

Erika Regina Faria Coracini

***Jongo e Teatro:  
Leituras performáticas da festa***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teoria e História do Teatro - Literatura Dramática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Sílvia Fernandes Telesi.

São Paulo  
2008

Agradeço especialmente a Lincoln Antonio por ter me apresentado ao Jongo e por ter, de diversas formas, acompanhado cada passo deste trabalho, minhas dúvidas, crises e descobertas.

Agradeço ao meu grupo Forte Casa Teatro, por ser meu lugar de experimentos, de inquietações e buscas, fonte de minha inspiração, principalmente a Rebeca Braia e Magê Blanques, minhas companheiras de viagens teatrais.

Agradeço a minha família, mãe, pai, Karen, Cé, Caio e Astrid, pelo eterno apoio.

*Na vida tudo chega de súbito. O resto, o que desperta tranquilo, é aquilo que, sem darmos conta, já tinha acontecido. Uns deixam a acontecência emergir, sem medo. Esses são os vivos.*

Mia Couto

## **Resumo**

Esta dissertação descreve a Festa do Jongo da Comunidade do Tamandaré em Guaratinguetá, e analisa sua teatralidade, buscando as características presentes nessa manifestação que possam conectar-se ao fazer teatral. Assim, no decorrer do trabalho apresentamos a descrição da festa, seus costumes, sua inserção na comunidade, para enfim discorrer sobre suas características: memória e ritual, poesia, corporalidade, energia, presença e jogo. Através da leitura entre essa manifestação popular e o teatro, questionou-se o fazer teatral e suas possibilidades.

Palavras-chave: jongo, manifestação popular, teatralidade, corporalidade, jogo.

## **Abstract**

This thesis describes the Jongo festival of the Tamandaré communitys of Guaratinguetá, São Paulo, Brazil. It discusses the festivals and analyses specific features, which are, at the same time, typical characteristic of theatre. The text describes the festival, its traditions and its embedment in the community, to finally reflect about its material manifestation, rituals, poetry, energy, presence and aspects of a game as well as its reflection in the population memory. Through the understanding of the festival, the traditional notion of theater is questioned and possibilities to incorporate features of the festival are being explored.

Key Words: Jongo, popular manifestation, corporality, theatricality, game.

## Sumário

• Ponto de Licença	5
• Ponto de Louvação	14
• Ponto de Visaria	22
• Poesia do Jongo	35
• Memória e Ritual	41
• Corporalidade, Energia, Presença	52
• Jogo, quer dizer, Jongo	61
• Jongo e Teatro – Ponto de Demanda	67
• Ponto de Despedida	74
• Apêndice	80
• Referências Bibliográficas	93
• Anexo I	98
Pontos recolhidos da Comunidade de Tamandaré de Guaratinguetá	
• Anexo II	107
Jongo quer dizer jogo	
• Anexo III	109
DVD	

## Ponto de Licença<sup>1</sup>

A idéia desta pesquisa partiu de uma festa de Jongo a que tive a oportunidade de assistir em Guaratinguetá, no Vale do Paraíba, em 2004. A festa acontecia ao lado de uma imensa fogueira: havia uma grande roda de pessoas em volta dos instrumentos. Num dado momento, um senhor puxou um ponto; ou seja, a toada do jongo, os tambores ressoaram, a comunidade seguiu essa canção e todos entraram na roda para dançar. Era interessante observar que ninguém ia embora, a festa prosseguia até o sol raiar. Aquela roda ao ar livre permitia a participação real de cada indivíduo no coletivo.

Meu interesse pela festa levou-me a investigar sua origem e seu significado. *Jongo*, em debates etimológicos, parece ter vindo de “ndjongo”, palavra bantu que designa termo quimbundo, cujo significado seria “criação, descendência”, segundo o Dicionário de Pe. Alves, e que teria aqui tomado o sentido de “reunião de familiares”<sup>2</sup>. Provavelmente, os batuques ou o samba de terreiro representam as antigas formas religiosas do povo banto no Brasil, os primeiros escravos a aqui chegarem, antes mesmo da formação dos candomblés Congo – Angola. Essas festas representam a construção, a afirmação de uma identidade afro-brasileira e a vontade de se manter negro numa sociedade de ascensão social branca. O jongo é um bem cultural, é uma manifestação de resistência quilombola e de seus remanescentes no desejo de se auto-afirmarem frente às imposições das classes dominantes. É considerado o pai do samba e influenciou a formação da música popular brasileira.

---

<sup>1</sup> Nome dado aos pontos / toadas que iniciam a roda de jongo.

<sup>2</sup> Alves, 1951.

Segundo Gilberto Augusto da Silva, líder e organizador do jongo de Piquete, mais conhecido como Gil, o jongo nasceu da tradição oral. As informações foram passadas dos avós para filhos e netos.

*Com o advento do café no Vale do Paraíba, vieram muitos negros que trouxeram o jongo, ou uma dança com cantigas que com certeza sofre alguma alteração porque serve para aliviar a dor, o sofrimento. Serve como voz do escravo, o anarquista, mas as palavras são subentendidas, porque se falassem abertamente isso ia causar ainda mais sofrimento. Através do jongo, (os negros) podiam xingar o sinhô, a sinhá, a família toda que não ia ter problema nenhum. Hoje, que tem mais cantigas, o que a palavra diz é o que quer dizer. Minha avó dizia: É um dizer, mas tem dois entender. Tem toda uma metáfora nas cantigas, servia pra falar sobre coisas, assuntos e pra zombar do outro, fazer gozação.<sup>3</sup>*

As festas eram realizadas à noite, em véspera de feriados santos ou marcando o final das colheitas. Os brancos, senhores donos de terras, permitiam que seus escravos dançassem o jongo nos dias dos santos católicos para acalmar a revolta com a escravidão. Hoje, a festa do jongo acontece no dia 13 de maio ou integrada a festividades católicas, como a festa junina (homenagens a Santo Antônio, São João e São Pedro) e a festa do Divino Espírito Santo.

As toadas do Jongo, chamadas pelos jongueiros de ponto, são principalmente de crônica social, louvação religiosa e de desafio. Cantam-se (e cantavam-se) as personagens, os anseios e as revoltas da comunidade. Para confundir o branco, eles tinham que arrumar estratégias de dissimulação. Por

---

<sup>3</sup> Trecho de entrevista com Gilberto Augusto da Silva, Gil, líder e organizador do jongo de Piquete, feita em São Paulo, 18 de outubro de 2005.

isso, os versos eram em linguagem figurada, construindo um duplo sentido, a fim de veicular mensagens que interessavam à comunidade.

Como se conclui do relato de Gil, os enigmas dos pontos foram usados muitas vezes como código diante de estranhos.<sup>4</sup> Essa linguagem metafórica permitia a veiculação das novidades do dia e chegava até a articular fugas e levantes nos meados do séc. XIX, quando a escravidão já se tornava insustentável como sistema produtivo.

Para acompanhar os pontos, usam-se instrumentos musicais como o tambu, que é o tambor maior e grave, o candongueiro, o tambor menor e agudo, e o chocalho, que pode ser também chamado de guaiá, inguaiá ou angóia. Os tambores também são conhecidos como “ngoma” e são considerados sagrados, pois têm o poder de estabelecer a comunicação com o outro mundo, com os antepassados, indo “buscar quem mora longe”. Por isso os jongueiros se benzem nos tambores, tocando levemente em seu couro, em sinal de respeito.

Além do caráter sagrado, os tambores serviam para avisar os escravos que estavam em perigo e deveriam fugir, pois o candongueiro, por exemplo, com seu som agudo, pode ser ouvido de longe. Contam que a técnica de se fazer um tambu era segredo. O “nego –velho” saía para mata para procurar o tronco adequado e lá mesmo, escondido, fabricava-o, escavando o tronco com fogo. Assim, já chegava com o tambu pronto para se tocar sem ninguém aprender como se fazia.<sup>5</sup>

No jongo, dança quem quiser e souber. É uma dança democrática. Os jongueiros colocam-se em roda e os instrumentistas dispõem-se em linha. A dança acontece entre um homem e uma mulher e seus passos giram em direção contrária à do relógio. A pessoa (homem ou mulher) que quiser dançar “corta”

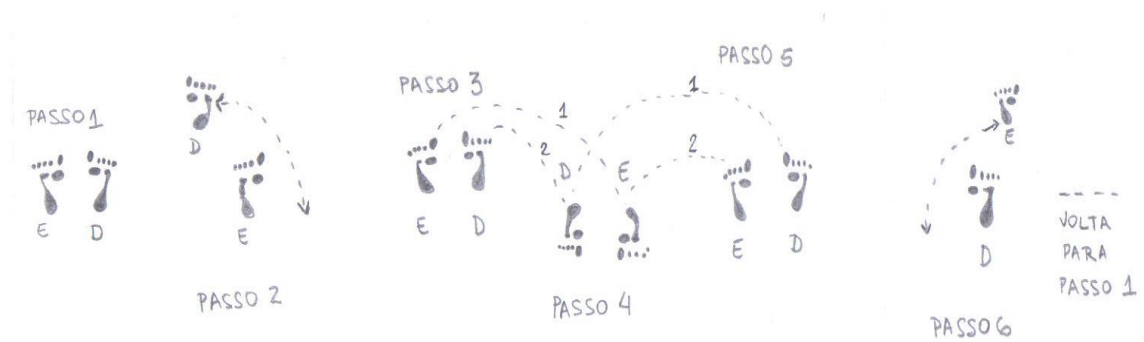
---

<sup>4</sup> A presença de enigmas aproxima o jongo do *jinongonongo*, outro ritual banto, que é a adivinha tradicional, na qual *passam os filhos de Angola noites inteiras ao pé do lume, fumando ao ar livre os seus cachimbo*, propondo e decifrando enigmas. Lopes, 1988, pág. 161; citando Ladislau Batalha citado por Arthur Ramos (1954:226).

<sup>5</sup> ANDRÉ, Marcos e MENEZES, Luciane (Coord), 2005, p. 25.

o parceiro e toma seu lugar no centro da roda. É importante notar a presença da umbigada (encontro dos umbigos dos dançarinos), principalmente no jongo do Rio de Janeiro. O jongo é uma dança que tem a menção da umbigada entre o casal no meio da roda; a umbigada é representativa, os corpos não se tocam, é de longe.

No esquema a seguir, tentamos demonstrar o passo a passo da dança dos jongueiros do Bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá:



Desenho de Rebeca Braia

É importante lembrar que nenhuma comunidade dança ou toca o jongo igual a outra, cada uma tem seu jeito. Neste trabalho, iremos descrever a dança e o toque específicos da comunidade de Guaratinguetá.

Normalmente, o jongo é dançado em terreiro ao ar livre, o que indica o sentido religioso da dança, ligada à macumba e ao candomblé. Junto ao terreiro, há uma grande fogueira que serve para manter os instrumentos afinados. Luciano Gallet afirma que o Jongo era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte. (...) É uma exibição das qualidades individuais de cada dançarino, esforçando-se cada um por suplantar o outro. Prestando-se a dança a movimentos lascivos, a mulher ou o homem dançando no meio do grande círculo produz maior excitação na



assistência, (...) travando-se verdadeiros duelos de dança e sapateio entre os casais, sublinhados com o interesse da assistência que bate palmas, enquanto o cantador sustenta a dança e entoa o coro, e tudo isto envolvido no ritmo dos tambores, da puíta e do chocalho do cantador.<sup>6</sup>

Os jongueiros dançam muitas vezes descalços, usando as roupas do dia-a-dia. Apenas nos dias de hoje, criaram uniformes para as apresentações que vêm fazendo, a fim de perpetuar o Jongo, mostrando uma comunidade organizada.

A organização em comunidades é típica das festas folclóricas. Elas têm em comum o fato de oferecerem uma visão de mundo, do homem e das relações humanas, de forma totalmente diferente das festas chamadas oficiais, como aquelas organizadas pela Igreja ou pelo Estado. No entanto, as festas não oficiais têm quase sempre a presença da religiosidade da comunidade em questão.

O mais interessante é que os espectadores das festas não-oficiais não assistem a uma representação, mas a vivem, uma vez que a festa popular, como o nome já diz, é feita para o povo e pelo povo.

Essa festa, de alguma forma, possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: é quando o mundo tem seu renascimento e pode se renovar, sendo recriado por cada indivíduo que participa.

Ora, se numa festa como o jongo as pessoas participam, atuam, comunicam-se, expressam-se com liberdade, por que não posso encontrar nesta festa princípios que tornem a arte teatral mais participativa, mais simbólica e mais humana? Que técnicas encontram-se na festa que aproximam tanto as pessoas a ponto de todos participarem - branco, negro, rico ou pobre - mesmo não compreendendo exatamente o seu significado e sua história? Qual o significado dessa festa popular para a arte? Como se pode aprender com o Jongo?

---

<sup>6</sup> Lima, op.cit.,pág.89.

O que faz com que aquele corpo dançando jongo em uma roda remeta a teatro? O que faz com que esse corpo tenha uma presença cênica? Como incluir o espectador no movimento teatral, mesmo que não de forma efetiva na ação? Como fazer do teatro um encontro, uma troca entre quem faz - atores - e quem assiste - espectadores? Será que não podemos transportar para o teatro a energia presente em festas como a do jongo?

