto de jongo. Vou dar um exemplo pra você, “meu boi barroso/ meu boi barroso/ meu barroso que veio de Marruá/ faz sete anos que morreu/ ainda traz o carro no meu currá” e ficava só nisso. Eram pontos pequeninhos igual esse ponto, “papai não quer casca de coco no terreiro/ papai não quer casca de coco no terreiro/ faz alembra / faz alembra os tempo de cativoiro”. Então mudou muito, os pontos eram muito repetitivos e era muita demanda naquela época e aconteciam muitas coisas, o pessoal vinha com muita maldade na cabeça e no coração e aproveitava naquela época pra fazer maldade na roda de jongo, então eu fui percebendo esse tipo de coisa. O pessoal reclamava “a gente quer dançar e existe muita demanda” e o jongo parava muito, o tambu parava toda hora, um queria cantar pro outro, então não tinha uma maneira de você cantar um ponto que o pessoal ficasse dançando bastante, eu fui pensando e fui tentando mudar fazendo pontos mais longos, com melodia diferente, com refrão diferente, sem atingir as pessoas, um ponto mais pra homenagear do que mesmo pra demandar. Eu tenho pontos sim de demanda, mas eu fui fazendo mais pontos de lembrança, de homenagem pra que o povo dançasse mais e fosse diminuindo esses negócios de demanda, um mexendo com o outro, e fazer mironga na roda de jongo, e plantar bananeira, que aos tempos antigos aconteciam coisas terríveis na roda de jongo. Hoje não, hoje ninguém tem força o suficiente pra isso porque o que a gente tá seguindo é mais homenagem do que mesmo aquele jongo perverso mesmo que tinha (MARCONDES FILHO, 2018a).

Para mestre Jefinho, a razão de hoje os pontos serem mais longos é porque mudou o público que frequenta a roda. Atualmente, comparecem pessoas de fora da comunidade, e por conta das apresentações realizadas fora da cidade. Os jongueiros acabam atingindo um outro público, e, sendo assim, os pontos não são mais só escutados por jongueiros, o que promoveu transformações em sua criação.

Conforme já mencionado, antigamente só os homens participavam das rodas. Com o tempo, os mestres jongueiros foram morrendo, e, com eles, sua sabedoria. Com isso, as mulheres da comunidade foram autorizadas a participar do festejo, pois, embora antes não participassem da festa como jongueiras, essas mulheres dançavam e ouviam as histórias dos seus maridos em casa. A partir de então o jongo configurou-se rigorosamente com um casal de um homem e uma mulher dançando. No ano de 2020, acompanhei um movimento de duas comunidades jongueiras que trouxeram a discussão de gênero nas práticas do Jongo. Entendo que essa discussão não seja levantada por todas as comunidades, que não sentem que essa mudança seja necessária. Quando questiono isso aos mestres, e não só os mestres e as mestras de Guaratinguetá, tenho como resposta: “isso é da tradição, será sempre assim”. Ao que tudo indica, assim como, antigamente, não se discutia a presença das mulheres, até que se fez necessária sua participação para dar continuidade a esse legado, outros tabus relacionados a preconceito de gênero podem e serão questionados e transformados, em consonância com as mudanças sociais. Em uma vivência de Jongo ministrada por mim em 2020, de forma remota, ouvi o relato de uma jongueira de Volta Redonda/RJ, que contou que em sua comunidade estava

“faltando homem”, então, para que pudessem continuar se expressando com o jongo, o Mestre dessa comunidade passou a permitir que dançassem em pares de mulheres, inclusive nas apresentações realizadas fora da comunidade. Em Indaiatuba/SP, há uma discussão sobre identidade de gênero e a inclusão de pessoas transexuais nas rodas de jongo. Ainda que eu considere as discussões ligadas às questões de gênero de extrema importância e constituidoras das relações sociais na qual se insere a pesquisa, não vou me aprofundar nelas, pois entendo que meu material de pesquisa, tanto empírico quanto teórico, não me permitiria abordar essa temática com a profundidade e minúcia necessárias.

3.1 Festejos: lutas e resistências

Os modos de resistência do festejo de jongo de Guaratinguetá não estão separados do cotidiano das pessoas e do modo como se organizam. A comunidade é movida pelo jongo durante o ano inteiro. Seja preparando o festejo meses antes, para garantir a iluminação do local da festa, seja arrecadando doações de alimento para a feitura das comidas que são distribuídas na noite do festejo, seja confeccionando e vendendo artesanatos ou batalhando para realizar as apresentações do grupo cênico. As famílias jongueiras alegam que há falta de incentivo da prefeitura de Guaratinguetá; que, embora os festejos de Jongo tragam turistas para cidade, o que movimenta o comércio local, não há interesse da secretaria de turismo em contribuir financeiramente ou ajudar divulgando as datas dos festejos no site da prefeitura, para que assim os próprios moradores da cidade possam tomar conhecimento. O bairro do Tamandaré, embora seja próximo ao centro da cidade, é um bairro isolado, pois a cidade é atravessada pela Rodovia Presidente Dutra, ficando o Tamandaré de um lado e o restante da cidade se desenvolvendo do outro.

A festa tem ocorrido esses anos todos, mas continuamos correndo atrás de um terreno pra localizar direitinho, pra arrumar a documentação da associação. O governo não ajuda em nada e a prefeitura também não. A gente pede ajuda pra comunidade, pra quem tá um pouquinho melhor. A gente divide. Se a gente precisa de quatro sacos de pão, a gente pede um pra fulano, outro pra beltrano e outro pra ciclano. A gente pede nas padarias. O frango a gente pede pra própria comunidade quem pode doar um frango. A gente pede o tomate, o molho pra fazer cachorro quente. Então isso a gente arruma por aqui mesmo. O que a prefeitura ajuda é que com muito custo eles montam a barraca, às vezes eles pagam a metade do som e os dois banheiros que a gente pede. Porque a gente recebe muita gente e não tem como tá levando pra dentro da casa. A prefeitura só ajuda nisso, o banheiro químico, o som e as barracas. Às vezes eles ajudam nas três festas. Às vezes ajudam numa e na outra já não podem[...] A gente tá tentando com a prefeitura que comprem um local pra nós. Pra gente tá podendo trabalhar. Porque é muito desagradável a gente ficar pedindo tudo para os outros. Então a gente quer um local pra gente poder trabalhar e ter o dinheiro da gente. Porque se a gente tem o nosso local a gente monta uma barraca e começa vender bolinho de

fubá. Se a gente conseguir arrecadar 100 reais em um mês já tá ótimo, 100 reais por mês em um ano já tá ótimo (OLIVEIRA, 2017b).

Os moradores do bairro Tamandaré reiteraram que as pessoas que não são de Guaratinguetá frequentam mais os festejos de jongo do que os próprios moradores da cidade, e que uma boa divulgação da prefeitura, falando sobre o jongo nas escolas, por exemplo, poderia atrair mais Guaratinguetaenses para os festejos. Isso reflete o fato de que a educação escolar ainda nega os conhecimentos afro-brasileiros nos currículos, e, somando a isso, sucateiam as artes, a educação física. Áreas de conhecimento que lidam com o corpo, com a expressividade e com a criatividade.

3.2 Memória de Preto Velho

Roda gira, gira
Roda gira, girou
Memória de preto velho, sinhá
Maré não levou

(Pâmela Amaro, atriz, cantora, compositora, sambista.
Ponto transcrito do vídeo do canal UFRGS TV: Som no Salão, Três Marias, 2017²⁹)

Percebo que a figura do Mestre nas culturas populares traz consigo a potência da continuidade e do legado, pois o mestre carrega a memória coletiva e ancestral dos saberes que lhe foram passados pelos mestres que o antecederam. Ao mesmo tempo, cada mestre institui, mesmo que de forma bastante sutil, modificações e inovações à tradição, no processo mesmo de vivenciá-la e praticá-la.

[...] o Mestre é um portador ativo de uma tradição, que guarda em seu corpo a memória de um saber coletivo. No entanto, devo ir além e dizer que ele não se restringe a repeti-la, inova e desenvolve a herança que a ele foi repassada. Portanto, não se trata de um guardião ou de um preservador da cultura, mas de um criador e inovador. No seu corpo se condensam saberes, muitas vezes, milenares na origem, trabalhados pela coletividade através dos séculos e renovados constantemente, por outros mestres como ele (BARROSO, 2013, p. 373).

Atualmente, na comunidade do Tamandaré, o mestre mais velho é o mestre José Antônio Marcondes Filho, conhecido como Mestre Totonho. Filho de jongueiro e inserido nessa tradição desde pequeno, com mais de 350 pontos de jongo escritos à mão em um caderno, hoje ele é uma grande referência para outras comunidades jongueiras. Em entrevista, o mestre me contou da relação de seu pai, Zé Capelão (1920–1985), com o festejo de jongo. Seu Zé Capelão era

²⁹ Disponível em <https://youtu.be/HK9fx8aVHM8> Acessado em 12 de agosto de 2020.

benzedor e rezador de pessoas falecidas. Seu envolvimento com o jongo era tão grande que ele coordenava a festa do bairro inteiro:

O meu pai foi uma pessoa que trabalhou muito pelo jongo, foi uma pessoa popular, ele era um homem muito comunicativo, a comunidade gostava demais dele porque ele tinha essa facilidade, ele era rezador, ele cuidava da comunidade, da festa, como eu já te disse antes não era uma festinha não, era uma festa que saía tambores e tambores de canelinha, de café, aqueles tambores de 50 litros, três, quatro, cinco tambores de café, canelinha, era muita coisa, era lindo de se ver. Era uma pessoa que realmente cuidou até onde ele pôde cuidar e por esse motivo a nossa luta é essa, tentar reaver, tentar pelo menos um pedacinho do que era o nosso jongo, a nossa festa. Fazer a procissão, fazer os andores que tinha, andores de Santo Antônio, São João, São Benedito, eram todos os santos e era realmente uma procissão que chamava a atenção, fazer todas as brincadeiras que tinha na festa, essa é a nossa vontade, de voltar um pouquinho do que tinha na festa. E o meu pai ele se dedicou bastante à comunidade, ao bairro Tamandaré e ele deixou o legado dele, que a gente tentasse preservar o que ele tentou fazer. Tinha a dona Ana Lúcia, a dona Tó, o pessoal antigo que tava tudo junto “seu Zé Capelão, seu Zé Capelão, vamo fazer alguma coisa” então era uma comunidade muito unida. [...] é uma tradição de uma raiz que vem muito profunda e você sabe que a raiz quando ela é muito profunda você cavoca, cavoca, cavoca e você não vai encontrar a raiz mestre, de onde nasceu ela transforma em diversas direções e as direções você não consegue depois ver quem é o principal então o que eu quero dizer pra você nós somos apenas uma das raízes, nós somos apenas uma semente que foi brotada e que estamos germinando tentando passar a outras pessoas, você é mais uma semente que vai levar para nós que vai ser brotado em outros lugares (MARCONDES FILHO, 2018b).

O modo como o mestre Totonho se relaciona com o jongo, assim como o modo como o pai dele se relacionava, são muito representativos desse cuidado, desse modo de operar o jongo, e isso transparece na prática e nas lembranças dele.

