

Jongo, literatura oral e música: o futuro do pretérito em jogo no presente das políticas públicas

Prof. Dr. Álvaro Neder¹ (IFRJ)

Resumo:

O jongo é uma manifestação cultural diretamente associada à cultura afrodescendente neste país. Esta comunicação de resultados de pesquisa em andamento discute as iniciativas oficiais que passaram a ser empreendidas com o objetivo de salvaguardar o jongo, entre elas a implantação dos Pontos de Cultura, que visam a distribuição de recursos de grande monta. Não se sabe ainda os efeitos dessas políticas públicas sobre os chamados “bens culturais” e as próprias comunidades. Quais serão as consequências desta movimentação para as próprias comunidades jongueiras? Quais são as perspectivas que ela traz para a melhoria de sua situação de vida? Que tipo de resultados concretos a “espetacularização” do jongo vem trazendo para demandas da comunidade? Quais são as consequências possíveis destas transformações? São questões urgentes como estas que se busca discutir, visando a um debate que contribua para pesquisas na área.

Palavras-chave: jongo, patrimonialização, políticas públicas, literatura oral, música

Introdução

O jongo é uma manifestação cultural originalmente rural produzida pelos escravos africanos no Brasil e, portanto, diretamente associada à cultura afrodescendente neste país. Também conhecido pelos nomes de tambu, tambor e caxambu, envolve canto, dança e percussão de tambores. Sua importância para a formação do Samba carioca, em especial, e a cultura popular brasileira como um todo é largamente reconhecida.

O jongo é encontrado no Vale do Rio Paraíba (Região Sudeste), na Zona da Mata Mineira, no Norte Fluminense, no Litoral Sul Capixaba e do Litoral Norte Paulista, regiões que receberam as últimas levas de escravos que chegaram ao Brasil, basicamente negros de língua bantu que habitavam o território do antigo Reino do Congo. A manutenção desta ancestralidade como referência central da cultura jongueira é evidente em suas práticas. Parte integrante desta maneira de organizar a vida social é o caráter mágico atribuído aos tambores, que são consagrados e considerados como ancestrais da comunidade. A palavra no jongo também é objeto de atribuições mágicas.

O jongo é composto por uma dança ritual e por um discurso falado ou cantado chamado *ponto*. Os pontos são classificados de acordo com suas funções, e podem ser de abertura, de louvação, de “visaria” (que comentam fatos do cotidiano), de demanda ou “gurumenta” (cantados como um desafio ou encantamento mágico lançado sobre outros jongueiros) ou de encerramento. Desenvolvem-se no estilo responsorial (o coro responde ao solista). A forma do ponto, confluência verbo-musical de caráter mágico, é o verso de improviso numa linguagem cifrada que elude o não-iniciado e é mesmo mantida em segredo dentro da própria comunidade. “Antigamente, só os mais velhos podiam entrar na roda. Os jovens ficavam de fora observando. Os antigos eram muito rígidos com os mais novos e exigiam muita dedicação e respeito para ensinar os segredos do jongo e os fundamentos dos seus pontos”, lembra a coordenadora do Jongo de Pinheiral, Maria de Fátima Santos, a Fatinha, que há 30 anos participa das rodas de jongo.

Os instrumentos usados são, geralmente, membranofones (tambores e puítas/cuicas) (Aquino, 2006). Aquino refere quatro tambores, conforme presenciado no VIII Encontro de Jongueiros em

Guaratinguetá, SP, em novembro de 2003. A literatura menciona de maneira mais freqüente dois tambores consagrados, um grande (chamado tambu, caxambu, angoma, papai etc.), outro menor (chamado candongueiro, marcadô etc.). Há também a puíta (ou angoma-puíta, uma espécie de tambor de fricção ou cuíca muito grande que se toca sentado) e um chocalho (conhecido por vários nomes: guaiá, inguaiá, angoiá, anguaiá). Segundo Aquino (2006, p. 3), a afinação dos instrumentos é variável, e emprega os seguintes sistemas:

- Membrana fixa por cravos, afinado através do calor e da umidificação (no jongo, é utilizada pinga para este fim);
- Afinação usando sistemas de cordas e cunhas de madeira e anel de metal (comum nos atabaques do candomblé);
- Afinação usando sistema de canoas e parafusos (comum nos instrumentos fabricados industrialmente).