A partir dessas inúmeras questões deu-se início à pesquisa propriamente dita. A princípio, pesquisei a história do jongo e as diferentes formas em que a festa pode se manifestar. Através de pesquisas bibliográficas, compreendi como o jongo foi trazido ao Brasil e todas as influências que recebeu, além do contexto em que apareceu no país, época de escravidão em que era preciso encontrar formas de falar sobre o cotidiano, sobre a necessidade de fugas, sem que os senhores se dessem conta. Em seguida, entrevistei jogueiros da comunidade do Tamandaré, onde ocorre a festa analisada neste trabalho. Conversei com eles, pude estar em suas casas e emocionar-me com histórias de vida de pessoas que têm enorme prazer em fazer parte da manifestação do jongo, pessoas que viram seus avós e seus pais irem às festas em seus quilombos, pessoas que cresceram ouvindo pontos e que se dedicam enormemente à festa, para que ela nunca acabe.

Em seguida, participei de algumas noites de festa, dancei, cantei, bati palmas, tomei canelinha e senti a energia da roda. Assim, compreendi que poderia olhar para o jongo como um acontecimento teatral, absorvendo e entendendo a festa pelo filtro de sua teatralidade. Como diz Mário de Andrade<sup>7</sup>:

*... essas danças e cantorias já constituem um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. Por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar à festa uma importância prática maior que a da representação propriamente dramática.*

---

<sup>7</sup> ANDRADE, 2002. pág. 37.

A observação de Mário de Andrade sobre o que constitui o especificamente espetacular nos remete a um conceito importante para a análise: a teatralidade. Entendemos, aqui, por teatralidade, aquilo que na representação é especificamente teatral ou cênico. Patrice Pavis<sup>8</sup> define teatralidade como tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras. Quer dizer, teatralidade é a maneira específica da enunciação teatral, é o desdobramento visual da enunciação (personagem/ator) e de seus enunciados.

Segundo Josette Feral<sup>9</sup>, a teatralidade não está no ator, no espaço, no objeto ou no acontecimento, mas no olhar que se tem sobre eles, olhar que cria um espaço outro, e que se torna o espaço do outro, um espaço virtual. Este espaço pode partir do artista em si ou do espectador que, com seu olhar, cria um lugar onde pode emergir a ilusão e que pode dar aos comportamentos, corpos, objetos e espaço tanto um sentido cotidiano como um sentido de ficção.

Assim, no dia-a-dia, o olhar, colocado sobre algo ou um corpo, com gestualidade e inscrição no espaço, cria uma certa teatralidade, pois se pode, através desse olhar, recolocar a gestualidade do que é observado no espaço do espetacular. O espaço passa a ser, portanto, portador de teatralidade, porque é possível transformar em ficção o que se pensava ser cotidiano.

O ator é também parte fundamental da produção de teatralidade, pois ele a codifica, a inscreve na cena através de signos e do seu próprio corpo. Outro aspecto fundamental para definir teatralidade é o jogo. O jogo que acontece aqui e agora, sempre num espaço outro que não o do cotidiano, pois contém gestos diferentes do dia-a-dia. O jogo é sempre codificado por regras específicas. Nele, a teatralidade aparece enquanto dinâmica que pode pertencer

---

<sup>8</sup> PAVIS, 1999, p. 371

<sup>9</sup> FÉRAL, 1988., p. 347-361.

não só ao ator que joga, mas também àquele que pode olhá-lo, ou seja, o espectador.

Em resumo, teatralidade pode se definir por identificação, quando é fruto da intenção do outro – o artista - ou criação, quando o sujeito – espectador - a projeta por meio de um olhar que, longe de ser pacífico, constitui a condição de emergência da teatralidade. A teatralidade é, portanto, um ato performático daquele que olha ou daquele que faz.

Já Sarrazac<sup>10</sup> acredita que a teatralidade é determinada por uma linguagem que suscita a palavra e o gesto. Segundo o autor, a modernidade define teatralidade como falta, desejo e procura por teatro, ao invés de fazer do teatro uma arte definida. Teatralidade é, para ele, um ato cênico, o distanciamento entre o real e a cena, algo criado pelo ritmo da linguagem, associando intimamente o espectador à representação.

Dessa forma, para compreender a teatralidade, que sentimos estar presente na festa do jongo, analisá-la-emos como um roteiro. Roteiro<sup>11</sup> segundo Pavis, é um termo, em geral, usado para espetáculos que não se baseiam num texto literário, mas são amplamente abertos à improvisação e compõem-se, sobretudo, de ações cênicas, ou, se preferirmos, partituras cênicas, que servem de apoio e referência, como é o caso do nosso objeto de estudo, o jongo.

Assim, a partir dessas definições de teatralidade, podemos entender o jongo como um roteiro cênico livre que, a cada noite, se repete com uma seqüência definida que prevê variações, organizada através de improvisos. Buscaremos identificar no jongo a teatralidade do corpo, incluindo aí presença cênica e a energia, e definir partituras de ações presentes na manifestação da festa.

Além dessa abordagem pela via da teatralidade, pretendo, neste trabalho, perceber o sentido de tradição e memória no jongo.

---

<sup>10</sup> SARRAZAC, 2005.

<sup>11</sup> PAVIS, 1999,. pág. 347.

Dividimos a estrutura da dissertação em nove itens, e nomeamos alguns deles pelos nomes que os pontos (toadas) recebem durante a festa: “Ponto de Licença”, que inicia a roda de Jongo, “Ponto de Louvação”, que são toadas para louvar os ancestrais e pedir licença a eles para iniciar os festejos; no nosso caso, neste item, mostraremos quem são as personagens que farão parte deste trabalho e suas histórias de vida. Em seguida, temos o “Ponto de Visaria”, ponto que traça uma crônica da comunidade, seguido por outros itens como “A Poesia do Jongo”, “Memória e Ritual”; “Corporalidade, Energia e Presença” e “Jogo, quer dizer, Jongo”. Por fim, temos o intertítulo “Jongo e Teatro – Ponto de Demanda”, que seria na roda de jongo os desafios, e o “Ponto de Despedida”.

Já que, no corpo de trabalho, definimos os conceitos principais trabalhados na dissertação e utilizados para a leitura do Jongo, no “Ponto de Despedida”, permitimo-nos alçar alguns vãos mais livres a partir desses conceitos, sem a preocupação de fundamentá-los novamente.

## Ponto de Louvação

Passo agora ao relato de uma festa do jongo a que tive oportunidade de assistir em 2005. Antes disso já havia participado de outras festas. Como, durante as festas anteriores, havia percebido a presença da força coletiva, resolvi chegar algumas horas antes do seu início para conhecer e ver seus preparativos.

Chegamos ao bairro do Tamandaré, em Guaratinguetá, no final de uma tarde de sábado. A festa seria em louvor a Santo Antônio.

Fomos visitar a casa de Dona Fia<sup>12</sup> e Dona Mazé para entrevistá-las. Dona Fia é uma mulher negra, que leva consigo um pouco da história do jongo e de um povo. A casa em que mora com uma grande família em um cômodo muito simples, num chão de terra batida e um banheiro. As duas são irmãs e viveram num quilombo com os pais na região. Naquela época, as crianças não podiam frequentar as rodas, pois os adultos consideravam perigoso por conta da magia/feiticeira. Elas contam que viam os pais indo para a roda e ouviam de longe o batuque.

Dona Fia via o jongo pela janela da casa e morria de vontade de ir. Quando finalmente casou, o marido não ia à festa, não gostava, e ela não queria aborrecê-lo. Além disso, tinha que cuidar dos filhos também. Depois, mais velha, é que acabou frequentando a festa. Em 2005, ano em que a entrevista foi feita, ela tinha 86 anos. Fiquei emocionada ao ouvi-la contar sua história. Já Dona Mazé, ao contrário da irmã mais velha, acabou se aproximando da roda muito mais jovem.

---

<sup>12</sup> Foto 13 no Apêndice. D. Fia faleceu em dezembro de 2007.

São as irmãs, junto com Lúcia, a sobrinha, e outras mulheres, que preparam as comidas para a festa: para vender, preparam salgados como coxinha e pastel; para distribuir gratuitamente, preparam cachorro quente, canja e canelinha - pinga com mel e canela.

Nesse dia, a reza se iniciaria às 21 horas e seria feita, como de hábito, na casa de Dona Fia. Como ainda demoraria um pouco para começar, fomos procurar Totonho, um dos principais jongueiros da comunidade.

Totonho<sup>13</sup> é pai de santo, compôs inúmeros pontos e sempre aparece com uma melodia nova, criando pontos extremamente poéticos. Quando o encontramos, estava trabalhando como pipoqueiro numa praça ali perto e, infelizmente, não permitiu que se gravasse ou anotasse a conversa. Então, o que conto é apenas a lembrança dessa conversa.

Para iniciá-la, Totonho explicou o significado de alguns pontos que eu já conhecia e nos cantou outros novos, que tinha criado há pouco tempo. Ele também pertence a uma família tradicional do jongo, e seu pai era um dos líderes da festa, numa época em que a cidade era bem diferente. Totonho sente saudades dos desafios de antigamente, quando os jongueiros realmente tinham que desatar os pontos, senão ficavam plantados, enfeitiçados. Sente falta do improviso, que exigia conhecimento e respostas rápidas.

Logo depois dessa conversa, fomos para a reza em louvor a Santo Antônio, que se iniciou por volta das 21 horas na casa de D. Fia. Todo ano é sempre o mesmo capelão, que mora em uma cidade próxima, amigo da família, que faz a reza. A maioria dos organizadores da festa estavam ali, rezando juntos.

Após a reza, eles foram continuar os preparativos para a festa e nós fomos visitar Togo<sup>14</sup>, outro jongueiro velho. É um senhor cego, muito respeitado pela comunidade, pois dizem que já fez muito feitiço na roda. Togo tornou-se pai de santo com apenas 13 anos, e abriu seu próprio terreiro com 17. É muito

---

<sup>13</sup> Foto 3 no Apêndice.

<sup>14</sup> Idem.

procurado para fazer trabalhos até hoje. Pedimos para que ele cantasse um ponto para nós:

*Quem que curou curumba, quem que curou  
Quem que curou curumba, quem que curou  
Quem tava bom ficou doente,  
quem tava doente curou*

*Ninguém desatou esse ponto ainda.* – disse Togo, depois continuou cantando:

*Fala tambu,  
soluça candongueiro,  
Vou chamar o galo China  
Pra cantar nesse terreiro.*

Togo fez este ponto para chamar China, outro jongueiro, que também é pai de santo.

Sobre a história do jongo, ouviu de sua mãe que começou na roça, com os escravos. Foi um escravo chamado Henrique que trouxe a festa para Guaratinguetá, junto com a imagem de São Pedro. Henrique tornou-se escravo no Brasil; na África, era jongueiro. *O jongo, é muito antigo, antes só tinha raça negra, não entrava branco, não,* disse Togo, *Hoje qualquer um pode dançar, não tem a ver com religião, só não dança os evangélicos porque eles não podem. Saravá não é macumba, é jeito de negro cumprimenta(r) o outro, né, tem gente que acha que saravá é macumba. Você sabe o que é macumba? É reco-reco, o instrumento, um mestre de capoeira que falou, eu perguntei para ver se ele sabia, e ele falou: macumba é reco-reco. Quem toca reco-reco é macumbeiro, mas o pessoal não sabe, pensa que é feitiçaria.*



Para Togo, no jongo, existe magia, o que não quer dizer que a festa seja religiosa. É que na festa há muitos ancestrais (“nego veio”) assistindo. *Enquanto a gente tá dançando, eles vêm sim, e se o cara der mole, é fácil derrubar, mas não que o jongo seja macumba.* Dizendo isso, cantou mais um ponto criado por ele:

*Cascavel é minha cinta sim  
Urutu meu cinturão por que  
Eu faço cavalo e onça pra mim  
E travesseiro de leão pra você.*

E continuou:

*Saravá Zumbi, salve negra mina,  
saravá Zumbi, salve negra mina  
vamos saravá nega Clementina.*

Ao lado de Togo sempre está Adelina, sua companheira, mulher negra de olhos vibrantes e sorriso largo, que canta para nós o primeiro ponto que Togo fez para ela:

*Saravá povo de congo,  
saravá negos bantus  
Jongueiro pra ser bom,  
tem que saravá tambu  
Ilaiê*

Adelina tem um amor notável pela festa. Nasceu em um quilombo em Minas Gerais, mas os pais nunca deixaram que ela participasse do jongo, pois diziam que tinha feitiçaria. Ela morria de medo e foi se aproximar do jongo apenas quando veio para Guaratinguetá e conheceu Togo, de quem cuida com muito carinho. Não sai de perto do companheiro em momento algum. Canta para nós um ponto que ela mesma criou e que Togo corrigiu:

*Meu pai carreiro me ensina a carrear  
Candeeiro está bebendo  
Não deixa o gado espaiá.*

Togo também é autor de muitos pontos cantados pela comunidade. Adelina vai nos cantando todos que lembra:

*Carreiro bebe  
O patrão mandou dizer  
Candeeiro ta bebendo  
Não ensine o boi beber.*

Durante a visita a Togo e Adelina, chegou Araci, jongueira antiga também, é nascida e criada no Tamandaré. Hoje mora numa cidade próxima, mas em dia de jongo vai para Guaratinguetá participar. É ela quem abre a roda cantando o ponto:

*Eu vou abrir meu congo ê.  
Eu vou abrir meu congo á.  
Primeiro eu peço a licença pra rainha lá do mar,  
pra saudar a povaria.  
Eu vou abrir meu congo ê.*

Passa a noite puxando pontos, mas não costuma criá-los. Apenas canta os pontos dos jongueiros da comunidade. Conta que seus pais participavam da festa:

*Um dia meu pai ficou preso na bananeira porque não desatou um ponto. Ficou lá deitado, paralisado. Eu nunca fiquei atada, porque eu não sei desatar, tem muita coisa que eu tenho que aprender, ainda sou jongueira nova. Nunca vi pessoa amarrada, não sou do tempo.*

Adelina diz que já viu alguém atado em Minas, no quilombo onde vivia. *Diziam que criança não podia ver, se falo em levar jongo, não querem nem ver, porque naquele tempo o jongo era pesado, tinha magia. Meu avô era jongueiro.*

Araci<sup>15</sup> e Adelina começaram, então, a cantar alguns pontos para nós e os olhos delas brilhavam. Era um prazer enorme fazer parte daquela festa, que parecia empurrar a comunidade para frente. Adelina conta que é guardiã do tambu, pois Togo fabrica o instrumento. Como há muita gente que não gosta de jongo e acaba cortando o couro com faca, é preciso ter alguém que guarde e cuide do tambu. Togo, Adelina e Araci dizem que o prefeito de Guaratinguetá não dá apoio ao jongo. Muita gente, além dele, não valoriza a festa, tanto que em outros bairros em que existia jongo, a festa foi se acabando aos poucos. Adelina conta que já ouviu pessoas dizerem que as mães não deixam que dancem jongo, porque é dança de negro. *Realmente jongo é dança de negro, mas branco pode dançar também. Não tem aquele ponto: branco que prender dança de preto?*

Como já estava quase na hora da festa começar, deixamos Togo com seus últimos preparativos e fomos em direção ao terreiro onde aconteceria o jongo.