Na época em que seu Zé Capelão era vivo, aconteciam atividades o dia inteiro no terreiro de jongo nos dias de festejo. Aconteciam gincanas e brincadeiras para as crianças poderem brincar. Às cinco da tarde começava a procissão. Após a procissão, era o momento da quadrilha, depois era a Congada, e então todos se dirigiam para a casa de reza. As mulheres ficavam envolvidas na gincana e no preparo das comidas que seriam distribuídas no festejo. Hoje, essas atividades que antecederiam a roda não acontecem mais. Desde que comecei a frequentar os festejos, constatei que a roda, e todo o preparo que ela exige, é o único acontecimento do dia. Acredito que um dos motivos pelos quais as gincanas e as brincadeiras foram deixando de acontecer foi justamente porque, na época em que aconteciam, tinham como objetivo integrar as crianças no dia da festa, e, hoje, como elas já têm participação na roda, de que falarei mais adiante, a roda se tornou o momento em que todos se encontram, brincam e festejam juntos.

Em todas as nossas manifestações culturais existe o segredo. Existe o silêncio. Há algo que não pode ser, que não deve ser revelado. Porque se for revelado, aquilo estará em risco de ser apagado (MARTINS, 2018).

Minha escrita foi consubstanciada nas ideias da pensadora, artista, rainha Conga e professora Leda Martins, sobretudo – mas não exclusivamente – naquilo que a autora refere como “[...] a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos da performance da oralidade e práticas rituais” (2003 p. 63) e que me permitiu fazer esta discussão. Trata-se de pensar desde esses corpos nos quais podemos ler de múltiplas formas os saberes e ritualidades que estão neles inscritos. Corpos esses como os dos mestres e mestras da comunidade jogueira do Tamandaré. Corpos prenhos de memórias grafadas nos movimentos e nas histórias. Neste texto, o silêncio será respeitado. Trago apenas as memórias que foram ditas e autorizadas a serem transcritas nestas linhas. Histórias que não estão nos livros, histórias que estão nas lembranças e nas falas dos jogueiros da comunidade do Tamandaré.



Figura 14. Mestre Jefinho e Alessandra Souza.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, novembro de 2017.

Novembro de 2017. Chego pela primeira vez na casa do mestre jogueiro Jefinho. Eu não sabia muitas coisas sobre esse mestre, conhecia apenas dois pontos de jongo que foram feitos por ele. Conhecia sua voz, mas não tinha no meu imaginário nem a mais remota ideia de como ele era. Fui acompanhada pela jogueira Regina, que chegou logo anunciando ao mestre que eu era vinda do Sul e que estava ali para saber sobre o jongo “deles”. As primeiras palavras que o mestre Jefinho dirigiu a mim foram: “E tem negro no Sul?”. Aquela era uma das poucas vezes que eu tinha saído do Rio Grande do Sul, e nunca tinha pensado em como seria o imaginário de pessoas de outros lugares do país sobre o povo conhecido como gaúcho. A pergunta daquele homem mais velho, fenotipicamente branco, que diz ser um fruto de uma mistura de negros, brancos e indígenas, me fez pensar pela primeira vez na construção desse imaginário do qual, segundo o próprio mestre, eu não faria parte.

O futebol foi o assunto que nos uniu. Corinthiano fanático, foi logo perguntando para qual time eu torcia. Entre Corinthians e Grêmio, nossas histórias foram se entrelaçando de tal maneira que o que seria uma entrevista se transformou em uma longa e gostosa conversa no pátio da casa. Nessa conversa, Mestre Jefinho contou que se considerava um jongueiro tradicional e que lutava pela preservação do Jongo paulista:

O povo da Serrinha é um pessoal que é remanescente de uma fazenda de café da cidade de vassouras, estado do Rio de Janeiro, no Vale do paraíba carioca, porque o vale do paraíba é extenso. Ele para em Queluz. A última cidade paulista, aí depois começa o engenheiro e Resende. Daí começa o Rio de Janeiro, Barra do Pirai, Rosal, Volta Redonda, Pinheiral. Enfim, tudo em volta da Serra ali. E esse povo que tá na Serrinha hoje, eles são descendentes do pessoal que era escravo na fazenda de café da cidade de Vassouras. A vovó Maria Joana aprendeu o jongo lá. A mãe do mestre Darcy. Ela aprendeu o jongo nessa fazenda de café no Vale do Paraíba carioca na cidade de Vassouras. Aí quando deu a escravidão eles foram embora. Ela era menina nova ainda, a vovó Maria Joana ainda era criança, uma mocinha de treze, quatorze anos, foram pra capital. Aí quando chegou na capital encontrou com os portugueses tocando guitarra, violão, tocando piano, porque já tinha sarau, porque o Rio de Janeiro já era a capital na época. Então fervilhava a cultura ali. Aí eles foram para lá para o Rio e chegou aquele povo que só batia o tambor, e começou a conhecer as cordas, começou a conhecer o violão, começaram a ver outro tipo de dança. Começaram a trabalhar nas obras, povoaram o morro, o pessoal da fazenda de Vassouras foi pro morro da Serrinha. E começaram a cantar o jongo lá no quintal da casa deles. Só que aí fundaram o Império Serrano, uma escola de samba, e aí começou a misturar os instrumentos do jongo com o samba. Aí os jongueiros desciam uma vez por ano pra fazer samba e o resto do ano faziam jongo no quintal da casa deles. Você tá entendendo a mistura? Mexeu com a cabeça dos cara. Então tem o mestre sala e tal. Então o jongo da Serrinha, a dança deles é muito parecida com a dança do mestre sala, cortejando, protegendo a moça. É diferente e é lindo. Eu acho muito bonito. Só que eu sou Paulista e eu sou bairrista. Eles já têm o jongo deles, eles saem na televisão, eles tão na mídia. Por que que eu preciso dançar igual a eles? E não preciso. Eu quero que a minha dança fique igual a deles, saindo na mídia, sendo conhecida. Então eu quero fazer a minha. (OLIVEIRA, 2017a).

Em determinado momento, Jefinho relata o que se desencadeou nas comunidades paulistas quando o Jongo, que é realizado na comunidade da Serrinha, no estado do Rio de Janeiro, ficou conhecido nacionalmente. Para o mestre, algumas comunidades paulistas, buscando esse reconhecimento nacional, passaram a reproduzir em suas rodas e apresentações o mesmo modo de expressar o Jongo como é feito na comunidade da Serrinha, tanto a dança quanto os cantos. Ele também conta que, muitas vezes, se sentiu sozinho diante das comunidades que foram apadrinhadas pela comunidade do Tamandaré, pois, ao chegar nos encontros regionais de jongueiros, percebia uma réplica do Jongo carioca, enquanto ele criava pontos novos especialmente para esses encontros:

O Rio é mais bonito. Então vamos fazer o Rio. Você não percebe. Você começa a fazer e não percebe, você vai embora. Você continua e aí bacana, todo mundo aplaudiu fica melhor ainda. Aí você vai continuar dançando. E nessa uma o jongo paulista vai ficando para trás. E como eu bato muito de frente, eu acabo sendo o chato porque é eu contra o mundo. [...] Porque o povo quer fazer o bonito, quer fazer o bacana, o que tá na mídia e eu quero fazer o da senzala. O jongo raiz paulista. E quando eu passo os ensinamentos pras academias, eu ensino o paulista. Tem um amigo meu, o Messias,

que é capoeira também, de repente a gente se encontra nessas viagens. Ele ensinando o carioca e eu ensinando o paulista e a gente se dá bem. E a gente é muito fechado eu e esse Messias. Eu vivo nas festas dele lá no Vidigal, ele é do Rio. Então ele liga pra cá “aí Mestre, vai ter festa aqui, tem como o senhor descer aqui pra fazer um jongo com a gente?”. Então quando eu tô cantando, o toque da batida do tambor é o meu. O toque paulista. O povo entra pra dançar na roda, dança o paulista enquanto eu tô ali cantando. Eu falo gente vocês estão em casa, o paulista aqui é eu. Quem tem que dança igual paulista sou eu, quem tem que cantar igual paulista sou eu, vocês fiquem à vontade. Aí que começam a se soltar e dançar o jeito do Rio. Você vê o respeito que os caras têm com a gente. E nós aqui fica nessa bobeira de querer imitar os caras. Então assim, eu tenho esse negócio de levar o jongo paulista porque eu aprendi aqui. Foi o jeito que eu aprendi. Pé no chão, cantando ponto velado, ponto com metáfora pro cara não entender. Eu aprendi com o meu avô (OLIVEIRA, 2017a).

A fala do mestre nos remete aos saberes que os jongueiros constituem a partir da oralidade e da repetição. De outro modo, entendemos, com Leda Martins (2003), que o corpo que também é voz, funciona como portal para a inscrição de saberes de várias ordens. Nesse sentido, o corpo em performance não é apenas expressão ou representação, é antes um espaço-tempo de inscrição de memória e conhecimento:

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (MARTINS, 2003, p. 67).

Leda nos convida a pensar a performance não só como um ato, como uma ação (dançar, cantar, batucar), mas também como modos de transmissão e revisão da memória. Os saberes dessas performances rituais se manifestam através dos corpos e das falas dos jongueiros, e são passados e recriados de geração para geração. A exemplo do Mestre Jefinho, que aprendeu observando seu avô no quintal de casa e hoje leva sua filha mais nova, Maria Clara, de quatorze anos, para os festejos e suas palestras:

A Maria Clara já bate tambor, já dança, já faz ponto. Ela tem um ponto dela que a gente sentou um dia perto do fogão a lenha e ela falou “pai, vamo fazer um ponto”. Foi dia primeiro de janeiro, “vamo fazer um ponto pai, o primeiro ponto do ano, aí ela começou a dar umas ideias e eu fui colocando letra por letra, a gente fez um negócio meio que junto. Ela queria falar sobre o negro, ela falou “pai, eu quero falar sobre o negro, mas eu não quero um negro que é daqueles bonzinho não, quero falar daqueles que não aceita, que é fujão!” A cabeça dela é muito louca, ela é precoce em tudo. Aí a gente fez o ponto do nego fujão, faz uns três anos:

Eu estava no cafezal
quando avistei o sinhozinho
eu já saí numa carreira
corri a fazenda inteira
e sumi do seu caminho
o sinhozinho tava de chicote
o seu chicote ia estralando
e quanto mais soltava o chicote

mais eu dava no pinote
 mais eu saia voando
 o sinhozinho dava chicotada
 e eu corria só dando risada
 não pega eu papai, não pega eu
 não pega eu papai, não pega não

(OLIVEIRA, 2018).