Os toques em geral obedecem a um ciclo rítmico com a duração de doze pulsos. No entanto, durante o referido encontro, Aquino verificou que alguns grupos de jongueiros criavam variações àquele padrão. O grupo de Miracema, por exemplo, utilizava um ritmo baseado em ciclos de 8 pulsações, com as cuícas marcando a cada quatro pulsações e palmas perfazendo uma célula 3 3 2. Os tambores realizavam diversas células que, juntas, completavam as subdivisões; desta forma, o ritmo estava bem definido e não oscilava entre a divisão binária e ternária (p. 10). Já a comunidade de São José da Serra utilizava em sua instrumentação dois tambores, ambos tocando a mesma célula num uníssono que só era quebrado quando um deles fazia uma variação. O ritmo era baseado em 12 pulsações, sem oscilar para 2/4. Por sua vez, o grupo da Serrinha singularizou-se por realizar arranjos vocais nos quais se alternavam diversas formas de organização vocal: paralelismos em terça, contracantos, além do responso. Muitos dos seus arranjos incluíam também variações de dinâmica (p. 11). A percussão era composta por três tambores afinados por parafusos. E, por fim, evidenciando a grande diversidade que é característica do jongo, o grupo a ser pesquisado através deste projeto, Pinheiral, apresentou como instrumentação dois tambores, um grave solista e um agudo acompanhador, com a diferença de que no corpo do tambor grave era percutida uma matraca; e o tambor agudo fazia uma célula igual à do quinjengue, inclusive nas suas possibilidades de variação. O ritmo baseava-se num ciclo de 12 pulsações, sem variações (Aquino, 2006, p. 7):

Fechado c/ Polegar e Base da Mão
Aberto

QUINJENGUE

MATRACA

Varição:

Fechado c/ Polegar e Base da Mão
Aberto

QUINJENGUE

MATRACA

Quanto à dança, embora também apresentem diferentes passos, de acordo com a localidades, algumas características podem ser observadas no jongo. Para dançar, os jongueiros se dispõem numa roda formada por homens e mulheres. Segundo o folclorista Edison Carneiro, o jongo é dançado em pares no centro da roda, e não tem a presença da umbigada, mas de uma “simulação” da mesma (Carneiro, 1982, p. 43). Já o pioneiro dos estudos de folclore no Brasil Luciano Gallet diz sobre a dança, especificada em sua localização no Rio de Janeiro, que:

[a]s dansas de conjunto, como o Jongo (...) se formam de grandes rodas de homens e mulheres, que cantam em coro, batem as mãos em tempo, e dansam com o corpo, sem sair do lugar. No centro da roda, um dansarino, às vezes dois, evoluem em dansas saracoteadas, de grande agilidade, e de execução difícil.(...) O “cantador” improvisa a estrofe, o coro responde enquanto ao lado, estão os músicos com seu instrumental ruidoso.(...) Estas dansas prolongam-se dia e noite . . . (Gallet, 1934, p. 62).

No Estado do Rio de Janeiro, o jongo é atuante nas localidades da Serrinha, Fazenda São José da Serra, Angra dos Reis, Barra do Piraí, Miracema, Pinheiral e Santo Antônio de Pádua. Para este projeto foi selecionada a localidade de Pinheiral, que já é reconhecida pela Secretaria de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura como Ponto de Cultura (maiores detalhes sobre o significado dos Pontos de Cultura para as políticas públicas de patrimonialização¹ de bens imateriais como o jongo serão dadas adiante). O Jongo de Pinheiral se destaca pela atenção à tradição, sendo mantido desde os tempos da cultura cafeeira, quando os negros escravos da fazenda São José do Pinheiro o praticavam. Existe há mais de 150 anos, sendo uma referência nacional quanto à manutenção da cultura jongueira.

O Grupo de Jongo de Pinheiral, antes denominado *União Jongueira*, conta atualmente tanto com jongueiros antigos, detentores dos saberes ancestrais do jongo, como com praticantes das novas gerações – situação percebida em diversas comunidades como tática de manutenção do jongo. Esta característica pareceu estratégica para um estudo centrado no acompanhamento do processo de patrimonialização do jongo, por apresentar uma tendência à pluralidade de vozes, expectativas, desejos e modos de conceber a existência, possibilitando a compreensão mais ampla de como tais processos de salvaguarda e interferência externa podem vir a se desenvolver em diferentes comunidades. Consciente desta pluralidade, a pesquisa dará atenção especial aos processos de permanência e mudança (cf. Nettl, 2006) tal como se verificarem eventualmente nos materiais musicais e procedimentos musicológicos do jongo.