---

<sup>15</sup> Foto 6 no Apêndice.

Lá encontramos-nos com China, um homem vibrante que traz um brilho especial à roda de jongo e deixamo-nos levar por sua conversa carismática.

China conta que não teve forte convivência com o pai, pois este se separou de sua mãe quando era criança; há um tempo descobriu que seu pai era jongueiro. Então, como ser jongueiro é algo que passa de pai para filho, ele também só podia ser jongueiro. No entanto, China só começou a freqüentar a festa há uns doze anos.

*Comecei só olhando, aquilo tava tão gostoso que eu falei - 'num guento, vou ter que entrar' - e como sou de terreiro de santo, fui na fogueira e busquei o fogo, fui buscar Epa Hei que é minha mãe, meu pai Xangô, e disse - 'vou me divertir, vou compartilhar com os jovens' - e parece que a minha dança, meu modo de dançar, no primeiro dia que eu entrei já foi levantando as mãos pra cima, saudando ela de qualquer maneira. Daí pra frente eu não parei mais.*

Alguns anos depois, Totonho começou a incentivar China a compor, ele também, seus próprios pontos. Até que um dia, em sua casa, sozinho, veio um “preto veio”, um caboclo professor, que *se expressa bem com as palavras ele que era professor, inclusive o pessoal gosta das aulas dele, ele se expressa bem com as palavras, sabe ver hora, segundo, minuto*. Este caboclo descreveu para China o que era jongo.<sup>16</sup> *Jongo é jogo na comunidade dele. Foi devido à fragilidade dos negros, (que) não tinham força material pra luta, mas tinham força espiritual, daí eles usavam das entidades espirituais mais baixas para demandar pelos negros mais frágeis. Então, ele (o caboclo) me deu o que era jongo, e já oito dias seguintes que foi um sábado ele me deu meu primeiro ponto que é assim:*

---

<sup>16</sup> Texto completo no Anexo II.

*O jongo tem mistério  
Tem mironga também  
Se quiseres brincar rapaziada  
Com respeito faz bem.*

Depois desse episódio, China começou também a criar seus pontos. *Pra quem tá começando a ser jogueiro, eu já tenho uns cinco pontos pelo menos. Eu faço a letra em cima de melodia de outros pontos, e vem, vem bastante coisa gostosa. Ah, eu adorei*”. Ele conta que encontrou na festa a energia que procurava, para ele jongo é uma troca de energia. *Eu tenho certeza que eu chego a passar algumas coisas (energia) pras pessoas, mas eu também puxo delas pra mim.*

Ao final da conversa, percebemos que os tambores estavam sendo aquecidos, sinal de que o jongo ia começar. Então, encerramos a conversa e fomos para o terreiro participar da festa.

## Ponto de visaria

*Como se fosse possível distinguir uma coisa da outra, como se 'artista' não fosse apenas uma qualificação profunda do homem. Ora, não há nada que contrarie mais o confucionismo filosófico desses desconversadores, que a realidade vital do mais 'puro', do mais livre, mas também mais intransigentemente funcional de todos os artistas, o artista popular, que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmos que fizeram a arte nascer.*  
Mário de Andrade – A Vida do Cantador

O jongo é uma festa que tem regras específicas. A roda é aberta por volta das 24h, ao lado de uma imensa fogueira. É impressionante como as labaredas voam alto, ligando o céu à terra, no início dos festejos.

Em geral, a festa segue até às 10h ou 11h da manhã do domingo, momento em que é servida uma feijoada aos participantes que conseguiram permanecer até este horário.

Todo ano, sorteiam-se três festeiros, cada um responsável por uma das três festas anuais. Muitas vezes, escolhe-se mais de um festeiro para cada festa, pois assim o gasto fica dividido entre mais gente. Elas acontecem em junho e cada uma é em louvor a um santo: Santo Antonio, São João e São Pedro. A festa que será descrita aqui foi em louvor a Santo Antônio e aconteceu no dia 17 de junho de 2005, numa noite muito fria do inverno.

Quando cheguei, o tambu e o candongueiro<sup>17</sup> já estavam no local certo: ao fundo, em uma extremidade da roda, próximo a um barranco que há no terreno. Os instrumentos já tinham sido afinados pela fogueira e pela cachaça e estavam prontos para “falar”. A fogueira estava erguida no lado direito do terreiro, de acordo com o local escolhido para os instrumentos. As comidas estavam numa

---

<sup>17</sup> Fotos 1 (fogueira) e 2 no Apêndice.

barraca no fundo, à esquerda. A pinga, ou melhor, a canelinha ficava sempre com um representante da comunidade que, na roda, ia distribuindo a canelinha a todos, em copinhos de café descartáveis.

A canelinha é parte integrante da festa, feita de pinga, mel e canela; é distribuída para quem quiser, e muitos, claro, acabam abusando. No entanto, a pinga, além de necessária para encarar o frio que faz de madrugada, representa a partilha entre aquelas pessoas que, juntas, são responsáveis pela festa. É preciso partilhar a bebida e a comida para não esquecer que aquele é um encontro que só se dá porque aquelas pessoas lá estão. Para aquecer, só dançando muito, cantando e bebendo canelinha<sup>18</sup>.

Durante a noite, é preciso fazer algumas paradas, em geral três, para afinar os tambores na fogueira; pois com o calor, o couro dos tambores é esticado. Os jongueiros colocam pinga no couro, para ajudar a esticar melhor; no entanto, não há uma regra para afiná-los. Há apenas o intuito de fazer com que o tambu (tambor maior) soe mais grave e o candongueiro (tambor menor) soe mais agudo.

A seguir, apresentamos uma partitura dos ritmos dos dois tambores e uma partitura com a melodia do ponto que abre a roda de Jongo, juntamente com o seu ritmo.

The image shows a musical score for two drums. The top staff is labeled 'candongueiro' and the bottom staff is labeled 'tambu'. Both staves are in 12/8 time, indicated by the time signature '12/8' at the beginning of each staff. The candongueiro part consists of a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth. The tambu part consists of a sequence of eighth notes: quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth, quarter, eighth, eighth. There is a dotted line above the final three notes of the tambu part.

Partitura escrita por Lincoln Antonio.

<sup>18</sup> Foto 9 no Apêndice.

# PONTO DE ABERTURA

Jongo do Tamararé,  
Guaratinguetá, São Paulo

♩ = 140



Eu vou a-brir meu can-gu - ê

Eu vou a-brir meu can-gu - á



Eu vou a-brir meu can-gu - ê

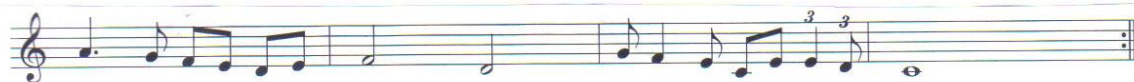
Eu vou a-brir meu can-gu - á

Pri -



mei-roeu peço su-a li - cen - ça

Pra Ra - i - nha lá do mar



Pra sal-var a po-va - ri - a

Eu vou a-brir meu can-gu - á.



Partitura escrita por Lincoln Antonio.



Retomando a descrição da festa, é durante as paradas que o cachorro quente e a canja são distribuídos a todos os que estão participando. Formam-se filas na barraca ao lado da roda para que todos possam comer. Como durante a parada as pessoas se dispersam, a roda normalmente demora a engatar novamente, e é preciso convocá-las para que seja refeita.

É interessante como a festa traz essa solidariedade. Apesar de a comunidade ser muito pobre, a canja é para todos, jongueiros ou não. É para qualquer um que esteja participando da festa. Em geral, todos são muito prestativos, dispostos a ensinar os passos da dança, a ajudar alguns a entender a letra do ponto, a dar informações sobre a festa. Todos querem que ela se perpetue e, para isso, precisam do apoio das pessoas que vão visitá-los. Sabem que precisam ser valorizados para poderem continuar. E a presença de uma grande assistência com certeza dá força e energia à roda, o que faz com que a festa seja melhor.

O público da roda é flutuante. Há momentos que está lotada, chegando a ter aproximadamente oitenta pessoas. Há outros em que tem apenas quinze. O público varia muito, de acordo com a energia do momento. Muitas vezes a roda demora a engatar, está sem ritmo, os tambores lentos, o canto é murcho e não há coesão. Esse normalmente é um momento em que a roda está pequena, esperando por um ponto que possa trazer o axé, a energia de volta. É um momento difícil, pois é preciso insistir para não deixar a roda morrer. Muitos tentam dançar, chamar pontos diferentes, e é preciso ter a calma para pescar a energia de momentos antes e trazê-la novamente para o centro da roda.

A disposição da assistência em roda nos remete a uma disposição teatral, já que coloca as pessoas em atitude de observação, que pode, como no caso do jongo, ser ativa: a roda define o espaço da ação, separando a platéia dos “atores” - dançarinos, cantadores e batuqueiros.

Câmara Cascudo define a roda como *a primeira dança humana, expressão religiosa instintiva; a oração inicial pelo ritmo deve ter sido em roda, dançada*

ao redor de um ídolo.(...)<sup>19</sup> . Logo adiante, descreve o significado de rodapagode alagoana, que diz tratar-se de grupos de adultos que se reúnem ao redor de uma grande fogueira numa praça pública e, de mãos dadas, cantam, deixando, assim, cair as barreiras sociais entre ricos e pobres. As cantigas são tradicionais e traduzem em seus versos fatos e hábitos do cotidiano ribeirinho. A roda-pagode, como o Jongo, ocorre nas festas juninas, na noite de 23 para 24, em que São João Batista está dormindo<sup>20</sup>. A fogueira, os festejos juninos, as cantigas com temas do cotidiano demonstram certa semelhança entre os dois tipos de roda.

Ao descrever o jongo, Câmara Cascudo interessa-se principalmente pela disputa que fazem os dançadores de suas habilidades, sendo comum irem ao centro da roda dois deles – um homem e uma mulher – e, encorajados pela vibração da assistência, realizarem um verdadeiro desafio de passos. O estudioso diz que, *segundo Alceu Maynard Araújo, em todos (os tipos de dança de jongo encontrados no Estado de S. Paulo), (...), conserva-se sua característica de dança de roda, que se movimenta no sentido lunar, isto é, em sentido contrário ao dos ponteiros de um relógio. É comum, nas danças de negros, girarem no sentido lunar. De origem africana, o jongo só é dançado à noite e mantém para seus grandes dançadores a fama de feiticeiros, sabedores de segredos mirabolantes e de poderes mágicos.*<sup>21</sup>

Durante toda a noite, há um jongueiro passando pela roda para estimular o canto e as palmas. Além disso, há muitos jongueiros atentos ao andamento (ritmo) dos tambores: se o andamento cair, ou seja, se ficar mais devagar, a energia também cai. Para estimular, eles gritam “Chora tambu”, pedindo para que o tambor continue tocando ou que “firme o ponto”, a batida do tambor. Além disso, há a preocupação de manter o espaço da roda, pois as pessoas vão

---

<sup>19</sup> CÂMARA CASCUDO, 2002, p. 592.

<sup>20</sup> Idem, p. 597.

<sup>21</sup> Idem, p. 308.

chegando, vão se animando e acabam diminuindo o espaço disponível para a roda. Então, há sempre alguém da comunidade tentando manter o espaço destinado à dança.

No terreno em que a roda acontece, também há uma festa junina e muitos saem para beber, namorar, conversar, voltando depois. Durante a noite, vão chegando pessoas, e lá pelas 4h da manhã a festa dá uma pequena esvaziada. Mais da metade dessas pessoas é da comunidade do Tamandaré. Moram nas redondezas e participam sempre da festa. Os demais são visitantes vindos de São Paulo, Taubaté, Campinas e outras cidades próximas.