Um dos conhecimentos que me foi passado por mestres e mestras é que os pontos de jongo muitas vezes podem ter um duplo sentido. Pode ser um ponto codificado, que poucos conseguem decifrar. Essa tradição vem desde que o jongo era feito nas senzalas. Os negros escravizados se comunicavam através dos pontos de jongo, usando códigos para planejar fugas e articular estratégias. Faziam isso de tal forma que os senhores das fazendas não entendiam e, por isso, não davam importância para o que estava sendo dito nas canções. Para Leda Martins esse duplo sentido é um dos modos de preservação da cultura afro-brasileira:

Um dos modos dos nossos antepassados conseguirem com que todos esses saberes continuassem a existir, o que muitos teóricos vão chamar da “dupla voz”, ou seja, eu falo algo que na verdade é um jogo de máscaras. Ele tanto aponta para uma possibilidade sógnica, de sentidos, quanto para outras. E aí você vai saber ou não do que estou falando. Ou o que estou deixando de falar (MARTINS, 2018).

Percebi, nas vezes em que estive nas rodas de jongo, que é preciso estar atento para entender quando o jongueiro está mandando um recado diretamente para alguém através do ponto que está cantando. Mas também que é importante conhecer os códigos da manifestação para compreender as dinâmicas de comunicação que permeiam essas performances. Na entrevista concedida a mim, Mestre Totonho revelou o significado de alguns de seus pontos:

Lá no sertão, no meu sertão
 que fim lá no fim do mundo, no fim mundo
 eu também sou conhecido, senhor jongueiro
 como amansador de burro
 o burro cura, a vaca berra
 a galinha cocoreca, cocoreca
 com o zunindo do meu laço eu nunca caí da sela

(Transcrição de entrevista cedida pelo Mestre Totonho em Setembro de 2019).

Conforme o mestre, o ponto acima tem o seguinte sentido:

Então esse é um recado que diz, eu sou do sertão, tenho conhecimento, eu sou experiente no que eu faço, e quando eu digo “eu nunca caí da sela” eu tô dizendo ao jongueiro que eu sou uma pessoa que não vai ser fácil pra ele derrubar. Então é um ponto cheio de metáforas (MARCONDES FILHO, 2019).

Outro exemplo mencionado pelo mestre foi o que segue:

Machado que não tem cabo
 não entra pra mata a dentro
 não corta madeira firme,
 se enferruja no veleiro

assim disse meu pai velho
 morador lá da Bahia
 machado que não tem cabo, ai meu Deus do céu
 não se tem mais serventia.

Esse é pra pessoa que quer ser o que não pode ser. Ele quer cortar, quer demandar, não tem conhecimento, não tem estrutura pra isso e quer enfrentar a situação ali sem um conhecimento. Então a gente joga, ele tem ferramenta pra isso? Ele tem conhecimento pra isso? Ele sabe fazer isso? Ele sabe fazer aquilo? Então o ditado é esse “machado que não tem cabo” o que você vai fazer com um machado que não tem cabo na mata? Vai derrubar madeira? Vai cortar uma árvore? Como? Se ele não tem atrás dele um grande conhecimento pra ele entrar numa mata e derrubar a mata? Porque no meio de uma disputa de jongo cada jongueiro atrás dele tem uma legião defendendo ele. Como ele vai derrubar o jongueiro se ele não tem conhecimento. Ele pode até ter apenas um ali defendendo ele sendo que o outro jongueiro uma legião. Como ele vai cortar uma mata se só tem um machado sem cabo? Esse é o significado (MARCONDES FILHO, 2019).

Compreendi, na convivência com a comunidade, com as conversas, observações, escutas, mas também com estudiosos do jongo, que os jongueiros, através dos cantos, expressam diferentes aspectos de suas vidas: há os pontos de louvação, para saudar seus antepassados; os pontos que cultuam sua religiosidade; os pontos que contam sobre seu cotidiano; e os pontos de demanda, que são os pontos para desafiar os outros jongueiros. Os pontos de Jongo são um legado que os jongueiros deixam para comunidades e uma forma de perpetuar esses saberes.

Não há um jeito certo para criar um ponto de jongo. Cada jongueiro encontrou a sua maneira de acessar esses saberes. Os mestres e mestras de Guaratinguetá compartilharam comigo de que maneira esses pontos são feitos por eles. Alguns escolhem uma temática e então experimentam pequenas rimas em cima disso. A Mestre jongueira Dona Tó – apresentada no primeiro capítulo desta dissertação –, por exemplo, segundo suas filhas, sonhou com alguns pontos e cantou enquanto estava dormindo. Já o Mestre Totonho me contou que muitos de seus pontos chegaram até ele enquanto seu irmão incorporava uma preta velha, ela contava através dos pontos como era sua vida no cativeiro.

Às vezes eu tô sentado aqui e vem alguma coisa que eu me lembro de alguma personagem que eu conheço, então eu começo a sentir que vem os versos que eu acho primeiro e vou buscando em seguida alguma coisa encaixe naquilo, e começa a sair os pontos. Às vezes eu vejo alguma coisa na rua que me chama atenção [...] um dia eu vi uma senhora bem de idade com um samburazinho pendurado assim, enrolando o cachimbinho dela e guardando no bolso. E aquilo me chamou a atenção. Me chamou a atenção, eu comecei a observar, onde eu fiz o ponto né, aquele ponto a vovó foi passear com o cachimbo na gibeira. Cê entendeu? Então onde eu fiz esse ponto, uma coisa tão simples que eu vi e saiu esse ponto né, que a vovó foi passear com seu cachimbo na gibeira. Então são coisas repentinas. Às vezes acontece comigo que eu deito, eu tô cochilando e começam a falar, falar, e vem aquele verso na cabeça, eu manheço com aquele verso na cabeça, eu tenho que levantar e escrever, mas às vezes são três quatro pontos que sai assim repentinamente porque eu acho que quem nasce com o dom não tem escapação, eu tenho esse dom de compor numa facilidade tremenda, então pra mim se torna uma coisa normal. Além de fazer pontos de jongo,

eu faço samba-enredo das escolas de samba, já fiz música evangélica, então não posso dizer pra você que tem um tempo certo, é vapt-vupt, às vezes vem, eu sento na mesa, fico batucando igual tambú na mesa ali, já começo a escrever, depois eu só vou aprimorando aos poucos pra chegar no que eu quero, aí depois que eu passo no caderno principal (MARCONDES FILHO, 2019).

As culturas negras são carregadas de mistérios, que, por sua vez, são provenientes da própria gênese dessas culturas atribuídas ao continente africano. Provém daí a ideia de uma afroperspectiva do filósofo Renato Nogueira que “tem um sentido simples, o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas” (NOGUEIRA, 2011), cujos mistérios não necessitam ou têm que ser explicados ou revelados. Nessa perspectiva, os mistérios precisam ser sentidos, experimentados, vivenciados. É presenciando e sentindo que aprendemos eles. Os jongueiros não criam os pontos calculando uma métrica de rima, pensando no ritmo, ainda que essas questões estejam presentes no jongo. Por isso afirmo junto com eles que esses pontos lhes chegam. Não é algo ensinado ou aprendido a partir de exercícios, fórmulas, método, é algo transmitido e recebido por intermédio de uma cultura do vivido.

3.3 É Dia de Macumba!

Estrela Guia, por que choras nesse dia
 está chorando sem parar,
 a lua nova que clareia noite e dia
 hoje não pode clarear.
 É dia, é dia de macumbambê
 É dia, é dia de macumbambá

(José Antônio Marcondes Filho [Mestre Totonho], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
 In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 121).



Figura 15. Mestra Elizabeth Fátima com seu terço, pedindo a benção aos tambores.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2018.

Um dos atravessamentos dessa encruzilhada na qual o jongo se encontra é referente à religiosidade. Nesta minha imersão no jongo, estive em contato com outras comunidades jongueiras e percebi que há um consenso de que o Jongo não é um ritual religioso, mas que a religiosidade está presente e faz parte dos seus mistérios. Os pontos de jongo são um exemplo disso:

acendi minhas candeias foi lá na areia
para Ogum sete ondas, linda sereia
ai depois sete noites de lua cheia
minhas candeias tava acesas na areia
oh beira mar, esse mar tem mironga vou mirongar
oh beira mar, esse mar tem mironga vou mirongar

Esse ponto é forte no sentido porque ele tem uma história, ele tem uma fortaleza porque eu estou puxando uma linha que fez parte dum acontecimento. E quando você fala “eu acendi minhas candeias na areia” foi uma passagem que eu tive na cidade de Ubatuba, que eu estava precisando duma luz pra que tomasse uma decisão na minha vida e eu precisava. Não tinha como ficar, não tinha como eu sair. Eu tinha que ter uma solução. Foi onde eu comecei a pedir muito ali na beira da praia e foi uma hora que eu estava muito sozinho ali e eu vi um negro, um negro bem pequenininho que veio ao meu encontro e disse pra mim “você tem a faca e o queijo na mão, porque você se lamenta tanto? Acenda umas candeias pro seu pai” ele disse pra mim né, na linguagem dele “acenda umas candeias meu filho, pra seu pai que você vai ter uma solução” e saiu, naquele instante eu vi uma faísca como se fosse um chicote que bateu assim, era de noite, bateu aquele chicote na beira d’água, saiu uma faísca assim, eu fiquei olhando aí eu corri dentro da barraca que eu trabalhava lá, peguei as candeias, pedi pra Ogum, pedi o que eu precisava que ele me ajudasse a ter uma solução. Acendi e fiquei observando a cada dia né que solução que vinha. Realmente eu consegui superar aquela dificuldade toda que estava dentro de mim e não era nem realmente, não era nem pra mim sair, nem pra tomar uma solução errada. Eu tinha que esquecer o que tava dentro de mim. Eu tinha que suportar aquilo, criar força, vencer e lutar. Aí foi

aonde veio aquele pensamento “nossa isso aí vai dar um ponto de jongo, vou fazer um ponto de jongo” (MARCONDES FILHO, 2019).

Para o Mestre Totonho, o jongo tem uma ligação com a espiritualidade porque ele mexe com os antepassados, os espíritos que viveram. O Mestre faz referência em seus pontos às entidades espíritas, aos Orixás, e afirma que há uma presença muito grande dessas entidades na roda. Mas existe uma divisão, os jongueiros dançam o jongo, mas não incorporam, eles sentem a presença das entidades, mas não dão a passagem, é apenas uma dança. Essa ligação com a espiritualidade também se instaura no ritual de batismo do tambor:

O tambu não pode ser batizado com água, não pode ser batizado com outra coisa a não ser a pinga ou vinho. Porque a pinga ou vinho? Porque nós estamos lidando com nações, a África, ela é dividida em tribos então são tribos diferentes, cada tribo tem as suas maneiras de se manifestar. Luanda, Guiné, Moçambique, Congo, então cada nação ela tem o seu vício, cada nego velho que se manifesta ele tem o seu vício. E todos os nego véio eles também tem seu lado da cruzada. Se ele é um negro como se diz que alcançou a sua luz totalmente, ele é da luz branca, ele não vai se manifestar na roda de jongo porque ele alcançou uma luz que ele não desce no jongo. Então quem desce no jongo pra dançar jongo são os negros cruzados, ele trabalha com a direita, com a esquerda, ele é do candomblé ou ele é totalmente da esquerda, então ele tem liberdade de chegar na roda de jongo. Então por isso que nós usamos a pinga e o vinho. Se ele é realmente só da umbanda, ele não tem permissão pra chegar ali na roda de jongo porque quem é da luz realmente não desce, ele é vamos supor do Alan Kardec, ele não vai descer na roda de jongo porque ele é kardecista, ele só pode descer pra observar o jongo se ele for da umbanda de centro, dos terreiros, aí ele pode vir observar, dançar, mas mesmo assim o tambu tem que ser cruzado com pinga, esquentando o couro no fogo, com vinho, nunca com água porque a água bate e leva. A água ela tem a força apenas da limpeza, mas ela não tem força na espiritualidade, como o vinho que é a atração, como a pinga que é a atração que chama as entidades ali e nossos antepassados (MARCONDES FILHO, 2017).