1 Iniciativas de Fomento e Salvaguarda: A Patrimonialização do Jongo

Nos últimos anos, no contexto de um aumento sensível do interesse da sociedade civil e das comunidades locais nas chamadas culturas populares tradicionais, resoluções internacionais e legislações nacionais específicas vêm estabelecendo a necessidade de protegê-las, o que tem gerado iniciativas oficiais concretas de fomento a tais tradições.

A própria Constituição Brasileira de 1988 (Brasil, 1988) estabelece em seu Art. 215 que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. No Art. 216 a Constituição menciona então a questão do patrimônio imaterial, que será fundamental aqui por inscrever as iniciativas de salvaguarda do jongo, objeto deste projeto:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; . .

¹ Analogamente, o termo *patrimonialização* será objeto de maior reflexão.

A responsabilidade material do Estado é assumida de maneira mais explícita no Parágrafo 1º:

O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

No ano seguinte, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, organismo supranacional reconhecido mundialmente, cujas resoluções na esfera da cultura são consideradas na formulação das políticas públicas dos Estados nacionais – reuniu-se na vigésima quinta sessão de sua Conferência Geral, em Paris, de 17 de outubro a 16 de novembro, estabelecendo uma “Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular” (Unesco, 1989). Neste documento a Unesco define “cultura tradicional e popular” como:

o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade quanto à expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (Tradução do autor; ênfase adicionada)

Já em 2003, em sua Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003), a Unesco passa a definir patrimônio imaterial (que, como vimos, era já objeto de salvaguarda do Estado brasileiro, de acordo com a Constituição de 1988) como:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais associados aos mesmos – que as comunidades, grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração para geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em resposta ao seu meio-ambiente, sua interação com a natureza e sua história, e lhes proporciona um senso de identidade e continuidade, promovendo assim respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana. (Tradução do autor)

Apoiando em sua integralidade esta Convenção, o Decreto nº 5.753 (Brasil, 2006), datado de 12 de abril de 2006, promulga-a, garantindo a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial.

Como resultado concreto destas resoluções e decretos, o Ministério da Cultura (MinC) instituiu o Programa Cultura Viva (Brasil, 2007a). Segundo o sítio na Internet do MinC:

O Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura (MinC), assume a cultura, a educação e a cidadania, enquanto incentiva, preserva e promove a diversidade cultural brasileira. Por meio da Secretaria de Programas e Projetos Culturais, o MinC iniciou, em 2004, a implantação dos Pontos de Cultura, com a missão de descobrir o Brasil, reconhecer e reverenciar a cultura viva de seu povo.

Estes Pontos de Cultura assumem importância fundamental para as comunidades jogueiras, ao possibilitarem recursos materiais de grande monta para elas, levando-se em conta suas extremamente precárias condições de existência, que as colocam sob risco. Para que o papel destes Pontos de Cultura junto às comunidades jogueiras seja discutido é conveniente uma definição básica de seus objetivos. Segundo o sítio na Internet do MinC (Brasil, 2007b):

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

vimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura.

Assim, uma determinada comunidade jogueira que seja reconhecida como Ponto de Cultura, firmando o convênio com o MinC, recebe a quantia de R\$ 185 mil (cento e oitenta e cinco mil reais), divididos em cinco parcelas semestrais, para investir conforme projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de R\$ 20 mil (vinte mil reais), é utilizado para aquisição de equipamento multimídia em software livre (os programas serão oferecidos pela coordenação), composto por microcomputador, mini-estúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que for importante para o Ponto de Cultura.

Considerando-se a verba a ser distribuída, conclui-se que este programa possui um grandemente expressivo potencial de transformação das comunidades envolvidas. Há considerável capacidade de intervenção em cada instância de decisão (MinC, Secretaria de Programas e Projetos Culturais – SPPC, Programa Cultura Viva, Secretarias de Cultura de cada Estado da Federação, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, etc.) que determina a escolha das comunidades a serem contempladas, bem como a distribuição dos recursos (pode-se optar por concentrar a verba de quatro Pontos de Cultura destinando-a, ao invés, a um Pontão de Cultura, etc.). As comunidades expressam sua ansiedade quanto a serem ouvidas e influírem de alguma maneira nessas decisões.