A roda demora um pouco a se formar. O centro fica, de início, vazio. Araci<sup>22</sup> canta, então, o ponto “Eu vou abrir meu congo ê”, cuja partitura tivemos a oportunidade de ver. Este ponto pode ser denominado “ponto de Abertura ou licença”, que serve para iniciar a roda de jongo:

*Eu vou abrir meu congo ê*  
*eu vou abrir meu congo a*  
*Primeiro eu peço a licença*  
*Pra rainha lá do mar*  
*Pra saudar a povaria*  
*Eu vou abrir meu congo ê.*<sup>23</sup>

Enquanto o primeiro ponto é cantado, os jongueiros formam uma fila e cada um passa diante dos tambores, faz uma reverência com o corpo para cada tambor, toca no chão e, em seguida, na cabeça e no coração, como um pedido

---

<sup>22</sup> Araci faleceu pouco antes das festas de 2007, que foram abertas por D. Mazé. Nestas festas, Araci foi lembrada em inúmeros pontos de louvação, expressando as saudades que a comunidade sentia. Ver Foto 6 no Apêndice.

<sup>23</sup> tradicional do bairro do Tamandaré – gravação de 24 de junho de 2005.

de licença aos tambores e aos ancestrais para que a roda possa se iniciar abençoada pelas entidades presentes.

Os pontos e desafios que se seguem são de louvor aos ancestrais. São chamados de “ponto de louvações”, e têm como fim saudar entidades espirituais, pessoas vivas ou mortas (antepassados jongueiros), saudar o local, o dono da casa ou falar sobre a história do povo. Alguns exemplos dessa modalidade são os seguintes pontos:

*Ele foi embora, foi pra longe  
Eu fiquei cantando, fiquei (i) imaginando  
Ele não vai voltar, ele não voltou  
É que dessa vez de mim não se lembrou.<sup>24</sup>*

*Mãe preta, mãe preta, mãe preta,  
Onde é que estás agora?  
Sua morada é tão longe  
É bem pertinho de Angola.<sup>25</sup>*

*Sinto saudade de quem se foi  
Sinto saudade de quem se foi  
Saravá (minha mãe)  
Na Aruanda<sup>26</sup>*

Com estes pontos, a roda se abre para quem quiser dançar, um homem e uma mulher da comunidade entram no meio e começam a dança. Seguem-se,

---

<sup>24</sup> Da. Tó - bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>25</sup> Totonho - bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>26</sup> Ponto recolhido pela Associação Cachuera!

durante toda a festa, pontos de demanda e visaria.<sup>27</sup> Os pontos de “visaria ou bizarria” traçam uma crônica da comunidade, muitas vezes através da sátira. Sendo assim, servem para alegrar a roda e divertir a comunidade:

*Engenho novo do Mané Lopes*

*Por que é que o engenho roda se não tarabaia (trabalha)*

*O café bão vai pra cidade*

*E o carreiro passa de banda*

*Laiê ilaiê...*<sup>28</sup>

A outra modalidade que foi citada é o ponto de “demanda, gurumenta ou porfia”, que são desafios entre jongueiros. Essa modalidade vem sendo pouco praticada atualmente, pois envolve segredos que somente alguns jongueiros conhecem. São pontos que têm que ser feitos na hora, de improviso, um cantador respondendo ao outro. Criar um ponto é coisa que jongueiro velho sabe, mas não explica para qualquer um, vai sendo aprendido aos poucos, *tudo cercado de uma aura de mistério, cada coisa como um segredo novo. E sempre há mais para entender e memorizar.*<sup>29</sup> Os jongueiros novos devem aprender

---

<sup>27</sup> cantos de louvação: “Sinto saudade”, “mamãe disse que eu não vinha”, “Mãe Preta”, “Ele foi embora”, “Quando eu sai”, “ô mãe África”

Cantos que se seguem: “oi abre a roda”, “meu cativoiro”, “iaia brinque com ioiô”, olha a fumaça”, “vovó não quer casca de côco”, “eu saravo”, “oi tambu”, “ô galo rosa”, “eu mandei panhá laranja”, “a volta que o mundo deu”, “galo gaieiro”, “a moça”, “foi na beira do mar”, “oi lá no céu”, “no chiador”, “estrela guia”, “o que é aquilo papai”, “engenho novo”, “vovó, pra que tu quer o didá”, “segura o jongo”, “ô linda”, “ô lua nova”, “bate, bate coração”, “ô jerê”, “tiraram o côco”, “vamos seguir”, “sai da linha lesma”, “quem quer comprar”, “varre sola”, “eu plantei café de meia”, “cruzeiro pegou fogo”, “meu cachorrinho foi no mato”, “acendi minhas candeias”, “galo Xina”, “clareou minha terreira”, “minha pele é cor morena”, “boi barroso”, “clareou, clareou”, “cumpade não mexa no meu côco”, “Balancea dandã”, “nego”, “diz a lenda sinhá”, “mataram meu gado”, “adeus, adeus povaria”. (Ver anexo 1, para íntegra dos pontos.)

<sup>28</sup> tradicional do bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>29</sup>PRANDI, 2005. p.10.

ouvindo, observando e imitando os mais velhos. Na comunidade de Tamandaré, por contar com a participação de inúmeros jongueiros velhos - os mestres do jongo -, ainda podemos presenciar pontos de demanda, desatados e improvisados no momento da roda. Nesse universo do texto oral improvisado, aparecem muitas melodias recorrentes, porém com versos diferentes, há uma ou outra mudança na melodia, mas em geral, elas têm algo em comum. A variabilidade verbal é algo que se costuma encontrar com relativa facilidade nos campos do texto oral, alguma parte de sua criatividade individual (no caso, do jongueiro) é injetada ao longo do processo da performance.<sup>30</sup> São exemplos desses pontos:

*Sai da linha lesma  
Deixa o trem passar (2x)  
Eu só quero lesma  
Quando eu vou pescar  
Lalaiê....<sup>31</sup>*

Segundo o jongueiro Togo, do bairro do Tamandaré, o significado do ponto é o seguinte: *a pessoa não ta sabendo desmanchar os pontos, tem que sair logo da roda e dar lugar para outro jongueiro.*<sup>32</sup>

*Cumpade não mexa no meu coco,  
cumpade não mexa no meu coco  
ah, esse coco é de candongar  
já espalhei meu coco no terreiro  
e meu boi ligeiro tá vindo saravá<sup>33</sup>*

---

<sup>30</sup> RISÉRIO, 1996, p. 104.

<sup>31</sup> Togo - bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>32</sup> Togo – bairro do Tamandaré – entrevista gravada no dia 24 de junho de 2005.

<sup>33</sup> Totonho - ponto de demanda, criado no dia 02/07/2006, bairro do Tamandaré.

*Vovó, pra que tu qué o didá?  
Olha que suncê oi já não sabe costura  
Eu já trouxe lá de casa  
Agulha, linha e carreté  
Foi encomendado de Angola  
Veio na folhinha de Guiné<sup>34</sup>*

O significado deste último ponto, segundo Totonho do bairro do Tamandaré, pode ser sintetizado nos seguintes enunciados: para que está querendo me cutucar se você não sabe fazer isso? Cuidado que eu sei cutucar!

Totonho é um dos jongueiros que mais gosta dessa modalidade de pontos, e é interessante observá-lo durante um desafio. Ele tem um ar sério e quando alguém o desafia, ele fica andando de um lado para outro, tentando lembrar-se de um verso que caiba em sua resposta.

Como já afirmamos, os “pontos” são a crônica da comunidade, que canta sua história passada e presente, seus valores morais, enfim, o entorno social em questão. Criados no repente, de improviso, ou buscados na tradição, os pontos fazem comentários sobre pessoas e fatos conhecidos da comunidade, sempre em tom jocoso e com linguagem rica em metáforas. Essa comunicação através de metáforas, que contam situações vividas, histórias da comunidade, ou que contêm conselhos aproximam o jongueiro do narrador. Segundo Walter Benjamin<sup>35</sup> a narração serve como intercâmbio de experiências, que passam de pessoa a pessoa. No entanto, aparentemente a arte de narrar está, atualmente, extinguindo-se.

---

<sup>34</sup> Totonho -bairro do Tamandaré – jongo que me foi apresentado pelo grupo A Barca, e que foi explicado por Totonho durante entrevista em 24 de junho de 2005.

<sup>35</sup> BENJAMIN, 1985, p. 197 a 221.

Temos dois tipos de narradores: aquele que vem de longe, e aquele homem que conhece suas histórias e tradições. Segundo Hampâte Ba<sup>36</sup>, a tradição baseia-se em uma concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo. A tradição oral não se limita a histórias e lendas, ou a relatos mitológicos ou históricos, a tradição oral, para os africanos, é a escola da vida, já que dentro da tradição oral, o espiritual e o material estão associados. A tradição é força, que gera movimento e ritmo, e portanto, vida e ação.

De acordo com Benjamin, a narrativa tem sempre uma dimensão prática, que pode consistir em um ensinamento moral, uma sugestão ou num provérbio. De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos, e se isso parece antiquado é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis<sup>37</sup>. E o que é aconselhar senão uma sugestão para a continuação de uma história que acaba de ser narrada.

Atualmente os processos produtivos da modernidade não têm alimentado a tradição oral, a narração enquanto comunicação, característica que ainda podemos encontrar na essência de uma manifestação como o jongo.

O narrador retira de sua própria experiência, de situações que viu ou ouviu falar, o que vai contar. Tentando sempre dar a essa narrativa características próprias, que aparecem no jeito de falar, na forma de construir uma metáfora ou uma rima, assim como acontece muitas vezes num ponto de jongo em que cada cantador tem sua característica, seus temas mais freqüentes, sua forma de criar metáforas e melodias. A narrativa é uma forma “artesanal” de comunicação, assim como o teatro. A seguir, alguns exemplos de pontos que têm como característica a narrativa da comunidade:

*A moça tá usando saia lisa (2x)*

*Babado de renda*

*Ai na camisa (2x)*

---

<sup>36</sup> Ki-Zerbo, J. (ed), 1981 e 1990, p.. 181 a 218.

<sup>37</sup> Idem, p.181 a 218



*Lalaiá...*<sup>38</sup>

*No chiador não embarca mais ninguém*

*Embarca só Mariazinha*

*Mariazinha filha do chefe de trem*

*Iaiê...*<sup>39</sup>

*Minha pele é cor morena*

*É cor de café caboclo*

*Eu moro na Serra Negra*

*Eu gosto de tudo um pouco*

*Eu gosto de andar sozinho*

*Pra não servir de estorvo*

*Quando chega a madrugada*

*Eu vou cuidar do meu boi no cocho.*

*(Totonho)*<sup>40</sup>

Recebemos cada dia mais, notícias pelos jornais e outros meios de comunicação; no entanto, somos carentes de histórias surpreendentes. Ora, os fatos chegam até nós já explicados, as razões para cada acontecimento, as reações e consequências de tudo chegam até nós digeridas. Só que a arte narrativa consiste exatamente em evitar explicações.

Na narração, busca-se, com a maior precisão, contar cada fato miraculoso e extraordinário, mas o contexto psicológico de cada ação e suas razões não é imposto ao ouvinte; assim, *ele é livre para interpretar a história como quiser, e*

---

<sup>38</sup> Ponto Tradicional do bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>39</sup> Ponto Tradicional do bairro do Tamandaré - gravação de 24 de junho de 2005.

<sup>40</sup> Totonho, gravado na festa de 02/07/2006, no bairro do Tamandaré.

*com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação*<sup>41</sup>.

Contudo, podemos reparar que as narrativas, mesmo as mais antigas, ficam gravadas em nossa memória, contos que nossos avós nos contaram há muito tempo permanecem; porém, as notícias e informações que recebemos quase sempre se perdem no tempo e no espaço sem que nos demos conta. E quanto maior a naturalidade com que o narrador deixa de lado o pensamento e explicações psicológicas, mais a história fica gravada na memória.

Assim como o jongo e a maioria das brincadeiras e manifestações tradicionais que iremos encontrar pelo Brasil, contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo. A memória é épica, a lembrança é o que nos liga à tradição, e que nos dá a possibilidade de transmitir os acontecimentos de geração em geração. Walter Benjamin afirma que o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, pois a narrativa é a imagem de uma experiência coletiva no que concerne a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana. É por isso que uma brincadeira como o jongo só pode acontecer em grupo, assim como o fazer teatral que se dá entre dois grupos: aquele que representa e aquele que assiste.

---

<sup>41</sup> BENJAMIN, 1985, p.197 a 221.

## A Poesia do Jongo

Voltando a olhar especificamente para a festa, observamos que os jogueiros criadores dos pontos têm que ter a habilidade de amarrar os rivais com a força (mironga) do seu ponto e com o conhecimento da linguagem cifrada do jongo, que permite sair dos pontos propostos pelo outro. Para decifrar essa linguagem é preciso experiência. O desafio é uma disputa de sabedoria, pois os jogueiros são poetas feiticeiros, que têm o objetivo de encantar o desafiante por meio da poesia do ponto. O canto e a dança têm sempre fundamento e os versos improvisados em charadas desafiam os que não conhecem as tradições. É interessante rever um depoimento de um jogueiro antigo do Rio de Janeiro, chamado Aniceto do Império, que comenta sobre a feitiçaria (mironga) e sobre o desafio no início do século XX:

*O jongo mata, jongo não é brincadeira, o jongo é das almas. O jongo deve ser iniciado à meia-noite. O jongo exige uma fogueira, nesta fogueira uma vasilha com algo dentro. Deve ser acesa uma vela, ao lado desta vela um copo d'água virgem, liso. O jongo deve ser dançado com a indumentária branca, na falta de branca, alva. Mas eu tenho medo, o jongo deve ser dançado descoberto se é homem descoberto. São três atabaques em ordem crescente segundo o tamanho; o candongueiro é pequeno e tem o som bem agudo, depois o angoma puíta, e depois desse, o caxambu<sup>42</sup>, que caxambu não é dança, não é o ritual, o caxambu é um instrumento e o ritual é o jongo. O jongo é pai de muitas outras músicas que existem por aí. O jongo é pai de tudo isso ou é mãe. O jongo é muito respeitado, o jongo*

---

<sup>42</sup> O Jongo no Rio de Janeiro é chamado por muitos de Caxambu. Aniceto, no caso, deve estar falando do instrumento que chamamos aqui em São Paulo de tambu, o tambor grande e mais grave.