Quando estou nas rodas de jongo em Guaratinguetá, percebo que há mudanças de energia ao longo da noite, de acordo com os pontos que estão sendo cantados. Por exemplo, quando o Mestre Totonho puxa o ponto em homenagem a Ogum, esse é um momento que eu não me sinto autorizada a entrar na roda para dançar. É algo que sinto dificuldade ao tentar traduzir aqui em palavras, pois quando esse ponto é puxado, sinto que a roda opera em duas velocidades simultâneas. É como se o tempo parasse e tudo ficasse em câmera lenta, mas ao mesmo tempo as pessoas estão em uma velocidade intensa, esse é um momento em que a roda transcende. Não tenho o conhecimento do motivo que leva o Mestre cantar esse ponto em determinado momento, se é algo de costume, se é para homenagear, ou se ele canta porque está acontecendo alguma coisa na roda. Posso dizer o que eu sinto, que é um momento em que me sinto defendida, como se a energia de Ogum precisasse estar ali naquele momento protegendo as pessoas na roda. Eu, que sou de uma religião afro-brasileira, nunca incorporei em uma roda de jongo. Mas já me percebi em um outro estado de consciência enquanto dançava um ponto de Jongo em homenagem a Oxum. Naquele momento o meu corpo era uma água que escorria

no meio da roda, por isso eu entendo quando o Mestre Totonho fala que nós sentimos a presença das entidades, nós só não damos a passagem. Ainda sobre os pontos o Mestre relata:

Você me perguntou sobre meus pontos, como que faço, as histórias que eu coloco. Eu tenho muita ligação com a negra que eu falava com ela. É uma negra que sofreu no cativeiro e essa negra ela incorporava num irmão meu. Ela se chama vovó Maria Baiana, e ela é muito velha e ele contava pra mim como que ela foi pega, pegaram ela na Bahia, como que aconteceu o sofrimento dela, tudo. Então através das conversas que ela contava eu fazia os pontos, pegava aquilo e transformava na história que ela passava pra mim e eu já batia em cima trabalhando os pontos. Eu fiz diversos pontos, fiz o choro sino que é uma passagem dela com o irmão comigo, que a gente trabalhava um sentimento que eu sofri muito quando meu irmão quis parar, ela também anunciou que ela ia parar de vir, não podia mais vir na terra que ela tinha recebido uma gradulação e que ela não poderia vir mais. Então eu fiz esse ponto: Chora sino, chora meu carro de boi. Então tudo tem o fundamento falando dela, falando do envolvimento da minha vida com ela e com meu irmão e dessa passagem que ela anunciou falando pra mim que não poderia vir mais, que eu não chamasse mais ela pra conversar. Foi aonde eu fiz outro ponto:

foi um dia a vovó foi que falou, oi falou
eu venho de muito longe avisar senhô nhô nhô
a mãe preta vai embora ai meu deus do céu
meu cachimbo vai ficar, vai ficar
quando vir sua saudade faça ele fumegar.
A fumaça vai correr, mas vai correr
com vento da beira-mar, beira-mar
filho meu onde eu estou eu posso te abençoar

(Mestre Totonho)

Esse foi quando ela veio pela última vez e disse pra mim, ela chorava, cê vê uma pessoa incorporada do jeito que meu irmão trabalhava uma entidade chegar a chorar, né, e despedir da terra que não poderia vir mais que ela tinha ganhado uma luz imensa das caridades e pedia pra mim que acendesse o cachimbo em nome dela que ela recebia fumaça, então foi um sofrimento grande pra mim. E ela contou também como ela foi pega na Bahia, aí disso também fiz assim:

pegaram minha vovó lá no distrito da Bahia
colocaram num tumbeiro, viajaram noite e dia
colocaram num tumbeiro ai meu deus do céu
viajaram noite e dia
a vovó ficou doente não pôde mais trabalhar
jogaram minha vovó lá no fundo deste mar
o castigo foi tão grande senhorjongueiro
veja só o que aconteceu, senhorjongueiro
até hoje chove rosa, ai meu deus do céu, no lugar que ela morreu.

(Mestre Totonho)

Essa é a história que ele contou e eu fiz o ponto de jongo falando do sofrimento dela que ela viveu, que ela morreu de doença de judiação e quando eu falo “até hoje chove rosas no lugar que ela morreu, foi a luz que ela ganhou, depois que o senhor jogou ela no mar, uma carcaça que afundou. Mas ela recebeu uma luz imensa na espiritualidade que quando fala “até hoje chove rosas no lugar que ela morreu, foi a luz que ela ganhou, essa luz que ilumina ela que essa nega véia foi realmente uma preta de muita luz. Então me traz muita saudade que a gente nunca mais se pode falar, falo com ela espiritualmente, mas deixou muita saudade. Em cima do que eu aprendi do conhecimento, ela me ensinou muitas coisas (MARCONDES FILHO, 2019).

Quando eu falo de religiosidade, não falo apenas das religiões de matrizes africanas e afro-brasileiras. A fé dos mestres católicos também reverbera na roda de jongo. Então percebo que cada mestre traz a sua crença nos seus pontos de Jongo. Em relação ao festejo não ser da ordem de um ritual religioso, Mestre Jefinho comenta:

Eu cresci dos dois lados. Eu cresci vendo a minha mãe indo pra gira e vendo a minha avó indo pra igreja. Então sou meio que dividido. Eu acredito em Deus, eu louvo a Nossa Senhora, mas eu vou pro terreiro também. Eu vivo dentro do terreiro principalmente por causa do jongo. Eu vou muito em terreiro de candomblé eu vou muito em centro espírita. Eu sou criado nos dois lados. Então a parte da religiosidade no jongo ela não existe. O jongo não foi feito pra gente cultuar nada. O jongo foi feito pra gente guardar segredo. Pra gente conversar, pra gente trocar ideia. [...] O jongo é uma festa então vem todo mundo. Então não tem nada a ver com a religião. Só que, eu costumo falar pro povo, o jongo não é macumba. Eu tenho que falar num sentido pejorativo que pros caras poderem entender. Eles não sabem que tem a Cabula. Eles não sabem que tem o candomblé, que tem a umbanda. Pra eles é tudo macumba. Aí eu falo principalmente nas vivências minhas. Gente o jongo não é macumba, mas ele é cheio de macumbeiro. Tá fervendo de macumbeiro. A maioria que vai lá é povo negro, e povo negro que é da umbanda, do candomblé, são macumbeiro, são tudo macumbeiro. “A mas você canta pra Xangô, você canta pra Ogum”. Mas é lógico, é o meu santo de devoção, é meu santo de cabeça, eu gosto desse santo, acendo vela pra ele, é nele que eu acredito. Então eu tenho que cantar, tenho que louvar o meu santo. Ali eu tô fazendo uma louvação. Eu. O homem Jefinho. Eu não tô cantando um ponto de Curimba. A Curimba é uma coisa que é dada por uma entidade, o jongo é diferente, o jongo eu faço na hora (OLIVEIRA, 2018).

Então, o Jongo não é um ritual religioso de uma única religiosidade, ele é um ritual em que os mistérios de cada religião ali se presentificam. Para mim, por exemplo, é um momento em que os meus ancestrais, os jogueiros que já se foram, os pretos velhos, estão ali espiritualmente fazendo a roda do tempo girar para que juntos possamos dar continuidade a esse rito. É o meu modo de me conectar muito concretamente com esta ancestralidade negra de que sigo descobrindo indícios em mim e na minha vida. Uma maneira de compreender e vivenciar os próprios mistérios para além dos ritos religiosos, como preconiza essa cultura de matriz africana (LIGIÉRO, 2011) que não separa rito e festa, dança e música, mistério e vida, mas nem por isso trata como se tudo fosse a mesma coisa, como bem elucidaram os mestres com seus depoimentos.

É importante ressaltar que há uma imbricação entre as tradições de arte e culturas negras em que a religiosidade é a base de sustentação filosófica, política, espiritual, e que precisou ser camuflada enquanto brincadeiras populares para resistirem às perseguições pelo sistema de dominação vigente. Percebo que as comunidades jogueiras, não só a do Tamandaré, valeram-se e ainda se valem do sincretismo, desse cruzamento de culturas e saberes, para continuarem (r)existindo. Exemplo disso é que as dinâmicas dos festejos acontecem em datas comemorativas aos santos católicos.

4. ESTRATÉGIAS PARA MANTER O JONGO VIVO

Acompanhando pesquisas de historiadores, antropólogos e pesquisadores acadêmicos, bem como registros do IPHAN, identifico que o Jongo teve momentos de descenso, em que quase desapareceu, devido a sua invisibilidade, exclusão socioeconômica das comunidades e a questões raciais. Portanto, manter essa manifestação cultural não envolve apenas preservar as raízes e a tradição de um povo, mas também a manutenção de uma identidade de resistência. Em 2005, o Jongo foi proclamado Patrimônio Cultural Brasileiro pelo IPHAN, o que contribuiu para o reconhecimento nacional dessa expressão e para sua manutenção, tendo em vista que as comunidades jongueiras recebem um auxílio financeiro dessa instituição, para que juntas discutam estratégias e formas de resistência. Ao longo deste capítulo, desenvolvo uma discussão sobre as estratégias propostas pelos próprios jongueiros da comunidade do Tamandaré para manterem a tradição do jongo, à qual pertencem, viva. Me dedico a traçar, descrever as maneiras, as estratégias pelas quais esses jongueiros e jongueiras buscam trazer perenidade às tradições. Essas, profundamente ameaçadas, se considerarmos as relações sociais racistas que estruturam o nosso social (ALMEIDA, 2018), desvalorizando, desmerecendo, apagando e silenciando de muitas formas nossas heranças afro-brasileiras.

4.1 Jongueiro Novo Como Perspectiva de Resistência



Figura 16. Mestre Jefinho e Francisco.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2018.

Saravá Jongueiro velho
 que veio pra ensinar
 que Deus dê a proteção
 ao jongueiro novo
 pro jongo não se acabar

(Jeferson Alves de Oliveira [Mestre Jefinho], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
 In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 118).

As crianças são parte importante da festa e são incentivadas a participar da brincadeira. A comunidade do Tamandaré entende que aquele é um espaço de aprendizado, que elas vão aprender o jongo dançando o jongo. As crianças vão experimentando no corpo aquilo que observam durante a roda, pois “a imitação a partir da observação é a técnica mais usual no aprendizado do brincante” (BARROSO, 2013, p. 307). É comum ao longo da noite ver as crianças mais velhas ensinando as crianças mais novas e é no meio da roda que elas aprendem a lutar pelo seu espaço, aprendem a resistir como seus antepassados resistiram.