Ainda no que diz respeito ao potencial de transformação do programa, deve-se salientar as possíveis consequências quanto às relações dos jogadores entre si, no que diz respeito à idéia de profissionalização, e das comunidades jogueiras com a sociedade mais ampla, frente ao que se denomina de “espetacularização”.

O aumento do interesse, referido acima, por parte da sociedade civil com relação às culturas populares tradicionais, provocou como consequência imediata uma maior articulação entre os jogadores. Resultado disso é o Encontro de Jogadores, evento anual que reúne as diversas comunidades jogueiras, produzido por parceiros como a Associação Cultural Cachoeira!, de São Paulo, a Rede de Memória do Jongo (que, por sua vez, congrega a Associação da Comunidade Negra de Remanescentes de Quilombo da Fazenda São José da Serra, o Centro Cultural Jongo da Serrinha, o Grupo de Consciência Negra Ylá DU DU/Angra dos Reis, a Secretaria de Cultura da Prefeitura da cidade de Valença/RJ e a Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense).

Tudo isto parece indicar uma mais acentuada autoconsciência sobre o jongo como objeto de reflexão para estas comunidades. O interesse de não-jogadores de classes médias e setores da intelectualidade provoca efeitos sobre as comunidades jogueiras, que poderão vir a reforçar os significados do jongo para elas, renovando os aspectos secretos e místicos fechados para o mundo exterior, ou poderão ampliar seus esforços em função da divulgação dos cantos, música e dança desvinculados de seus sentidos culturais mais profundos. Sabe-se, com certeza, no entanto, que mesmo dentro de comunidades identificadas como tradicionais praticantes do jongo há múltiplas vozes, diferentes perspectivas e diferentes estratégias de preservação/atualização. Os membros da comunidade se dividem quanto à necessidade de utilizarem uma manifestação religiosa e de lazer como um trabalho com a função de trazer visibilidade e apoio a suas causas. Os jovens evidenciam ansiedade quanto à sua liberdade de poderem celebrar, juntamente com o jongo, músicas com as quais estabelecem vínculos de pertencimento com sua geração, como o funk e o rap. Que tipo de eventuais alterações na musicologia do jongo se poderia verificar em virtude deste processo de transformação, e quais poderiam ser seus significados sociais, é uma pergunta que se impõe com urgência.

É importante ressaltar – e refletir sobre – o papel de mediação que exerce o próprio etnomusicólogo, e os procedimentos formais da musicologia, nestes processos de permanência e

mudança. Um dos poucos trabalhos de notação musical dos pontos de jongo, realizado por Gandra (1988), foi estimulado e saudado com grande interesse pelas próprias comunidades pesquisadas, que viram nessas iniciativas um fator de empoderamento. A transcrição das canções do acervo da comunidade da Serrinha para o formato de notação musical feita pela pesquisadora contribuiu para a incorporação de instrumentos melódicos e harmônicos às apresentações do Jongo em seu formato de espetáculo. Isto foi requisitado, segundo a autora, como uma demanda dos próprios jongueiros. “Desde o nosso primeiro contato (...) ficou claro o interesse deles por um registro musical do repertório do grupo, feito por um professor de música” (Gandra, 1988, p. 25). E refere-se à opinião do Mestre Darcy do Jongo:

Darcy acha muito útil a transcrição musical do repertório do grupo (...) deseja incluir nas apresentações os mais variados instrumentos de sopro e corda com músicos profissionais; essa transcrição facilitará, em seu entender, os arranjos a serem feitos para esses instrumentos, com as modificações que se fizerem necessárias; ainda acha que o registro musical facilitará a divulgação da dança (Gandra, 1988, p. 25).

Vemos aí o etnomusicólogo – e os procedimentos musicológicos formais – como operadores em um processo de permanência e mudança em que a mudança é desejada por atores da comunidade, embora condenada por setores da intelectualidade de classe média. Todos estes complexos agenciamentos ainda estão por ser estudados de maneira sistemática, e este projeto insere-se entre outras iniciativas necessárias para dar conta das dificuldades envolvidas. São transformações profundas em modos de existência muito antigos, e mais do que partir de uma noção normativa/ preconcebida de o que “deveria” ser feito, aceito ou condenado, a atuação do pesquisador é aqui proposta no sentido de averiguar o processo de implantação e os resultados destas iniciativas buscando a aproximação – problemática, mas sempre possível – com os pontos de vista das próprias comunidades envolvidas, o que seria útil para informar iniciativas de fomento desta e de outras naturezas.