*mata. O jongo carece até cabeças maduras pelo seguinte motivo: o jongo é deitado no metá-metá, o linguajar de caboclo, é eu falar consigo dirigindo-me a ele. E tem que saber desamarrar, desatar aquilo, entender que é consigo o que eu estou falando.*<sup>43</sup>

Segundo Otávio Paz<sup>44</sup>, a linguagem é significado, tem mobilidade, e cada palavra possui vários significados, mais ou menos conexos entre si. Esses significados se ordenam e ficam mais claros de acordo com o lugar que se escolhe para a palavra. Assim, dependendo do lugar escolhido a palavra adquire significados diferentes. Ou seja, cada linguagem é uma infinita possibilidade de significados. O sentido da frase é *como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção.*

No entanto, as imagens criadas por um poeta, por exemplo, não têm sentido, mas possuem autenticidade: *o poeta as viu ou ouviu, são a expressão de sua visão e experiência do mundo, constituem uma realidade objetiva, são obras.(...) A imagem reproduz o momento de percepção, não representa, mas apresenta, recria, revive nossa experiência do real.*<sup>45</sup> Ou seja, o poeta cria realidades que só têm significado dentro de seu próprio universo, dentro da frase criada pelo poeta, dentro da imagem sonhada pelo poeta. Já o sentido ou o significado é um “querer dizer”. A imagem não quer dizer, pois se auto-explica. A imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade, elas perdem os seus múltiplos significados para tornar-se estática em uma imagem.

É assim a poesia dos jongueiros: por criar imagens, os pontos têm um significado para aqueles que vivem em seu universo, para aqueles que

---

<sup>43</sup> Depoimento de Aniceto de Menezes e Silva Júnior, o Aniceto do Império sobre o jongo no Rio de Janeiro no começo do século XX. MOURA, 1983, p. 62.

<sup>44</sup> PAZ, 1976. p. 44

<sup>45</sup> Idem, p. 45

conhecem o ambiente em que cada imagem é criada, para aqueles que pertencem àquela comunidade.

Otávio Paz<sup>46</sup> diz:

*A imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. A imagem é o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta, não alude à realidade, pretende recriá-la. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem é. A poesia é entrar no ser.*

Ora, essa linguagem cifrada e poética da qual estamos tratando se faz presente em diversos rituais, nos quais a comunidade inteira, ou parte importante dela, revive acontecimentos narrados por mitos.<sup>47</sup>

No bairro do Tamandaré, faz parte da magia e do segredo do jongo a história de que quem recebia ponto enigmático tinha que desatá-lo e respondê-lo, senão ficava “amarrado”<sup>48</sup>, enfeitiçado, chegando a desmaiar, perder a voz, virar bananeira, se perder na mata ou morrer. Esta magia os jongueiros chamam de mironga, palavra usada para dizer daquilo que ninguém sabe explicar, os segredos do jongo.

---

<sup>46</sup> Idem, p. 50.

<sup>47</sup> ELIADE, 1972, p. 74.

<sup>48</sup> Mário de Andrade explica que diziam “amarrar o ponto” para significar que um canto do jongo estava bem sustentado pelo solista e aceito pela coletividade e “desatar o ponto” à entrada duma toada nova, enquanto alguém não “desata o ponto”, entrando com um canto novo de resposta, o ponto permanece amarrado. – ANDRADE, 1965, p. 145 a 233 – **O Samba Rural Paulista**.

Gil, líder jongueiro de Piquete, explica a “mironga” da amarração de forma diferente: Quando a pessoa não entende o que foi cantado, está amarrada. Se foi cantado pra você e você não entende, você está amarrada, você tem que responder, desatar, ou fazer o que foi pedido. Por exemplo, se alguém canta pra você entrar na roda, quer dizer que era pra você subentender que era pra você entrar na roda. Por exemplo, eu canto pra você:

*Branco vai (a)'prender dança de preto,  
branco vai (a)'prender dança de preto,  
abana o lencinho que eu te dei comadre Maria,  
abana o lencinho que eu te dei.*

Quer dizer que é pra você entrar na roda. Eu vou cantar focalizando você, se você não entrar você fica amarrada. Ficar amarrada é simbolismo, vem do povo que faz feitiçaria, que joga encantamento, mas quer dizer que se você fica amarrada, fica meio boba, sem perceber o que tá acontecendo.

O tempo todo, essa atmosfera de segredo está presente no jongo, até mesmo na comunidade de Piquete, que tem jongueiros mais novos, não tão ligados às religiões afro-brasileiras.

Durante a festa, é bonito ver os cantadores puxando os pontos, o som que vem lá do peito, cantado alto, com energia, são vozes que ressoam nos corpos dos que estão presentes, e parecem chamar por nós, aguardando a resposta da roda que repete o ponto com vontade.

Atualmente, as comunidades jongueiras têm se organizado para ensinar aos mais novos o jongo, principalmente porque compreenderam a importância de perpetuar a festa, e que para isso precisam preparar os mais jovens a fim de darem o devido valor à sua tradição. Podemos questionar essa transformação ou simplesmente constatar que vivemos em um mundo ocidental, que não valoriza as tradições e que, portanto, para manter vivas suas festas, as comunidades

precisam se ocidentalizar um pouco no intuito de revigorar os mais jovens na tradição. Um exemplo do que acabo de dizer é o seguinte ponto:

*Saravá jongueiro velho  
que veio pra ensinar  
que Deus dê proteção pra jongueiro novo  
pro jongo não se acabar  
pro jongo não se acabar  
pro jongo não se acabar  
que Deus dê proteção pra jongueiro novo  
pro jongo não se acabar.*<sup>49</sup>

A festa vai seguindo até o sol raiar, quando se canta um lindo ponto de Totonho, que volta a incendiar a roda:

*Clareou, clareou,  
clareou um novo dia  
Galo cantou, oi, lá n'Angola  
Anunciando um novo dia*<sup>50</sup>

Este ponto revigora a roda, que normalmente a essa hora já está meio desanimada por conta do cansaço. Porém, é impressionante como este canto

---

<sup>49</sup> Jefinho - bairro do Tamandaré – gravação em 24 de junho de 2005. Muitos jongueiros velhos que vão indo embora descansar durante a festa, antes de saírem cantam um ponto de despedida.

<sup>50</sup> Totonho, bairro do Tamandaré – gravação em 24 de junho de 2005.

devolve as forças aos que estão presentes. Ninguém vai embora, aquela energia parece que segura e faz com que a maioria vá permanecendo depois ainda do sol raiar. Aquela roda ao ar livre, ao lado de uma imensa fogueira, permite a participação real de cada indivíduo no coletivo.

Para encerrar ou despedir-se, temos outros tipos de pontos, que são cantados, ao amanhecer, para saudar a chegada do dia e o final da festa.

*Adeus adeus povaria*  
*Eu vou-me embora (2 vezes)*  
*Me diverti bastante*  
*Senhor diz que está na hora*  
*Lalaiê....<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Tradicional do bairro do Tamandaré – gravação em 24 de junho de 2005.



## Memória e ritual

*Os factos só são verdadeiros depois de serem  
inventados. Do que me lembro jamais eu  
falo. Só me dá saudade o que nunca recordo.*

Mia Couto (*O último vôo do flamingo*)

Podemos notar a importância da memória para que o ritual da festa do jongo aconteça. Para iniciar a roda, como já foi comentado, é preciso pedir a benção e a licença dos instrumentos, que parecem funcionar como a presença do sagrado. Além disso, é preciso lembrar, por meio dos pontos, a presença dos ancestrais na roda, pedindo a eles proteção e benção para que a festa possa continuar.

Para compreender a memória e o ritual no Jongo, é preciso compreender que cada contribuição da cultura africana é resultante de um longo e lento processo de diluição e apagamento étnico. A memória que se tem da África é vaga, genérica e indefinida.

Como Reginaldo Prandi<sup>52</sup> escreve em seu livro *Segredos Guardados, ainda que o passado ancestral perdido seja a África, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova civilização, passado que só pode ser reinventado, memória recriada*. Ou seja, mesmo sabendo que os negros tinham ancestrais na África, esse é um passado perdido, é uma memória rompida. Os negros podem apenas recuperar o passado que se construiu no Brasil, na sua escravidão.

---

<sup>52</sup> PRANDI, 2005. p. 162

Reginaldo Prandi explica que, para entender qualquer ritual afro-brasileiro, é preciso entender a noção do tempo para africanos e seus descendentes: o ritual, tanto no candomblé como no jongo, é aprendido com a repetição. Ninguém ensina, a pessoa vai aprendendo aos poucos por meio da observação e da vivência com os mais antigos.

A noção do tempo africana é muito diferente da ocidental. O tempo ocidental é linear, contínuo e irreversível: observa-se o passado e o presente para reaplicar no futuro, para o qual se fazem planos. É um tempo mensurável, os eventos são associados a um momento determinado no calendário.

Já o tempo africano é circular: o presente, o passado e o futuro estão associados. Nada acontece pela primeira vez, tudo se repete o tempo todo, tudo recomeça. O tempo tem o sentido da reencarnação: a vida é apenas um momento do tempo circular. O negro sempre reencarna na sua família.

Os negros que vieram para o Brasil deixaram suas famílias em outro continente e se viram sozinhos num país de outras crenças, acabaram aceitando a conversão ao catolicismo. Nas religiões africanas, perder a família é perder a identidade. Sem identidade, não terão ninguém para louvá-los quando morrerem e isso significa, para os africanos, permanecer no limbo, entre o céu (orun) e a terra (aiye). Então, tiveram que recriar sua religião para sobreviver à nova situação de vida.

Assim como o tempo é circular, a disposição em roda o repete; o sentido anti-horário dessa roda nos rituais afro-brasileiros, como é o caso da dança no jongo, representa o sentido positivo do tempo circular. Os negros adaptaram suas antigas crenças à realidade brasileira, mas nunca deixaram de lado a essência de sua religiosidade.

Segundo Risério<sup>53</sup>, a religião acompanha, em todos os momentos, a mulher e o homem africanos, desde antes do seu nascimento até depois de sua morte. Estamos considerando aqui que as religiões de povos africanos têm a forma de ritual. Quando chamamos os eventos religiosos de rituais estamos falando da

---

<sup>53</sup> RISÉRIO, 1996.

forma como cada religião encontra para celebrar seus deuses e suas crenças, dentro de um pensamento mais dramático, já que têm gestos, palavras, música e ações são repetidos a cada celebração. Sobre isso trataremos mais adiante.

Ora, a religião e seu ritual permeiam todos os instantes e todas as instâncias da existência individual e coletiva. Religião é o espaço que o ser humano busca para se relacionar com a transcendência. Na África, a religião não é um departamento da vida, como no ocidente, onde temos vida religiosa, vida pessoal, profissional e afetiva, dentre outras. Para os africanos, não há essa diferença.

Estudar as religiões africanas consiste, na verdade, em estudar os povos que cultivam e praticam essas religiões. *O universo africano é religioso: onde o africano está, aí está sua religião.* Para o africano e sua comunidade *viver é ser colhido num drama religioso*, pois o africano *é um ser profundamente religioso, vivendo num universo religioso.*<sup>54</sup>

Na Antiga África, ser humano era pertencer a uma comunidade e pertencer a uma comunidade implica em engajamento nas crenças e ritos da mesma, crenças e práticas de um grupo específico. Afastar-se da religião era, portanto, “situar-se fora do mundo.”<sup>55</sup> No entanto, não podemos dizer que essas religiões são estáticas, a flexibilidade é uma característica das crenças e práticas religiosas africanas, tornando-as abertas a mudanças internas, bem como a importações externas, o que mantém essa flexibilidade é o caráter oral dessas religiões, não há um livro para seguir que formalize os ritos, há o que é ensinado e assimilado oralmente na comunidade. Risério<sup>56</sup> afirma que *o homem não foi feito para Deus ou para o universo ele existe para ele mesmo e carrega dentro de si mesmo a justificativa de sua existência.*

Muitos rituais trazem em si o desejo de retornar a um tempo que passou, à sua origem, através da memória. Para esse homem religioso do qual falamos, o

---

<sup>54</sup> RISÉRIO, 1996. p. 58.

<sup>55</sup> Idem, pág. 59

<sup>56</sup> Idem, pág. 65.

conhecimento da origem de cada coisa confere uma espécie de domínio mágico sobre ela: sabe-se onde encontrar a origem das coisas e como fazê-la reaparecer no futuro contando com a possibilidade de modificá-la. Memória, neste caso, significa conhecimento. Segundo Mircea Eliade<sup>57</sup> *aquele que é capaz de recordar dispõe de uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas*, e este homem capaz de recordar pode, assim, modificar o presente.

O mundo degenera e se consome; por isso, deve ser simbolicamente recriado sempre; é o que Mircea Eliade chama de “voltar atrás”<sup>58</sup>, mediante a recordação de momentos já vividos.