Na última roda em homenagem a São João, 22/06/2019, pude observar que o jongueiro André Oliveira chamou sua filha Analí, de nove anos, para puxar os pontos junto com ele e com Mestre Totonho no meio da roda. André quer garantir que os filhos mantenham a tradição da família e continuem cantando os seus pontos na posterioridade.



Figura 17. Mestre Totonho e Analí cantando na Roda de Jongo.
 Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2019.

Dança-se, toca-se, encena-se, conta-se histórias e troca-se em louvor aos santos e padrinhos de devoção. E por ser sagrada, esta brincadeira abençoada é encarada como um dever, uma missão obrigatória que deve ser cumprida pelo devoto com todo o empenho e até o fim da vida. Para bem cumprir tal missão, ele conta fundamentalmente com sua família, considerada no mundo tradicional como um prolongamento do indivíduo. Por isto, o mestre, quase sempre, inclui no brinquedo, mulher, filhos e outros parentes próximos, que se obrigarão a levar adiante sua missão, após sua morte ou invalidez (BARROSO, 2013, p. 312-313).

Dessa forma, entendo que os jongueiros novos são a potência da continuidade dessa tradição. Pensar na geração futura é pensar os modos de manutenção dessa brincadeira que acontece nos corpos. Nesse sentido, trago a imagem do jongueiro novo, não apenas na perspectiva da criança que está sendo iniciada nessa tradição a partir de uma relação que é de familiaridade, mas também, jongueiro novo como um modo de atualizar e potencializar essa prática tradicional. Côncios dessa potência, os jongueiros mais velhos buscam incentivar não somente os jovens da comunidade, mas também a vinda de estudantes pesquisadores, historiadores e pessoas que, por diferentes motivos, se interessam pelo jongo e podem contribuir para sua continuidade. Percebo que os mestres e mestras têm uma percepção muito nítida dessas estratégias, e trabalham com elas para garantir o seu intento, que é o de manter vivo esse legado, recebido daqueles e daquelas que os antecederam, e que igualmente lutaram para que chegasse até eles essa herança. Sobre isso, a jongueira Maria Lucia de Oliveira nos diz:

Eu acho legal que venham pessoas de outros estados, até de fora do país. Tem gente que veio lá da Argentina, então isso sem problema. Eu acho legal espalhar a nossa cultura, que as pessoas gostem de fazer. [...] Vem muita gente procurar, muita gente fazendo faculdade e quer gravar. Tem gente que vem e compra o livro, compra o cd pra ajudar. Tem gente que promete voltar e não volta nada. E tem gente que dá uma satisfação, diz que deu tudo certo com trabalho. Tem gente que a gente nunca mais vê. Teve um que a gente ficou sabendo pelo jornal. Mas é grandioso quando alguém escolhe o nosso jongo pra fazer o trabalho, que tá levando cultura pra faculdade. Eu fico muito contente, muito agradecida de tarem levando o jongo e tão batalhando pra que essa cultura não morra, ensinando outras pessoas, não deixando a cultura morrer como nós não deixamos. A Dona Tó, que é a mãe da Fatinha e da Regina, ela já se foi. Era uma jongueira nata. A minha mãe já foi, a minha tia já foi, então agora são poucas as pessoas. Somos nós. E a gente tem que fazer com que essas crianças se apaixonem pra isso não acabar. Porque se a gente morre, se eles não curtirem, se eles não gostarem, vai acabar (OLIVEIRA, 2017b).

Nesse sentido, percebo que a comunidade jongueira me enxerga como uma jongueira nova, pois trago uma outra possibilidade de ajudar nessa manutenção. Minha maneira de colaborar com a continuidade desse legado não é a mesma que aquelas cultivadas pela comunidade jongueira. De fato, busco, a partir da minha condição de pesquisadora, levar esses saberes para outros espaços de conhecimento e reconhecimento. Acredito que levar essa discussão para o ambiente acadêmico, levar essa luta para outros âmbitos, é meu modo de dar continuidade a essa manifestação cultural afro-brasileira.

Quando falo que minha relação com os jongueiros é uma relação de quem está inserida na comunidade, é porque as Mestras e os Mestres fazem questão de expressar em suas falas que eu, enquanto mulher negra, tenho o direito de estar ali aprendendo o jongo, pois também diz da minha ancestralidade. E, por ser uma mulher negra, não sou vista e tratada como uma “pesquisadora”, no sentido de alguém de fora da comunidade que aproxima para estudar, conhecer, pensar, escrever sobre o jongo. Diferente disso, os jongueiros de Guaratinguetá se

identificam comigo e percebem em mim uma potência, uma possibilidade de levar o Jongo do Tamandaré para outras direções, desde esta minha relação, que é a de uma pessoa negra que se aproxima de uma tradição negra ou afro-brasileira, se preferirem. Veem em mim uma semente dessa raiz que é o jongo, e que pode brotar em outros lugares. Em todas minhas idas a Guaratinguetá, sou sempre recebida como um membro da família jogueira. E, por ter essa relação familiar e ser vista como uma jogueira nova, as Mestras fazem questão que eu aprenda o máximo possível sobre o Jongo. Quase como um membro da família que vive distante e precisa ser lembrado de seus rituais, ou ainda, atualizado de todas as novidades. Mas afinal, como se aprende o Jongo?

Mestra Regina Jeremias conta que, quando pequena, aprendera o Jongo observando os mais velhos. Em sua casa não tinha tambor, sua família aprendeu os toques batucando na mesa e nos caixotes de frutas. Os pontos de Jongo eram cantados repetidas vezes até serem fixados na mente, pois na sua infância não havia tecnologia digital, os pontos não eram gravados em fitas ou CDs. Os jogueiros acessavam a sua tecnologia da oralidade, a tecnologia ancestral. A família Jeremias passava muitas vezes o ano inteiro cantando em casa o mesmo ponto, para não esquecer na hora de cantar na roda. Essa tecnologia, essa forma de aprendizado, se mantém nos dias de hoje. Em consonância com isso que nos ensina a Mestra, a professora, pesquisadora e rainha Conga Leda Martins aponta:

No âmbito dos rituais afro-brasileiros a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta e o receptor a quem também circunscreve, em determinado circuito de expressão e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal de sabedoria (MARTINS, 2003, p. 67).

Para a Mestra Regina, essas tecnologias digitais são usadas por quem não é da comunidade e quer conhecer as músicas. Diz que, ao criarem um ponto nos dias atuais, os jogueiros ainda usam da repetição para aprendê-lo. Exemplo disso foi, em 2019, quando acompanhada pelo grupo de brincantes do Paralelo 30, as Mestras Regina e Fatinha nos receberam com um ponto em homenagem ao Mestre Totonho, de sua autoria, para cantarmos na roda na noite do festejo.

Uma estrela brilhou lá no céu
Anunciando, o jongo já vai começar
Salve São João! Salve São Pedro!
E Salve e o mestre que veio nos ajudar!³⁰

(Elizabeth Fátima e Regina Jeremias, jongueiras do Tamandaré.
Ponto transcrito das notas de campo da autora, 2019).

Durante os três dias em que o grupo Paralelo 30 ficou hospedado na casa, cantamos repetidas vezes esse ponto, enquanto batucávamos na mesa, dançávamos e realizávamos as tarefas de casa. Regina e Fatinha revelaram a mim que compuseram outros pontos, mas que raramente cantam na roda, pois elas entendem que o ponto de jongo é um legado que um Mestre deixa. No intuito de cultivar o legado que sua mãe deixou, portanto, nas rodas e nas apresentações elas optam por cantar os pontos de Dona Tó, e não os de sua autoria. O desejo por criar um ponto em homenagem ao Mestre Totonho e cantá-lo na roda veio em forma de agradecimento. O núcleo familiar do Mestre, por motivos que não cabe aqui mencionar, não tem nenhuma relação com o jongo, e por isso, o Mestre vê nas irmãs essa possibilidade de dar continuidade ao seu legado. Exemplo disso é que, ao criar um ponto novo, o Mestre faz questão que Regina e Fatinha aprendam não só a letra, mas o significado que está sendo dito, pois são elas que levarão adiante esses saberes nas rodas, nas apresentações e palestras. Sobre essa transmissão de saberes nas culturas negras, a pensadora, artista, capoeirista, doutora Amélia Conrado, fala:

As artes cênicas negras encontram desafios que vão desde manter a existência dos grupos, espaços e núcleos de formação culturais em que sujeitos os quais possuem notório saber encarregam-se da difusão de um legado, no qual a oralidade é um meio de transmissão de saberes e fazeres. Na dinâmica de acesso a tais conhecimentos, estes inspiram a criação de obras e novas formas do fazer artístico. De outra maneira, os espaços formais e seus sistemas de ensino, cujas normas, leis, regras, necessitam aprender com essas outras formas de educação e arte, novas posturas, ensinamentos, convivência e produção (CONRADO, 2017, p. 82).

Compreendo que há vários modos de acionar/acessar os saberes do jongo. A inscrição desse saber se instaura nos corpos. O corpo do tambor, o corpo que performa a dança, o corpo da música, do terreiro do festejo, da oralidade, da memória. Esse conjunto de saberes está imerso no mesmo espaço/tempo. O corpo é o lugar do acontecimento e é experimentando nele que se dão essas inscrições. É através do contato com o ritual, através da própria prática que o conhecimento se exerce. As tradições jongueiras são o saber em estado de acontecimento. No momento da performance-ritual, os jongueiros revisitam o modo de fazer a partir dos elos que os ligam ao passado e ao presente. O corpo é, por si só, o lugar da memória (MARTINS, 2003).

³⁰ <https://youtu.be/jrpF5ZtG5vM> Acessado em 22 de novembro de 2020.

Essa transmissão de saber também acontece quando Mestra Regina pede que eu faça primeiro a batida do tambor na mesa, para depois tocar no tambú. Eu preciso primeiro entender o jongo no corpo, para depois externá-lo no corpo do tambú.

A possibilidade de cantar na roda junto com as Mestras gerou muita expectativa. Na noite do festejo, Regina e Fatinha pediram licença ao Mestre Totonho, que estava cantando, anunciando que cantariam em homenagem a ele. As Mestras começaram a cantar e em seguida o Grupo de Brincantes em coro acompanhou e a emoção tomou conta. Estar ali no terreiro de jongo junto aos meus colegas do Grupo de Brincantes, vendo-os se dirigindo a mim perguntando sobre a dinâmica da festa, se podiam entrar na roda, fez com que eu percebesse que de alguma forma já estou brotando esses saberes que aprendo no Tamandaré em outros espaços. Assim como na roda, em alguns momentos, as crianças mais velhas ensinam as mais novas, eu, no meu lugar de jongueira nova, transmito o que aprendo nos espaços em que circulo.

4.2 Deixa Cantar o Bem-Te-Vi

Deixa cantar o bem-te-vi
Deixa cantar o bem-te-vi
bem-te-vi canta cedinho
a tarde quem canta é a juriti³¹

(Jeferson Alves de Oliveira [Mestre Jefinho], jongueiro da comunidade do Tamandaré.
In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 118).