2 Patrimonialização do Jongo: Reflexões e Problemas

Em 2005 o jongo foi reconhecido e registrado pelo governo federal como Patrimônio Cultural Nacional de natureza imaterial (o que, entre outras coisas, se compreende como *patrimonialização*). Com isso, iniciativas oficiais passaram a ser empreendidas com o objetivo de documentar e salvar o jongo.

Não se sabe ainda o efeito dessas políticas públicas sobre os chamados “bens culturais” e sobre as próprias comunidades que os experimentam como cultura viva. Sabe-se que este aumento de interesse significa a confluência e interação de múltiplos vetores de forças políticas, econômicas, sociais e culturais: empresas e empresários, produtores e promotores culturais, músicos de classe média nacionais e internacionais em busca de matéria-prima para o atendimento do mercado do *show business*, estudantes de classe média em busca de lazer *cultural*, políticos, técnicos, pesquisadores acadêmicos, as próprias comunidades envolvidas (que, como vimos, nem sempre possuem perspectivas unívocas quanto às questões relativas a profissionalização e “espetacularização”), atores portanto com díspares motivações, objetivos e interesses. Este quadro compósito e multiforme impõe a necessidade de acompanhamento, com o fim de responder a perguntas como: quais serão as consequências desta movimentação para a própria comunidade? Quais são as perspectivas que ela traz para a melhoria concreta de sua situação de vida? Estaria ocorrendo a criação de novas alianças estratégicas com atores de fora da comunidade a partir de soluções de compromisso bilaterais ou apenas a exploração em via de mão única do patrimônio cultural auratizado como “autêntico”? Estariam as políticas públicas de patrimonialização contribuindo para a melhoria da vida da comunidade jongueira de Pinheiral ao expô-la às hipervias de tráfego humano, financeiro, informacional, midiático, tecnológico (cf. Appadurai, 1996), ou prefeririam os jongueiros a afirmação da auto-

suficiência do local frente a um mundo exterior significado como ameaça? Que tipo de resultados concretos a “espetacularização” do jongo vem trazendo para demandas da comunidade? Estarão ocorrendo transformações musicológicas no jongo em virtude desta exposição? Caso afirmativo, quais são as consequências imediatas e possíveis desdobramentos futuros destas transformações? Que outras questões nem imaginadas pela teoria poderiam ser propostas de maneira surpreendente pelo próprio nativo e reveladas pela etnografia desta situação localizada e específica? São questões instigantes e urgentes como estas que se colocam neste estágio inicial. Necessariamente provisórias, dependem entretanto mandatoriamente do aprofundamento proporcionado pelo trabalho de campo para serem adequadamente exploradas no contexto empírico concreto.

Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- AQUINO, THIAGO DE. “Sobre a Instrumentação do jongo em diferentes localidades conforme observado no VII Encontro de Jongueiros”. In: CNFCP. **Inventário Jongo no Sudeste**. CD-Rom. Brasília: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)/Iphan-MinC, 2ª edição, 2006.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**.
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm> [data de acesso: 03/11/2007], 1988.
- BRASIL. **Cultura Viva**.
<http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/> [data de acesso: 03/11/2007], 200?a.
- BRASIL. **Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006**. <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos2004-2006/2006/Decreto/D5753.htm> [data de acesso: 03/11/2007], 2006.
- BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991**.
<<http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8313cons.htm>> [data de acesso: 03/11/2007], 1991.
- BRASIL. **Pontos de Cultura**.
<http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/cultura_viva/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/> [data de acesso: 03/11/2007], 200?b.
- CARNEIRO, Edison. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE/INF, 1982.
- GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. RJ: GGE/Uni-Rio, 1995.
- NETTL, Bruno. “O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas”. **Revista Antropológicas** Vol. 17 (1): 11-33, 2006.

Autor(es)

¹ **Álvaro Simões Corrêa NEDER, Prof. Dr.**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)
alvaroneder@ig.com.br