O objetivo de se “voltar atrás” pode ser a libertação. A fim de conhecer suas próprias existências anteriores, o homem que volta atrás no tempo pode reencontrar seu ponto de partida, sua raiz. Compreender o passado, chegando ao princípio. O retorno à origem pode ser visto como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência, anulando a obra do tempo, ou seja, o retorno à origem dá a possibilidade de recomeçar ou renovar a sua existência.

Ecléa Bosi<sup>59</sup> esclarece a função da memória enquanto renovadora da tradição:

*Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado tal como foi, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. O simples fato de lembrar o passado, no presente,*

---

<sup>57</sup> ELIADE, 1972. p. 83.

<sup>58</sup> ELIADE, 1972. p. 72.

<sup>59</sup> BOSI, 2002. p. 94.

*exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.*

Assim, a memória de uma tradição é incentivo para as comunidades recriarem constantemente sua identidade, em um sentido circular, de renovação, como no tempo circular que se repete e se recria a cada instante. Sem a memória não há como manter, preservar e renovar um ritual como o jongo.

Os jongueiros tocam na questão da memória quando se referem à festa. Gil do Piquete, por exemplo, esclarece o sentido de tradição e fala da memória no jongo:

*O jongo é a maior herança que a gente tem dos antepassados, então a gente conta nossa história, a preservação, mantém viva a tradição. Tradição é fazer aquilo que os nossos pais faziam, o jongo nasceu do sofrimento do negro nas senzalas, então à noite tinha que ter alguma coisa pra alegrar, alegrar aquele cidadão que tinha apanhado o dia inteiro, então um ria da chibatada que o outro tinha levado, fazia festa, até que aquele que tava na salmora acabava dando risada, falava mal do patrão, falava mal de quem eles quisessem, e mesmo que o sinhô tivesse vendo a alegria deles, não entenderia. Daí, nasceu do sofrimento a necessidade das palavras estarem subentendidas. Então marcavam fugas, falavam como que ia ser, como cada um tinha que se portar.*

*Quem inventou o e-mail foram os negros africanos, um já passava mensagem um pro outro lá atrás. Então, tambor batido pra religião é diferente do batido pro jongo, pra quem não entende, pra quem é leigo parece que é a mesma coisa, mas pra gente não é a mesma coisa, uma*

*batida de jongo é diferente da congada, do Moçambique, do candomblé.*<sup>60</sup>

Em entrevistas de outros participantes, podemos perceber como a memória de fatos que nem foram vividos pelos entrevistados revigoram e dão significado para o ritual de hoje. Eles citam histórias que a avó contava, lembram de histórias de ancestrais escravos, assumem a presença de uma feitiçaria na festa, mesmo dizendo que ela já não existe, como se rememorar um passado, mesmo que não vivido pelo interlocutor, desse sentido à perpetuação da festa do jongo.

No entanto, é preciso ficar claro que, segundo os jongueiros, o ritual no jongo não é religioso, ou seja, não pertence a nenhuma religião específica, apesar de termos quase sempre a presença de pais de santo e a religiosidade estar presente na forma como os jongueiros participam da festa e levam suas vidas.

Gil do Piquete, ao explicar o sentido de um ponto tradicional que sua avó lhe ensinou, esclarece que o ritual no jongo está presente por causa da memória, por causa da história que esses negros não viveram, mas que se faz presente sempre que fazem a festa, por causa da lembrança de uma vida na África, dos quilombos de seus avós, memórias que são reiteradas diversas vezes durante a festa, e que são a razão para a continuidade e ressignificação do jongo.

Assim, a presença do ritual, a influência religiosa e mística, ou seja, a “mandinga” (feitiçaria, bruxaria, talismã) não pode faltar à roda de Jongo.

No livro *Tambor de Crioula – ritual e espetáculo*, Ferretti<sup>61</sup> dá inúmeras definições do significado da palavra ritual. Rito, para ele, é definido por regras e cerimônias que se observam na prática de uma religião, mas pode ser também qualquer tipo de cerimônia em que à maneira de agir, às fórmulas, aos gestos e

---

<sup>60</sup> Trecho de entrevista com Gilberto Augusto da Silva, Gil, líder e organizador do jongo de Piquete, feita em São Paulo, 18 de outubro de 2005.

<sup>61</sup> FERRETTI (org.), 2002. p. 45.

aos símbolos usados, atribuem-se virtudes ou poderes inerentes, suscetíveis de produzirem determinados efeitos ou resultados. Assim, o rito encontra-se não só na vida religiosa, mas em todas as esferas culturais.

Recasens Siches<sup>62</sup> afirma que os ritos são sociais, na medida em que podem ter o objetivo de dar uma solenidade especial aos cumprimentos de modos coletivos de vida, como o casamento e outros rituais de passagem criados em cada comunidade para servir aos seus membros. O rito contribui para delimitar com maior precisão e rigor o grupo ou círculo social a que pertence.

Melatti<sup>63</sup> acrescenta que, no rito, predomina o aspecto simbólico, em que os símbolos usados nas festas estão ligados às pessoas que fazem a festa, ou seja, são gestos criados por aquelas pessoas que participam, portanto dizem respeito somente a elas, não sendo, muitas vezes, compreendidos pelos visitantes, mais uma vez, deixando clara a conotação social de um ritual.

Portanto, os rituais de qualquer festa ou manifestação popular representam símbolos que expõem a vivência e a organização social de uma comunidade. *A festa (popular) é um tipo de ritual e os limites do ritual podem ser alargados a todas as ações que objetivam e produzem comunicação social.*<sup>64</sup> Ou seja, o ritual pode se definir pela presença de comunicação social e/ou evocação de poderes ocultos. No jongo podemos notar a presença de ambos.

Assim, Ferretti conclui que fenômenos folclóricos de natureza religiosa ou não, como o jongo, podem ser vistos como ações rituais, isto é, ações nas quais predominam aspectos simbólicos e que dizem respeito às pessoas que as praticam. As manifestações folclóricas/ tradicionais são formas simbólicas de comunicação e expressão, um modo de dizer algo sobre a vida de quem as produz. Ou seja, toda festa folclórica tem também um significado social.

---

<sup>62</sup> RECARENS SICHES, 1968, p.261.

<sup>63</sup> MELATTI, 1972, p. 115-123.

<sup>64</sup> BRANDÃO, 1974, p.21-30.

Se considerarmos que, num ritual, há uma preocupação com a comunicação, como temos mostrado até aqui, podemos rapidamente nos remeter à arte teatral, que tem como característica comunicar. Além da comunicação, o teatro se caracteriza por ser uma arte coletiva, que depende da assistência para existir, e, assim como o ritual, toda peça teatral tem que definir o círculo social que quer atingir. As ações, os símbolos usados no fazer teatral devem ser coerentes com o público que se quer atingir.

Podemos, sim, dizer que o fazer teatral é um ritual, não pensando, é claro, do ponto de vista religioso, mas, analisando os gestos, ações e objetivos, chegamos às mesmas características que descrevemos acima para o ritual.

Esta associação, de que a arte e a comunicação estão presentes em diversas formas de rituais, fica mais clara quando chegamos ao conceito de ritual transformado em performance de Schechner.<sup>65</sup>

Para Schechner, um ritual é uma troca entre assistência e dançarinos/atores, reafirmando uma aliança e expressando os valores de um grupo no nível mais profundo de suas relações, revelando o que atinge mais intensamente esses homens.

No teatro, o roteiro já está descrito, os gestos precisos dos personagens foram ensaiados para uma ocasião particular, enquanto que, “na vida”, o roteiro existe, mas é um processo que se modifica pelo objetivo de cada personagem e pelos motivos subjetivos e objetivos de seus atos.

Segundo Schechner, o ritual tem mais variáveis que o teatro: o que vai acontecer ainda não está fechado nem completamente programado; nesse sentido, é mais parecido com o jogo, de que trataremos adiante. O teatro é quase inteiro pré-arranjado e os participantes podem se concentrar no evento; é mais ornamentado, podendo se utilizar de tempo e lugares simbólicos, o que o torna inteiramente fictício. Um ritual tem uma utilidade para os participantes; o teatro é entretenimento e sua utilidade é mais subjetiva.

---

<sup>65</sup> SCHECHNER, 1988.



O ritual é ligado a Alguém ausente. O “performer”, muitas vezes, é possuído, e o público é chamado a participar efetivamente da ação, pois acredita e é parte integrante do que está sendo feito. A criatividade acaba sendo coletiva.

Já no teatro, o “performer” tem plena consciência do que está fazendo, o público é convidado a assistir e apreciar a ação, participando, na maioria das vezes (porém normalmente), não de forma efetiva. Assim, podemos dizer que a criatividade no teatro é individual.<sup>66</sup>

Uma performance é considerada, para Schechner, ritual ou teatro, dependendo do lugar onde acontece. Antes de continuar, é preciso esclarecer o que entendemos pelo termo “performance”.

Performance, segundo Patrice Pavis, é uma expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”. Surgiu nos anos sessenta; é influenciada pelas obras do compositor Jonh Cage e associa artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. Pode ser apresentada em qualquer lugar. Na performance, enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O performer não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas pode ser, sucessivamente, recitante, pintor ou dançarino.<sup>67</sup>

Realmente, se pensarmos na performance como um movimento teatral, podemos nos satisfazer com a resposta de Pavis. Porém, se procurarmos os estudos sobre performance feitos pelo mundo, principalmente no que concerne à performance como um ritual, sempre ligado ao teatro, encontraremos a definição de Henry Bial: performance é qualquer evento que envolve a apresentação de ações artísticas ensaiadas e essa idéia pode ser estendida a outros eventos que possivelmente envolvam um performer (alguém fazendo

---

<sup>66</sup> Essas informações foram formuladas por R. Schechner no livro citado, mas acreditamos que o teatro contemporâneo se apropria de elementos da performance, inclusive da sua criatividade coletiva.

<sup>67</sup> PAVIS, 1999, p. 284

alguma coisa) e um espectador (alguém observando algo): como por exemplo, um clérigo fazendo sua performance num serviço religioso, ou um atleta, ou até mesmo, um político, que pode ter uma boa ou má performance num debate.

Assim, performance é também um conceito, uma maneira de compreender todos os tipos de fenômenos da vida cotidiana se refletirmos na idéia de que o mundo é um palco, ou uma performance, como se a nossa rotina fosse também uma performance ensaiada e reensaiada todos os dias.

Assim, as artes performáticas, como as artes cênicas, são performances, pois estas artes exigem uma presença física de seres humanos treinados, para os quais a demonstração de seus talentos é sua performance.<sup>68</sup> Henry Bial esclarece que todas as performances contêm algum comportamento ritual, já que o próprio ritual é uma espécie de performance, como já concluímos anteriormente. O ritual tem conseqüências consideradas reais: o ritual religioso conecta os participantes a um poder espiritual. Outros rituais invocam conceitos maiores que o indivíduo, como o estado, a comunidade ou a tradição. Mesmo um ritual individual tem um significado maior, já que define um ser em relação à sociedade. Ritual, para ele, é onde teatro e antropologia se encontram; é a arte da performance a serviço de um imperativo social ou religioso.

Quando olhamos para o jongo, uma dança num ritual, ele pode ser entendido como uma performance e apreciada como tal por espectadores que podem ou não fazer parte dele. A relação entre dançarinos, cantadores, tocadores e assistência constitui uma parte interessante da festa, pois nos remete ao teatro. A dança não é só a expressão de uma história corporal, mas representa a ação que fica no meio da roda.

No nosso caso, estamos entendendo por teatro e dança não só a expressão da fala, mas a expressão que toca os sentidos - olfato, visão, tato, audição, voz – expressão que se comunica com o corpo da assistência/ espectador. A roda de jongo de certa forma tem a disposição de uma cena teatral. Na roda temos o público em formato de arena, temos a questão do ritmo de entrada e saída de

---

<sup>68</sup> BIAL (ed.), 2004, p. 57.

cena dos atores/dançarinos, a presença de dramaturgia na seqüência dos pontos, além da energia que precisa se manter acesa para que o público não perca o interesse.

Dançar com aquelas palmas e o canto, rodando rapidamente, remete a uma sensação de transe de um ritual: tudo rodando, algo mágico acontece ali que causa em todos os presentes uma excitação. Toda essa sensação vem à tona.

Num ritual, há um tempo simbólico. O público é chamado a participar e acredita no que está sendo feito: a criação do que será apresentado é coletiva; o que vai acontecer está em aberto, é um jogo. No teatro<sup>69</sup>, como já comentamos, normalmente, já existe um roteiro, os gestos dos personagens já foram criados pelos atores e ensaiados para uma ocasião particular. Portanto, o público irá participar relacionando-se com o que está sendo feito em cena, dependendo também, é claro, da intenção dos artistas de que haja essa participação. De qualquer forma, no teatro do qual estamos tratando neste trabalho, a sensação de participar da ação apresentada deve estar presente na relação do espectador com o ator, ou do ator com o espectador.

---

<sup>69</sup> Não estamos tratando aqui do *work in progress* do teatro contemporâneo. A arte em progresso recusa a forma acabada, e busca a mistura e a superposição de conteúdos e gêneros, a fala disforme, a cena assimétrica, ou melhor, a desconstrução da linguagem teatral e suas narrativas, sem chegar a um produto final: é uma obra constantemente inacabada. *Desteatralizar a cena não tem por objetivo chegar à vida, mas ao corpo numinoso da manifestação teatral, à sua qualidade sensível e anímica*. É preciso reconhecer neste teatro que as narrativas não têm apenas um significado, partem de um “fluxo livre de associações” ao invés de terem um texto dramático. São exemplos de artistas que se utilizam deste pensamento: Antonin Artaud, Robert Wilson, Gerald Thomas, Robert Lepage, entre outros.