Na busca por manter a manifestação do Jongo de Guaratinguetá viva, além dos cultivos na própria comunidade, foram criadas formas de organização que visam realizar projetos para incentivar os membros da comunidade e instaurar outras possibilidades de organização e expansão dessa tradição. Desde que comecei a frequentar os festejos do Tamandaré, o terreiro de Jongo já foi situado em dois locais diferentes. De 2015 a 2018, o terreiro esteve localizado na rua do Tamandaré, em um terreno baldio entre as casas da comunidade. O local era cedido pela prefeitura, mas, no ano de 2019, a comunidade se deparou com o descaso da gestão: a prefeitura descarregou entulho e permitiu que o descarte dos carros alegóricos das escolas de samba de Guaratinguetá fosse feito naquele espaço, que funcionava como terreiro. Esse descaso reforça o quanto a comunidade jongueira ainda precisa lutar contra a exclusão social e a invisibilidade desse fazer cultural.

A nossa luta é pra que a comunidade se junte mais com o nosso trabalho e dê mais atenção para cultura do bairro, e que as pessoas que coordenam, que elas tenham mais

³¹ Ponto pedindo licença para as crianças cantarem na roda.

facilidade também de buscar apoio, que eles possam encontrar uma maneira de tocar o jongo com mais facilidade. [...] E que nós possamos estar ali presente pra ajudar no crescimento do jongo. Isso que nós precisamos pra que o jongo chegue no potencial que nós queremos que chegue em termos de roupagem, em termos de facilidade de verbas, em termos de localização, onde vai fazer... em todos os sentidos nós queremos essa facilidade, então existe sim essa dificuldade, mas nós somos duro na queda, nós chega lá (José Antônio Marcondes Filho, Mestre Totonho, entrevista cedida jun. 2018).

O festejo de 2019 aconteceu embaixo do viaduto da via Presidente Dutra, local onde, segundo os Mestres e Mestras, já havia acontecido antes, durante muitos anos. Com o passar do tempo, esse foi se tornando um local perigoso, porque aconteciam muitos tiroteios, e os jongueiros passaram a se sentir vulneráveis, até mesmo pelo risco de ocorrer algum acidente de carro em cima do viaduto que provocasse danos às pessoas da festa. Até o presente momento, não há definição do local do próximo festejo.



Figura 18. Festejo no terreiro na rua do Tamandaré.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2018.



Figura 19. Terreiro de Jongo na rua do Tamandaré.
Foto: Acervo da autora. Guaratinguetá/SP, junho de 2018.



Figura 20. Terreiro no Viaduto Dutra.
Foto: Acervo da autora. Festejo em Guaratinguetá/SP, junho de 2019.



Figura 21. Viaduto Dutra.

Foto: Acervo da autora. Festejo em Guaratinguetá/SP, junho de 2019.



Figura 22. Jongueiros no Viaduto Dutra.

Foto: Acervo da autora. Festejo em Guaratinguetá/SP, junho de 2019.

4.3 Modos institucionais de manutenção e resistência

Visando batalhar por um local fixo para o festejo, foram criadas duas associações dentro da comunidade do Tamandaré. São elas a Associação Cultural Jongueira do Tamandaré e a Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré.

A Associação Cultural Jongueira do Tamandaré foi fundada em 2004 com o objetivo de desenvolver projetos para a comunidade. Por meio da Associação, a comunidade vem realizando oficinas e apresentações com o grupo Jongo do Tamandaré. A associação tem batalhado para conseguir uma sede própria, um espaço não só para reuniões, mas um centro cultural em que possam expor a história da comunidade, com fotos antigas do jongo, um local onde os tambores possam ficar, e onde se possa realizar oficinas de dança e percussão para as crianças. Atualmente, o presidente da Associação é o Jongueiro André Oliveira, que é também o coordenador do grupo que se apresenta.

Em 2007, a Associação jongueira do Tamandaré se tornou um ponto de cultura, tendo o projeto Bem-Te-Vi aprovado no programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. O projeto desenvolveu oficinas de jongo, capoeira, hip-hop e bordado. O projeto tinha como objetivo oferecer às crianças do bairro Tamandaré atividades culturais que valorizassem a cultura negra, sendo o maior objetivo o de garantir que as gerações mais novas tivessem uma aproximação com o jongo. As atividades eram desenvolvidas na Escola Zezé Figueiredo. Hoje a Associação não recebe mais esse incentivo do governo e o projeto foi encerrado.

A Associação Cultural Quilombolas do Tamandaré foi fundada em 2006 com uma proposta da Secretaria de Justiça e Defesa da Cidadania do Estado de São Paulo para a formação de uma associação de remanescentes de quilombolas. A Associação, com o princípio de resistência cultural, formou o grupo Quilombolas para realizar apresentações de jongo. Hoje, a comunidade jongueira do Tamandaré é representada apenas pelo grupo Jongo do Tamandaré. A Associação dos Quilombolas também luta para construir um espaço para expressar o jongo e a capoeira, além de realizar oficinas e palestras sobre tudo o que diz respeito ao bairro, e pretende criar diversos grupos que pratiquem manifestações das culturas afro-brasileiras. Atualmente, o presidente da Associação é o mestre jongueiro Jefinho do Tamandaré.

Diante das desigualdades socioeconômicas, a comunidade do Tamandaré ainda não encontrou recursos para adquirir uma sede própria para os jongueiros criarem outras estratégias que deem retorno financeiro por conta do racismo e da desvalorização cultural. A luta e resistência por parte dos jongueiros é o que possibilita que hoje o Jongo do Tamandaré seja visto nos palcos, nos livros e nos documentários.

4.4 Encontro de Jongueiros, estratégias conjuntas para a manutenção do jongo

Olha eu sou africano,
mas nasci foi no Brasil,
Me criei lá na senzala, ai meu Deus do céu,
onde todos preto viu.
Minha gente eu sou o Jongo, eu sou o Jongo,
foi nego que me criou,
cantando e batendo palma, ai meu Deus do céu,
e tocando o tambor.

(Ponto de Jongo do Grupo Mistura da Raça, de São José dos Campos/SP
Ponto transcrito das notas de campo da autora, 2019.)

O *Encontro de Jongueiros Paulista* acontece anualmente desde 2010, realizado com recursos do Projeto de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo e com apoio do IPHAN. A cada ano, o *Encontro* é sediado por uma Comunidade distinta, que tem o objetivo principal de reunir as Comunidades Jongueiras do estado de São Paulo para que, juntas, discutam estratégias e ações para manutenção do Jongo.

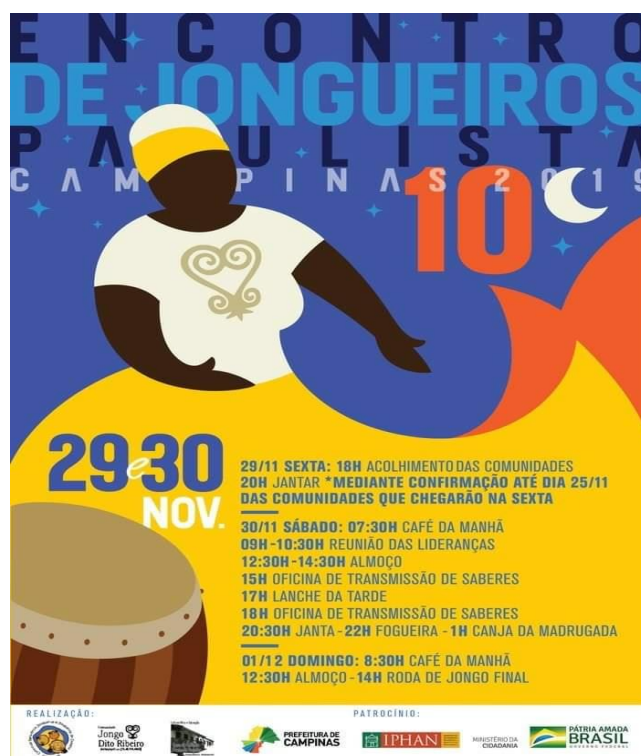


Figura 23. Encarte de divulgação do 10º Encontro de Jongueiros Paulista. Novembro de 2019.

Em 2019, fui convidada pelas Mestras Regina e Elizabeth Fátima para participar das apresentações do Grupo de Jongo do Tamandaré no 10º *Encontro de Jongueiros Paulista*. O evento foi sediado pela comunidade jogueira Dito Ribeiro, em Campinas. Os encontros são abertos ao público, sendo de comunidade jogueira ou não, mas, em sua décima edição, o

evento teve um caráter fechado, apenas para alguns membros de cada grupo. A sede da comunidade jongueira Dito Ribeiro foi construída em um local isolado na cidade de Campinas e se transformou em um centro cultural, com um acervo do grupo e espaço para realizar oficinas. Com a urbanização no município, os jongueiros têm sofrido pela falta de políticas públicas que lhes assegurem o direito de exercer seus afazeres culturais. Há alguns anos, a comunidade Dito Ribeiro foi impedida de realizar os festejos de jongo à noite, por pressão dos moradores dos edifícios que foram construídos nos últimos anos em volta da sede. Os tambores só podem ser tocados durante o dia, e isso mexe com a dinâmica das festas. A solução que a comunidade encontrou para realizar o *Encontro de Jongueiros* foi alugar um espaço, ainda na cidade de Campinas, no qual pudesse acontecer a roda a noite inteira. Por conta disso, o número de pessoas para estar no evento foi limitado, em função de o próprio local, por questões de segurança, ter estabelecido esse limite.



Figura 24. Comunidade Jongo Dito Ribeiro fazendo a abertura do segundo dia de evento. Foto: Acervo da autora. 10º Encontro de Jongueiros Paulista. Campinas/SP, novembro de 2019.

O encontro foi o momento em que pude estreitar os laços com outras comunidades jongueiras. Estavam ali presentes: Jongo Dito Ribeiro, de Campinas; Jongo do Tamandaré, de Guaratinguetá; Jongo Filhos da Semente, de Indaiatuba/SP; Comunidade Jongueira Tiduca, de Cananéia/SP; Jongo Mistura da Raça, de São José dos Campos; Grupo Zabelê Cubatão, de Cubatão/SP; e Jongo Negro Nagô, de Santo André/SP. A comunidade do Tamandaré participou do segundo e do terceiro dias do evento, onde fui apresentada e recebida como uma integrante da comunidade. Durante os dois dias em que participei do encontro, foram realizadas três rodas

de jongo, nas quais todas as comunidades dançaram e cantaram juntas³². É importante destacar que não encontrei rivalidades entre as comunidades. Pelo contrário, nas reuniões de liderança houve um debate sobre a importância de cada vez mais os jongueiros se fortalecerem juntos e sobre a importância do revezamento da comunidade que irá sediar o evento, pois parte do financiamento recebido pelo IPHAN é destinado ao fomento e manutenção da comunidade que é sede do Encontro. Pelo que pude entender nas reuniões, o destino desse financiamento é decidido pela comunidade que está sediando, embora alguns jongueiros reivindiquem que parte desse financiamento seja distribuído como um cachê para os jongueiros presentes no evento. Essa discordância e a necessidade de fazer do jongo seu ofício fez com que o Mestre Tonho não estivesse presente no encontro. Ocorre que o mestre necessitava trabalhar para o seu sustento, inclusive porque, na época, não conseguira ainda sua aposentadoria. Na ocasião, o mestre optou por não comparecer ao evento e se dedicar aos seus compromissos de trabalho, que lhe garantiam a subsistência. Para os demais jongueiros da comunidade, essa atitude do mestre não foi bem vista, pois consideraram que ele não estaria cumprindo com o seu papel de jongueiro mais velho e liderança. Mestre Márcia, do Grupo de Jongo Mistura da Raça, alerta para o fato de que – embora não romantize o sofrimento do negro, nem negue o fato de que temos o direito de viver bem financeiramente – no Jongo, muitas vezes, essa relação com o dinheiro acaba afetando o que essa manifestação tem de melhor: o celebrar em conjunto. A Mestre ainda relatou que, quando o Jongo começou a receber esse financiamento do governo, muitos grupos se formaram visando o dinheiro, mas que não contribuíram para a continuidade, a subsistência do Jongo.