COHEN, Renato, **Work in Progress na cena contemporânea**, São Paulo, Ed. Perspectiva.

## Corporalidade, energia, presença

*Música não se separa de dança,  
corpo não está longe da alma, a boca  
não está suprimida do espaço onde se  
acha o ouvido.*

Muniz Sodré (*Samba, o dono do  
corpo*)

Como já comentamos, a roda precisa “firmar”, ou seja, é preciso que uma energia se estabeleça. Essa energia representa a presença de um coletivo, entregue à dança e ao canto, naquele momento e naquele lugar, e torna possível que o corpo seja algo, deixando-se levar pelas batidas do tambor como num ritual. O tipo de performance de um corpo depende sempre da estrutura de seu sistema, na relação com o ambiente e na forma como a memória se manifesta nele, já que a memória é também uma propriedade sistêmica e fundamental para a sobrevivência de um ser vivo.<sup>70</sup> O corpo nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos e sua memória consiste em sua capacidade de criar categorias que estão sempre sujeitas às modificações.

Segundo Christine Greiner, a nossa consciência mais primária é um tipo de presente rememorado. O “self”, ou si-mesmo, não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior deste com seu exterior. O ambiente e o corpo são ativos o tempo todo, reiterando a evidência que vamos tratar a seguir de que o corpo pensa e cria imagens.

*A dramaturgia do corpo dá coerência ao fluxo incessante de  
informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza*

---

<sup>70</sup> GREINER, 2006, p. 11.

*em tempo e espaço é também o modo como as imagens se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação.*<sup>71</sup>

Assim, o próprio pensamento é movimento e as imagens criadas pelo movimento do corpo são as responsáveis pelas mudanças de estado corporal.

É a capacidade de construir imagens que transforma o homem. A dramaturgia de um corpo se percebe a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado. A dramaturgia do corpo emerge, nasce da ação.

Muniz Sodré esclarece que os cultos afro-brasileiros em geral contam com uma energia e presença forte da comunicação através de movimentos corporais, articulando-se com a corporalidade, que é a expressão artística do corpo.

Sabe-se que o corpo assimila os estímulos de ordem social e cultural em que o indivíduo está imerso. Ou seja, os cultos são primordialmente de ordem coletiva. Dessa forma, todo ser humano constitui-se de materiais coletivos, vindos das entidades divinas ou dos ancestrais; além de uma combinação individual de materiais, responsáveis por sua singularidade. Então, o indivíduo é, para o africano, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (orun) e parte no corpo visível.

Para “ser” é preciso ter corpo. Muniz Sodré conta que *é desse corpo integrado que se fala quando tradicionalmente alguém pergunta em iorubá como vai você*, na tradição ketu-nagô a questão se põe *como Ara ré o lê?*, o que *significa literalmente: o seu corpo pode? O seu corpo está forte?* O axé, a força vital, a energia, torna possível que o corpo seja um objeto, presente no mundo,

---

<sup>71</sup> Idem. Pág. 73

capaz de agir. Assim, o homem pode admitir que é matéria e que se relaciona com o meio ambiente e com os mortos.

Quer-se afirmar aqui como o ambiente social em que se vive e seu passado histórico se fazem presentes no corpo, na dança corporal de uma festa, ou melhor, de um ritual. O indivíduo conquista simbolicamente, por meio de seu corpo, a posse de si mesmo. O corpo é ponto de intersecção entre a existência individual e o cosmo.

Já comentamos aqui a importância da música para o Jongo, pois é ela que dá o ritmo da festa. É preciso compreender que a música aparece como um elemento dramático, pois é a partir dela que existe um roteiro, quase teatral, que é mais ou menos ordenado. As nuances dos pontos, para quem eles se destinam, o andamento que pedem, mais lento ou mais rápido, as suspensões no tempo, a respiração de cada um, o silêncio, todos estes são elementos que conferem à festa seu sentido teatral e que dão expressão para os corpos, pois é na batida do tambor que os corpos se manifestam e se expressam.

Gostaria de fazer um comentário à parte, neste momento, para falar da importância do silêncio para os africanos e, conseqüentemente, para nós, artistas em geral. O silêncio de que falo agora não é somente a falta de um som audível, mas toda a expressão e a música que pode conter uma pausa, uma suspensão da voz.

Muniz Sodré explica que, para o africano, o silêncio é entendido, no sentido simbólico, como o distanciamento do corpo de qualquer tipo de conceito e discurso. Na atitude africana, o silêncio não é um simples ato, mas uma decisão voluntária. Uma decisão que é consciente da insuficiência da fala e dos limites da comunicação discursiva, a fim de dar lugar a uma outra realidade: a realidade simbólica do corpo.

Assim, o silêncio é uma outra realidade situada antes e depois da palavra. O silêncio, a pausa suspensa, torna possível a existência da arte. Nesse limiar do antes e depois da palavra, podemos encontrar a dança, a música e o teatro como novas possibilidades e formas de expressão. Quero apenas sublinhar o

fato de a expressão não estar somente na fala racional, mas se fazer presente no corpo de cada um, mesmo que não de forma consciente. Essa expressão pode ser compreendida pelo espectador, não necessariamente de forma racional, mas pelas sensações, pelos sentidos, pela pele que se identifica com outra pele.

Segundo Eugênio Barba em sua teoria da pré-expressividade, o performer tem a sensação das experiências do que acontece dentro e fora do seu corpo, só que o ator deve apagar esses desejos e tornar seu corpo neutro. Estamos, neste momento, nos referindo ao trabalho de ator e não aos corpos que encontramos nas festas, pois, nestes, interessa-nos o que está impresso na pele.

No teatro a busca é de que o espectador possa enxergar no ator somente o que ele realmente quer que seja visto e lido em seu corpo, tendo compreendido que nossa expressão menos racional está em nosso corpo e pode ser lida e compreendida.

Ainda de acordo com Eugênio Barba<sup>72</sup>, as propriedades e ações do ator são definidas por como ele está e o que ele faz, o que seu corpo passa deve se limitar ao que ele realmente quer que apareça em sua postura e gesto corporal. Este nível de organização corporal que deve ser comum a todos performers, é o nível pré-expressivo, um nível que não leva em conta as intenções, sentimentos, identificação ou não com a personagem e suas emoções. Na fase da pré – expressão o objetivo é a consciência da energia, da presença e não do seu significado.

Essa busca, que acabamos de descrever, é eterna na vida de um ator, mas precisamos ter consciência de que, dificilmente, nós atores, dissociamo-nos da nossa história e das impressões da nossa pele; já que emprestamos nosso corpo a um personagem e este corpo tem uma história.

Qualquer tipo de celebração só pode ser uma experiência inseparável da corporalidade. O corpo humano é a possibilidade silenciosa, mas ativa, de qualquer movimento de construção do mundo. A arte pode ser transformadora sem um único som, somente pela expressão de ações. De qualquer forma, um

---

<sup>72</sup> BARBA, 1991, P. 186 a 188.

corpo em pausa no espaço pode ser completamente expressivo em um sentido teatral.

Quando vemos um corpo no meio da roda dançando, encontramos a expressão de sua singularidade. O passo de dança, que é comum para todos, não é o mais importante, mas a forma como esse corpo desenvolve e percebe esse passo, torna tudo mais especial. Seu corpo nos conta de forma simbólica uma história, que não é compreendida pelo racional que a palavra compreende, mas por e através do corpo que assiste a essa dança pessoal.

Helena Katz reafirma estes conceitos quando diz que *o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança.*<sup>73</sup> A dança, dessa forma, pode simbolizar a maneira como enxergamos o mundo, transparecendo no corpo a memória de nossas vivências cotidianas, e por que não dizer, à luz dos cultos afro-brasileiros, de nossas vivências ancestrais.

Quando Helena Katz afirma: *aqui, a arte não é assumida como um suporte, mas como uma estratégia de sobrevivência: um modo de vida, um caminho para se relacionar com o mundo, é uma escolha*<sup>74</sup>, poderia estar falando das formas que uma comunidade pode encontrar para se expressar.

Se pensarmos na festa do jongo, estaremos diante de um povo que encontrou no jongo a possibilidade de se expressar e fugir de uma realidade opressora, que permanece hoje, de forma diferente, apesar do término da escravidão. No jongo, a comunicação artística se dá pela dança, pela música e pela presença de espectadores envolvidos e participantes da ação. Estamos diante de um jogo no qual o espectador é chamado a participar, não só dando o ritmo e o canto, mas também entrando em cena (na roda) e dançando.

---

<sup>73</sup> KATZ, 2005.

<sup>74</sup> Idem.



É interessante notar a diferença entre uma criança e um adulto dançando. A questão do jogo, presente nas brincadeiras infantis, dá às crianças um outro tipo de uso do corpo, uma desenvoltura e leveza raramente encontrada nos adultos: quando as crianças dançam o jongo, normalmente acabam tendo movimentos mais aéreos, pequenos saltos.

Antigamente, as crianças não podiam participar da festa. Gil conta:

*desde pequeno sempre ouvia as histórias de coisas que aconteciam na roda, mas eu não participava porque criança não podia participar. Não podia porque tinha aqueles rezadores, alguns eram feiticeiros, eles participavam também e muitos deles queriam aproveitar pra jogar encantamento no outro através da dança do jongo, de olho num desafeto, então não deixavam as crianças participarem pra não deixar algum maledicente lançar feitiço através das palavras. Hoje(criança) pode porque é a garantia da perpetuação.*

Nos adultos, ao contrário da dança das crianças, nota-se uma relação maior com a terra, os joelhos mais dobrados, o pé mais voltado ao chão, como uma raiz, cada qual com um gingado próprio. Esse detalhe se percebe principalmente nos jongueiros mais antigos, que parecem ter uma ligação maior com a terra, com a ancestralidade e com a história daquela festa.

Essa relação com a terra da qual falamos acaba dando aos corpos dos adultos uma presença maior, pois eles estão fincados no chão, e ao mesmo tempo, saltando, dançando. Parece que a experiência dos mais velhos se faz real na forma como seus corpos se apresentam.

Xina<sup>75</sup>, por exemplo, como já foi comentado, consegue ter essa relação com a terra de forma exemplar, pois é dono de uma presença - por que não

---

<sup>75</sup> Ver Fotos 7 e 8 no Apêndice.

dizer cênica - incrível. Quando ele entra na roda, é como se tudo parasse, e todos ficassem vendo aquele corpo magro, vestido com tecidos largos que remetem à África (ou ao candomblé que conhecemos), careca e baixinho, crescendo como um gigante no meio da roda. Sua dança é disputada, todas as mulheres querem dançar com ele, nele estão presentes todas as esferas de um corpo que transmite energia e presença, vetores de força que fazem seu corpo crescer para os céus, vetores de força que fazem seu corpo ir de encontro às profundezas da terra. Xina dança mais rápido, girando mais. O passo normal do jongo da comunidade do Tamandaré tem normalmente oito tempos na música, enquanto que o passo que Xina faz acaba tendo seis tempos.

A presença cênica, que identificamos em Xina é considerada, por Patrice Pavis,<sup>76</sup> um bem supremo possuído pelo ator e sentido pelo espectador, que estaria sempre ligado a uma comunicação corporal “direta” com o ator, neste caso, o jongueiro, que está sendo objeto de percepção. Já para Jean-Pierre Ryngaert<sup>77</sup>, *a presença existe sob forma de uma energia irradiante, cujos efeitos sentimos antes mesmo que o ator tenha agido ou tomado a palavra, no vigor do seu estar ali*. Estar presente é estar disponível, imerso na situação imediata e aberto a tudo o que pode modificá-la.

Segundo Eugênio Barba<sup>78</sup>, a presença é uma dimensão impalpável do corpo, e representa sua energia em ação no tempo e no espaço. A energia do ator é seu nervo e seu poder muscular. Interessa-nos a forma como esse poder é usado cênicamente, ou seja, como essa energia é modelada e usada para que o corpo esteja presente, movimentando-se e atuando de forma eficiente.

Para adquirir a consciência deste poder, desta vida, que é uma qualidade imensurável, são usados procedimentos nas inúmeras técnicas para atores que

---

<sup>76</sup> PAVIS, 1999. p. 305.

<sup>77</sup> RYNGAERT, 1985.

<sup>78</sup> BARBA, 1991, p. 74 a 94.

visam à não-inércia do corpo do ator, eliminando os movimentos cotidianos, e fazendo com que o corpo todo esteja engajado em uma ação.

No jongo, podemos perceber, em muitos momentos, essa energia extra-cotidiana, a presença de um dançarino que nos salta aos olhos, um cantar engajado na ação de comunicar, de chegar à compreensão do espectador para ouvir em troca o canto dele cruzando-se com o seu; uma batida de tambor que se faz ouvir no coração. O corpo exigido é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente: o corpo do negro. Segundo Muniz Sodré, *nos quilombos, nos engenhos, na plantação havia dança onde havia negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação da continuidade do universo cultural africano.*<sup>79</sup>

Muniz Sodré também observa que viajantes portugueses referem-se ao batuque africano como uma forma teatralizada, um jogo cênico, tendo em sua dança gestos de mão, paradas aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, movimentos que podem significar qualquer acontecimento em que o corpo seja dominante.