Além de vivenciar as reuniões das lideranças jongueiras e as rodas de Jongo, participei da oficina de tambores. O primeiro momento foi ministrado pela Mestre Regina, que nos mostrou as batidas de diferentes comunidades. Embora eu saiba a batida de Guaratinguetá, ainda não experimentei tocar em uma roda de Jongo; tenho dificuldade em tocar e cantar ao mesmo tempo e sinto que ainda não estou preparada. O segundo momento da oficina, além da prática com os toques, foi um momento para os jongueiros novos de todas as idades experimentarem criando pontos ali, na hora.

³² <https://youtu.be/0KXumwxqjew> Acessado em 25 de novembro de 2020.



Figura 25. Oficina de Tambores no 10º Encontro de Jongueiros Paulista.
Foto: Acervo da autora. 10º Encontro de Jongueiros Paulista. Campinas/SP, novembro de 2019.



Figura 26. Oficina de Tambores no 10º Encontro de Jongueiros Paulista.
Foto: Acervo da autora. 10º Encontro de Jongueiros Paulista. Campinas/SP, novembro de 2019.

A potencialidade e pluralidade de culturas que encontrei no evento me fez entender o quanto tenho que ser responsável, respeitosa e ética com o Jongo. Hoje, pelo meu envolvimento e pela minha relação afetiva com as comunidades, sou considerada pelos jongueiros uma das

representantes desse fazer. E é meu papel também discutir quais são as minhas contribuições para a manutenção desses saberes.

4.5 Jongos: tecnologias digitais como estratégia de resistência

O reconhecimento dessa expressão afro-brasileira enquanto patrimônio histórico imaterial provocou mudanças no modo de pensar e agir sobre as comunidades jongueiras. A Associação e Ponto de Cultura Cachuera!³³ realizou, em 2012, através da Lei de Incentivo à Cultura e com o apoio do Ministério da Cultura, a organização do livro *Jongo do Tamandaré*. O livro traz um aporte histórico, contando a chegada dos negros escravizados na cidade de Guaratinguetá, e entrevistas com os membros da comunidade do Tamandaré, contando sobre os Jongueiros mais antigos da comunidade, que já se foram. No livro também consta o registro em CD de alguns pontos de jongo do Tamandaré, assim como o registro em DVD com algumas entrevistas dos mestres.

O Coletivo Navegantes³⁴, em 2010, também através da Lei de Incentivo à Cultura e com o apoio do Ministério da Cultura, realizou o projeto *Mestres Navegantes*, com o qual fez o registro em CD dos pontos de Jongo dos Mestres de Guaratinguetá.

A importância dessas iniciativas se dá não somente pelo reconhecimento do legado dos jongueiros de Guaratinguetá, mas pelo registro da autoria de um dos importantes elementos desse legado: os pontos de jongo. É comum vermos, nas expressões afro-brasileiras, os pontos de jongo, as ladainhas e as canções serem categorizados como de “domínio público”. Esses saberes foram e são registrados na memória do nosso corpo, e até pouco tempo não eram registrados na tecnologia digital. Caracterizar esses saberes enquanto “domínio público” é uma forma de apagamento da nossa história. Não saber a origem do ponto de jongo, qual Mestre o compôs e a qual comunidade jongueira pertence é uma maneira de não reconhecer esses saberes, que têm sim pertencimento, pois se erigem em corpos, rostos, nomes, espaços, famílias, relações sociais. Minha militância é pelo reconhecimento dos direitos autorais das artes negras. Por conta disso, em minhas vivências fora de Guaratinguetá, faço questão de falar sobre as pluralidades das comunidades jongueiras, e deixo explícito que ao falar da comunidade do Tamandaré estou falando das características dos saberes daqueles jongueiros que ali estão, e que cada comunidade tem sua maneira de expressar o Jongo. Esse é um papel fundamental

³³ A Associação Cultural Cachuera!, localizada na capital de São Paulo, é uma organização dedicada a divulgar e valorizar a cultura popular tradicional brasileira.

³⁴ O Coletivo Navegantes, localizado na capital de São Paulo, é formado por músicos, compositores e produtores que se juntaram motivados a desenvolver projetos de forma coletiva.

daqueles e daquelas que estão nessa luta pela existência e resistência das comunidades jongueiras: garantir o reconhecimento de suas obras, de suas artes. Com esses registros dos pontos de jongo, é importante garantirmos também que os Mestres recebam o retorno financeiro dos grupos parafolclóricos que possam vir a utilizar, suas canções visto que a questão financeira é basal para essa tão ensejada manutenção.

4.6 Minha roda não girou, mas meu tambú eu vou tocar!

Meu terreiro está vazio
 Nesse chão não posso pisar
 nesse chão não posso pisar
 Minha roda não girou
 mas meu tambú eu vou tocar
 meu tambú eu vou tocar
 Mesmo presa aqui dentro
 eu vejo o jongo se espalhar
 vejo o jongo se espalhar

(Alessandra Souza.

Ponto criado para falar da impossibilidade de pisar no terreiro de jongo por conta do isolamento social).

Em 2020, por conta da disseminação mundial da COVID-19, doença infecciosa que se espalhou rapidamente, foi recomendado pela organização mundial de saúde (OMS) que não houvesse aglomerações, o que levou a população a uma situação de isolamento social. Com isso, estamos diante de uma nova realidade. Algumas redes de ensino estão operando de forma remota, com ensino à distância, em suas casas. As atividades culturais foram canceladas de forma presencial, e nós, artistas, nos vimos obrigados à adaptação a uma prática artística online.

As comunidades jongueiras também se viram impossibilitadas de realizar os seus festejos por conta da COVID-19. A pandemia causou e ainda está causando um impacto financeiro para comunidade do Tamandaré. A Associação jongueira cancelou suas apresentações artísticas, as Mestras e os Mestres cancelaram suas viagens, nas quais realizariam palestras e oficinas, e tampouco a comunidade pôde se beneficiar com a movimentação de dinheiro que ocorre nas três noites de festejo. Ocorre, porém, que, apesar desse espectro terrível que se abateu sobre todos nós, e, no caso específico do jongo, não permitiu que este acontecesse de forma presencial nas rodas, esse momento tornou-se mais um daqueles em que os jongueiros se reinventaram para continuar se expressando e resistindo através do jongo. Durante o isolamento, as rodas de Jongo do Tamandaré não giraram, mas isso não impediu que os tambús fossem tocados e os saberes dos mestres, compartilhados. Os jongueiros realizaram – e ainda realizam – uma série de *lives* (transmissões em tempo real),

tocando e dançando o jongo de suas casas, o que possibilitou a alguns mestres o financiamento para realizarem essas atividades via editais. Os festejos de jongo de Guaratinguetá em homenagem a São João, Santo Antônio e São Pedro aconteceram de forma virtual, e foram uma iniciativa das Mestras Jongueiras Elizabeth Fátima e Regina Jeremias, no intuito de estarmos juntos, conectados no mesmo momento, mesmo de longe, celebrando a vida, celebrando o jongo. As lives dos festejos atingiram mais de mil visualizações. Para o Mestre Totonho, a internet acabou por se tornar, em virtude da pandemia, uma nova ferramenta para expandir o Jongo:

Não tivemos a festa do jongo, da nossa cultura. Realmente fez muita falta, mas isso não quer dizer que nós perdemos a esperança. Isso abalou nossas estruturas? Eu acho que não. Acho que de uma forma ou de outra a cultura teve a sua expansão na internet porque foi uma divulgação muito grande. As comunidades, os jongueiros de todos os grupos tiveram uma inteligência muito grande da divulgação. A nossa comunidade continua forte, na esperança de ainda fazer uma roda de Jongo. Nossa cultura é viva, ainda não morreu, ela é muito forte. E nesse momento que eu estou em casa, estou fazendo muitos pontos. Fiz pontos muito bonitos. O jongo não para. Não vou dizer que a gente não sentiu, sentiu sim, mas a cultura tá viva (MARCONDES FILHO, 2020).



Figura 27. Encarte de divulgação da live Jongo! Peço licença para entrar...

Fonte: Acervo da autora, novembro de 2020.

Percebo, acompanhando as lives, que a estratégia de transmitir o jongo pela internet está possibilitando uma visibilidade maior para todas as comunidades, devido à facilidade do acesso para um maior número de pessoas. Esse material fica salvo nas redes sociais, o que possibilita que as escolas acessem e compartilhem com seus educandos. Quando o Mestre Totonho fala sobre a inteligência na divulgação do jongo em tempos de pandemia, um exemplo disso é a tática que os grupos encontraram para que todas as comunidades sejam divulgadas: em uma live, um Mestre de uma comunidade entrevista um Mestre de outra comunidade; assim, quem acompanha apenas determinada comunidade, acaba conhecendo as práticas e os costumes de outras comunidades. Para Mestre Regina, muito mais do que expandir o Jongo para outros

lugares, esse momento possibilitou um resgate dentro da própria comunidade do Tamandaré. Segundo a Mestra, membros da comunidade que já não tinham interesse nos festejos, estão assistindo as lives e se reconectando com o Jongo. Isso dá uma esperança de retomada, de que, quando os festejos voltarem, haverá reconhecimento maior dentro da própria comunidade.

5. ADEUS, ADEUS POVARIA

Adeus, adeus, povaria
 Eu vou embora
 Adeus, adeus, povaria
 Eu vou embora.
 Me diverti bastante,
 Senhor disse que está na hora.

(Antônia Rita Jeremias [Dona Tó], jongueira da comunidade do Tamandaré.
 In: KISHIMOTO; TRONCARELLI; DIAS, 2012, p. 118).

Dançar, me expressar com o corpo... girar! A dança é o modo que escolhi para me comunicar. A escrita do meu corpo revela muito mais sobre a mulher que sou do que minhas palavras. Foi por meio dessa comunicação, atravessada pelo meu corpo, que me conectei com o Jongo. Quando Ngoma me chamou, ao pisar pela primeira vez no Terreiro de Jongo do Tamandaré, compreendi que dançando o jongo eu me comunico com meus ancestrais. Nesse ritual, os saberes dos negros que foram escravizados, os saberes dos jongueiros que retornaram a sua massa de origem, se repetem ainda hoje pela força da ancestralidade. Conforme mencionado no primeiro capítulo desta dissertação, minha relação com o jongo de Guaratinguetá é anterior a esta relação enquanto pesquisadora acadêmica. Discutir os modos de resistência do Jongo da comunidade do Tamandaré no âmbito acadêmico foi uma consequência do meu convívio com os jongueiros e do percurso que eu já estava construindo. Minha contribuição para dar continuidade aos saberes desta expressão afro-brasileira é discuti-la nos espaços acadêmicos científicos nos campos das artes nos quais me insiro. Ou seja, discutir o Jongo no âmbito das artes cênicas negras e trazer para a universidade os saberes dos Mestres das culturas populares, enquanto referência. Nesse sentido, trago a reflexão proposta pela coreógrafa, professora e pesquisadora Amélia Conrado, que diz:

[...] o campo de tensionamentos no qual pesquisadores contemporâneos se dedicam aos estudos históricos de personalidades e artistas negros do teatro e da dança, bem como os grupos e produções cujas estéticas partem da imersão em mitologias, símbolos ou situações existenciais e políticas da realidade do negro em nossa sociedade, justifica-se por uma busca em construção de um pensamento artístico em artes cênicas que responda à necessidade de segmentos e setores sociais desprestigiados – em termos da nossa realidade social – e precisam ser acolhidos na dinâmica científica, visto que produzem arte e através dela, viabilizam intervenções significativas no plano da cidadania, da mobilidade de grupos marginalizados e promovem uma autoestima e representação social (CONRADO, 2017, p. 79).

Considero que essa é uma luta fundamental, para mim, enquanto mulher negra, artista e acadêmica que busca a valorização e o reconhecimento dos saberes advindos de uma parte

importante da população desta nação, que é o legado afro brasileiro. Para tal discussão, parto da minha inserção e convívio com os jongueiros de Guaratinguetá, o que, de pronto, já estabelece uma perspectiva particular e singular, pois me aproximei dessa comunidade não com o objetivo de realizar uma pesquisa sobre o jongo, mas antes para conhecer e experimentar o jongo como artista e diletante. E foi desde esse contato que acabei me conectando com experiências e forças que reputo da ordem da minha ancestralidade negra. Essa perspectiva ancestral foi o que me aproximou do conceito de ancestralidade (OLIVEIRA,), e que conecta essa ideia, num primeiro momento, ao modo como africanos (escravizados) e seus descendentes afro-brasileiros fundam práticas, saberes e tecnologias que foram fundamentais na constituição daquilo que conhecemos por cultura brasileira.

Assim, desde a perspectiva dessa ancestralidade, trago o conceito de Sankofa, relacionando-o aos modos de resistência do Jongo do Tamandaré: “volte e pegue o que ficou para trás” é o sentido plasmado nesse adinkra. Compreender/praticar essa relação de circularidade, que é parte importante dos valores civilizatórios africanos – legados pelos ancestrais sequestrados em África –, é ser capaz de experimentar presente, passado e futuro como elos unidos numa circularidade que não tem início, meio e fim. É importante manter a conexão com o passado para viver o presente e projetar o futuro, tudo isso sem hierarquias, pois nenhum dos tempos é melhor ou mais importante que o outro para a existência. Nesse sentido, me dou conta do quanto os modos de expressar o jongo em Guaratinguetá vêm passando por transformações importantes para se manterem vivos, mas sem perder de vista os saberes do passado.

A ancestralidade é o signo e a experiência de resistência dos jongueiros. É também por meio dos legados dessa ancestralidade que ainda se repetem muitas das práticas e os modos de expressar o jongo que se consolidou no Brasil no período da escravização. É importante perceber que essa repetição não é uma busca por manter o jongo igual, ou tentar refazer o mesmo percurso dos que vieram antes; é antes a compreensão e percepção desses legados como saberes, como referências fundantes de modos de (r)existir. Intuo a presença desse legado afro-brasileiro no próprio modo como os jongueiros de Guaratinguetá encontraram de performar e inscrever os seu saberes: 1) os festejos organizados pelas famílias jongueiras, que contam com a ajuda da comunidade do Tamandaré e acontecem no mês de junho, em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro; 2) as apresentações do Grupo de Jongo do Tamandaré – grupo no qual os próprios jongueiros são protagonistas da cena e realizam apresentações externas à comunidade, como um modo de divulgação e captação de dinheiro; e 3) o festejo do Jongo da Independência, criado e organizado pelo Mestre Jefinho para dar continuidade a essa tradição

a partir da sua perspectiva. A potência da ancestralidade permite que, durante suas performances, os jongueiros voltem ao passado e apontem para um futuro. Do ponto de vista das discussões nos campos das artes negras, Leda Martins formula da seguinte forma:

Esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantêm ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade. (MARTINS, 1997, p.36)

A memória dos saberes ancestrais se presentifica e se inscreve nos elementos performativos do jongo na mesma medida que se transforma e se projeta para o futuro.

Do ponto de vista da encruzilhada – também um saber ancestral que nos ensina sobre convivialidade, negociação, disputa, etc. –, estou nesse lugar da multiplicidade. Sou uma pesquisadora imersa no jongo e inserida na comunidade do Tamandaré. No meu lugar de jongueira nova, busquei compreender quais os modos de resistência do jongo de Guaratinguetá. Percebo que a permanência da tradição jongueira está bastante centrada nas figuras das Mestras e Mestres, que são portadores da memória desses saberes. Os mestres são uma grande potência para dar continuidade ao que aprenderam com seus ancestrais. Ao mesmo tempo, percebo, a partir das práticas dos mestres e mestras, como eles, mais do que ninguém, tem essa compreensão de que a tradição só perdura se transformada. Por força disso, vejo que as renovações propostas pelos mestres e mestras são os grandes mananciais de estratégias de resistências. É a partir da ação, do movimento desses e dessas que carregam consigo os saberes, os segredos, as técnicas, que se fundam as demais estratégias de resistências, até mesmo aquelas com as quais os próprios mestres se confrontam. Reconhecer a figura do Mestre é reconhecer que a identidade do Jongo é fruto de uma ancestralidade com a qual nos conectamos por força de um legado inscrito nos corpos.

É igualmente importante reconhecer, desde uma experiência de circularidade, aqueles que aqui estão e os que ainda estão por vir. É preciso pensar o legado que estamos construindo com e para a geração futura.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *O que é Interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- BARROSO, Oswald. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza: Armazém da cultura, 2013.
- BAUERMANN, Laura. A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2016.
- BLÃO, Armindo Jorge de carvalho. (Org.) *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Artes cênicas negras no brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. Salvador, *Repertório*, ano 20, n. 29, p. 1-258, 2017.
- DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Rebeca Fuks, Daniela Diana, Márcia Fernandes. <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/> Acessado em 22.11.2020.
- FEITICEIROS da Palavra – Jongo do Tamandaré. Direção: Rubens Xavier. São Paulo: Núcleo de Documentário Mário Borgneth, 2000. 1 DVD (55min.)
- FRÓES, Jorge. Poema in: *Sopapo Poético: Pretessência*, 2016.
- GARCEZ, Artur Martins. *Grupo de dança do Colégio Marista de Natal: um percurso formativo em danças populares*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes. Natal, RN, 2016.
- JEREMIAS, Fátima Elizabeth. Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 02.08.2020. Transcrição no acervo da autora. 2020a.
- JEREMIAS, Regina. Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 28.11.2019. Transcrição no acervo da autora. 2019.
- JEREMIAS, Regina. Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 02.08.2020. Transcrição no acervo da autora. 2020b.
- JESUS, Clementina de. *Ponto de Jongo – Tradicional*. Música Popular do Centro Oeste-Sudeste - volume 2. São Paulo: Discos Marcus Pereira: 1974. disco sonoro (29:50 min.) Disponível em: <https://immub.org/album/musica-popular-do-centro-oeste-sudeste-2> Acessado em agosto de 2019.
- J79 Jongo no Sudeste. Brasília, DF: Iphan, 2007. 92 p.: il. color.; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê Iphan; 5)

- KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Org.) *O Jongo do Tamandaré*: Guaratinguetá – SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudos das performances brasileira. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MARCONDES FILHO, José Antônio (Mestre Totonho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 12.11.2017. Transcrição no acervo da autora. 2017.
- MARCONDES FILHO, José Antônio (Mestre Totonho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 25.06.2018. Transcrição no acervo da autora. 2018a.
- MARCONDES FILHO, José Antônio (Mestre Totonho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 06.09.2018. Transcrição no acervo da autora. 2018b.
- MARCONDES FILHO, José Antônio (Mestre Totonho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 08.09.2019. Transcrição no acervo da autora. 2019.
- MARCONDES FILHO, José Antônio (Mestre Totonho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 03.08.2020. Transcrição no acervo da autora. 2020.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. *Ateliê de Ideias* – Encruzilhada referencial do dramaturgo diaspórico. Palestra Melanina Digital. 5ª edição. 2018. Disponível em <https://melaninadigital.com/profa-dra-leda-maria-martins-5a-edicao-2018/> Acessado em: 19.09.2020.
- MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. Universidade Federal de Santa Maria, *In Letra*, n. 53. junho, p. 63-80, 2003.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: LETRAS/UFMG, 2002, p. 69-91.
- MOREIRA, Rui. O Corpo Negro e suas Identidades na Dança Brasileira. In: SILVA, Cidinha; SOBRAL, Cristiane; CUTI; PEDRO, Edson; TAVARES, Evani; MORACEN, Júlio; MOREIRA, Rui; AUGUSTO, Ronaldo (org.). *Matriz: uma revista de arte negra*. Porto Alegre: Grupo Caixa Preta, 2000, p. 60-65.
- NOGUERA, Renato. INFÂNCIA EM AFROPERSPECTIVA: ARTICULAÇÕES ENTRE SANKOFA, NDAW E TERRIXISTIR. Disponível em: [file:///C:/Users/usuario/Downloads/28256-Texto%20do%20artigo-60085-1-10-20191117%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/28256-Texto%20do%20artigo-60085-1-10-20191117%20(2).pdf) Acessado em: 14.11.2020.
- OLIVEIRA, Eduardo. “Epistemologia da ancestralidade”. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf> Acessado em: 01.08.2020.

- OLIVEIRA, Eduardo Davi de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. nº 18, maio-out, p. 28-47, 2012.
- OLIVEIRA, Jeferson Alves de (Mestre Jefinho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 13.11.2017. Transcrição no acervo da autora. 2017a.
- OLIVEIRA, Jeferson Alves de (Mestre Jefinho). Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 10.09.2018. Transcrição no acervo da autora. 2018.
- OLIVEIRA, Maria Lucia de. Entrevista concedida a Alessandra Souza, gravada em 12.11.2017. Transcrição no acervo da autora. 2017b.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nêgos e a morte: Pàdè, Àsèsè o culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.
- TERREIROS Do Brincar. Direção: David Reeks, Renata Meirelles. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2017. 1 DVD (52min.)