É claro que não há nesses jongueiros, aqui tratados como atores, a consciência dessa presença extra-cotidiana de que tratamos. É nítida a compreensão da assistência de que algo acontece em alguns corpos, que não pode ser visto em todos. Os presentes percebem que a energia da roda muda a partir da presença de alguns jongueiros que a incendeiam, seja pelas palmas e o canto que se intensificam, seja pelo comentário de que algo ali, naquela roda, é esteticamente belo.

Assim, a energia da roda de jongo está no corpo que dança ao meio, no corpo que bate palmas, canta em coro e dança na assistência, no papel de espectador/participante. A energia está na forma como os tocadores batem no tambor: com força, até quase sangrar as mãos.

---

<sup>79</sup> SODRÉ, 1998, p. 10.

É muito bonito ver aquela assistência grande, todos cantando e batendo palmas juntos. Quando a roda está firme, percebe-se que a troca de pessoas dançando no meio é muito rápida, todos estão excitados para entrar e dançar. Um sinal de que a energia está baixando é quando um casal fica muito tempo dançando sozinho no meio da roda.

No momento em que as pessoas percebem a energia caindo, sempre é puxado um ponto que acaba incendiando a roda, como este a seguir:

*Eu plantei café de meia*

*Foi nascer canaviá*

*Café de meia não se dá sinhá moça*

*Deixa a ingoma melhorar (3x)*

*Deixa a ingoma melhora, ai meu Deus do céu*

*Deixa a ingoma melhorá.*

*Ingoma* representa a roda. Portanto, faz-se um pedido para que a energia volte a reinar no jongo. E, por incrível que pareça, esse ponto tão simples, mas de melodia singela, traz, realmente, em sua oração a energia de volta. O canto desse ponto pode ser ouvido de longe e as vozes em coro e o ritmo aperfeiçoado pelo poder do ponto emocionam algum desavisado que passar por perto.

O centro da roda pega fogo e a impressão é de que ninguém pode dar mais do que duas voltas, tão rápida é a troca entre os casais que dançam. O tambor ressoa fazendo tremer os corpos da assistência como se fosse possível rememorar a história de um povo somente pelo som do tambor e como se todos os corpos brancos, negros e mulatos tivessem transcrita em seus corpos uma história que só pode pertencer a eles. A roda muda, o intuito do canto é atingido e pode-se, agora, gritar a palavra de ordem “Cachoeira” e enveredar para outros pontos. A energia foi retomada.

## Jogo, quer dizer, Jongo.

Podemos observar na festa do Jongo a presença de características que definem o jogo. Essas definições servem tanto para festas, brincadeiras, como para o teatro, que já sabemos, consiste num jogo.

O jogo é muito bem definido por Huizinga *como uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz, não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual.*<sup>80</sup>

O jogo é um convite que se dá por meio de um ritual de gestos e atitudes. É sempre dotado de um sentido, um significado, pois transcende a vida e confere sentido às ações.

A essência do jogo está em sua capacidade de excitar, de divertir. Todo jogo possui uma realidade autônoma, ou seja, cria-se uma outra realidade que não a vida cotidiana, para isso há uma manipulação de imagens. Esse mundo é a imaginação da realidade, a busca de um espaço que não é real, que, portanto, só pode fazer parte da imaginação dos jogadores, criando um mundo poético paralelo à realidade.

É interessante notar que no Jongo também acontece esse mundo imaginário paralelo à realidade. Também o jongo tem um espaço especialmente destinado

---

<sup>80</sup> HUIZINGA, 2007, p. 30.

à festa. E esse espaço é criado num terreno de terra batida que fica à beira da Rodovia Dutra, onde se localiza o bairro do Tamandaré de Guaratinguetá<sup>81</sup>.

A rodovia, com caminhões passando apressados, é um forte contraste com a festa, que vai se desenrolando com calma, quase alheia à loucura do dia-a-dia. Um mundo paralelo é criado naquele terreno. É surpreendente parar por um momento e observar o entorno: de um lado a rodovia, de outro o bairro humilde, de uma comunidade que não tem uma vida fácil. A roda parece ser uma proteção momentânea, o lugar onde aquelas pessoas reinam e dão a última e única palavra. A comunidade é que sabe da festa, da ordem das coisas, da regra, da dança, da maneira de se fazer um ponto e de todos os mistérios que a rondam.

Não é vida “corrente”, nem é vida “real”: é uma evasão da vida real. O terreno e a roda formada pelos espectadores e jongueiros é o espaço delimitado para que o jogo se desenrole.

Segundo Huizinga<sup>82</sup>, a vivacidade e a graça estão originalmente ligadas ao jogo, que está sempre repleto de ritmo e harmonia, características estas que fazem parte da percepção estética e são uma demonstração dos laços de união entre o jogo e a estética, a arte, o que deixa mais clara a idéia de que o jogo é inerente ao teatro, e o teatro está contido em qualquer jogo, já que no jogo é preciso haver o faz-de-conta tão próprio ao fazer teatral.

O jogo é uma atividade voluntária. Brinca-se porque se gosta de brincar, por prazer, principalmente no caso das crianças e dos animais. Para os adultos, o jogo se torna necessário na medida em que se encontra nele o prazer e a liberdade, é quase uma fuga da rotina da realidade em que cada um vive.

Assim, o jogo é capaz de absorver inteiramente o jogador. Consiste em uma atividade temporária; é um intervalo no cotidiano, que tem como finalidade a satisfação de realizá-la. O jogo é uma ampliação da vida e torna-se

---

<sup>81</sup> Foto 15 no Apêndice.

<sup>82</sup> HUIZINGA, 2007, p. 35.

necessário para o indivíduo e para a sociedade, devido ao sentido que encerra o seu valor expressivo como função cultural.

Outra característica importante do jogo é que ele pode ser considerado uma atividade sagrada, na medida em que contribui para a prosperidade do grupo social. Distingue-se da vida comum pelo lugar e duração que ocupa. Os jogos são conservados como tesouros pela memória, a fim de serem transmitidos, quer dizer tornam-se tradição, que pode ser repetida a qualquer momento.

A tradição passada de pai para filho é uma característica das festas populares, chamadas por muitos de brincadeiras, e também do Jongo, como não poderia deixar de ser. Os jongueiros mais velhos ensinaram a brincadeira do jongo aos mais novos que, cada vez mais, têm assumido a organização da festa.

O jogo, assim como a festa do jongo, tem uma ordem específica e características próprias: à menor desobediência, “estraga-se o jogo”. Esta ordem dá o ritmo e a harmonia do jogo, o que nos remete novamente à arte. A tensão também é importante, a busca por um desenlace, que nos remete diretamente ao conceito de tensão dramática e conflito no teatro, e que se faz presente também no Jongo.

A gana por se manter na roda, a raiva de alguns jongueiros quando alguém toma o seu lugar na dança, a brincadeira de voltar inúmeras vezes, na tentativa de manter seu lugar no centro, o passo diferente de cada dançarino. Enfim, é um jongo quase competitivo que se estabelece, é o conflito - tomo a liberdade de assim chamar – teatral que aparece na brincadeira.

Acredito que um evento teatral se dá com o conflito. Uma cena com uma ação que não desemboca em um conflito entre as partes ou entre o ator e um objeto, ou até uma questão etérea, que tira o personagem do eixo, não tem interesse para o teatro. Na minha opinião, algo precisa acontecer em cena, um jogo, uma discussão, uma competição, algo que cause sentimentos e sensações no espectador. Esse comentário vem unicamente do que acredito ser o meu teatro, ciente de que há muitas vertentes do fazer teatral que não concordam com este pensamento de que teatro precisa necessariamente de um conflito.

Enfim, o conflito aparece não só entre os dançarinos, mas também entre os cantadores que acabam competindo quando há uma demanda (um desafio). Nota-se a vontade de provocar o outro através do ponto, de não deixar uma resposta quieta, de encontrar o verso certo para cada resposta. É nesse momento que são postas à prova as qualidades do jogador: a sua força, a sua habilidade e coragem. Esses momentos de conflito criam uma energia diferente na roda, cria-se uma tensão e, neles, sente-se a excitação e o envolvimento da assistência.

E, neste caso, como em qualquer outro jogo, aquele que não segue as regras priva o jogo da ilusão, ameaça o mundo ali criado. Os segredos fazem parte do jogo. No jongo, há muitos mistérios, desde a linguagem cifrada dos pontos até a presença de ancestrais na roda. Mais do que tudo, a noite da festa é uma suspensão temporária da vida cotidiana daquela comunidade; é um evento à parte.

O jogo é uma atividade livre, conscientemente tomada como “não –séria” e exterior à vida habitual. Mas, como já dissemos, ao mesmo tempo é capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo certa ordem e certas regras, promovendo a formação de grupos sociais.

Tomo a liberdade, mais uma vez, de considerar a festa do jongo como um ritual, já que o ritual também pode ser considerado um jogo por ser uma ação, sendo que a matéria desta ação é o drama, uma ação representada. O ritual impõe aos atores/performers palavras, gestos, intervenções físicas como num jogo, assim como uma encenação. *O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam, definindo as circunstâncias, os comportamentos, os gestos e todo conjunto de signos que devem acompanhar o discurso e as ações*<sup>83</sup>

O rito é um evento, no qual representação é identificação, é repetição ou reapresentação do acontecimento. O culto é, portanto, um espetáculo, uma

---

<sup>83</sup> PAVIS, 1999. pág. 345



representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada – um jogo.

Jogar, segundo Henry Bial<sup>84</sup>, significa fazer alguma coisa que não é nem séria nem real. Jogamos para escapar, para dar um pulo fora da nossa existência do dia-a-dia. Jogamos para explorar, para aprender sobre nós e o mundo à nossa volta. O jogo, para ele, é entendido como a força incerta que contrabalança a estrutura de um ritual. O ritual depende, como já dissemos anteriormente, da repetição. Já o jogo pede inovação e criatividade. No entanto, toda performance, mesmo as ritualísticas, contêm algum elemento do jogo, ou seja, apresenta sempre um espaço para a variação.

Ora, se, nos rituais, verifica-se a presença do jogo, tal como é praticado pelas crianças e pelos animais, com todas suas características lúdicas - ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo - e o jongo já foi analisado aqui também como um ritual, então, fica claro que o jongo se constitui num jogo acima de tudo, e a partir daí, podemos concluir que é plausível comparar jongo com teatro. Ele tem um espaço delimitado para a ação, elimina a vida cotidiana, tem um tempo determinado, tem regras próprias combinadas à mais autêntica liberdade, assim como o fazer teatral.

No entanto, o que faz desse jogo teatro é a presença de um observador/espectador. Patrice Pavis<sup>85</sup> esclarece que não há representação teatral sem cumplicidade de um público, e a peça só tem possibilidade de “dar certo” se o espectador jogar o jogo, aceitar as regras e interpretar o papel daquele que sofre ou daquele que se safa.

No jongo, a relação entre assistência e jogadores é ponto fundamental para que o jogo /jongo aconteça. Não há jongo sem assistência, pois o jogo pressupõe uma atitude consciente do ator, que deve trazer o aqui e agora de um espaço outro que não o do cotidiano, visando gestos fora da vida de todo dia.

---

<sup>84</sup> BIAL, 2004. p. 115.

<sup>85</sup> PAVIS, 1999. p. 219.

A esse respeito, é interessante lembrar novamente um texto que o jongueiro Xina, entregou-me, escrito pelo seu caboclo, em que define o que é jongo. O texto chama-se: “Jongo – quer dizer jongo”. No texto, Xina diz que o jongo surgiu de uma demanda corporal<sup>86</sup>, com a ajuda da energia dos espíritos e de suas mirongas, magia por conta da escravidão. Ele conta a história da vinda dos negros, do preconceito com a cor negra, e como eles eram tratados, e a forma como foram se aproximando dos brancos e conquistando o direito de fazerem suas festas.

*E graças às negras das Casas Grandes, com suas rezas, feitiçarias, magias, bruxarias e mirongas, conseguimos realizar as nossas danças e cantos. Cantos estes que serviram para muita alegria, tristeza, lamento, saudade, disputa, ira e demanda, que na roda de dança se chama Jongo.*

O jongo lembra ao teatro que o jogo só se constrói com e a partir do espectador. O teatro precisa estabelecer um movimento no sentido de tornar possível um encontro entre espectadores e atores, encontro este que pode se dar pela palavra, pelo questionamento, sem que isso exclua o silêncio que provoca um encontro de energia entre os corpos ali presentes. O teatro precisa ser um diálogo entre a ação e o espectador para ter algum sentido.

---

<sup>86</sup> A íntegra do texto está no anexo II.

## Jongo e Teatro – ponto de demanda

A festa do jongo pode ser um exemplo para quem faz teatro e busca fazer dele um lugar de encontro. A roda, o lugar cênico que compreende as ações, os improvisos na criação dos pontos, o jogo de desafios entre os cantadores criando o conflito, a troca de dançarinos e sua disputa por um lugar na roda, a assistência impulsionando, batendo palmas, cantando e participando ativamente da ação, essas características criam uma intersecção entre a festa e a performance teatral.

Paro, neste momento, para fazer uma digressão. Devemos lembrar que os atores têm que criar ali, no teatro, um mundo à parte, um mundo fora do cotidiano do público. A platéia vem de um mundo cotidiano que tem um tempo específico de acontecimentos e o teatro deve transformar esse tempo para que o público perceba que se trata de um outro lugar fora do dia-a-dia; trata-se de um espaço onde haverá um encontro e que foi previamente preparado para este encontro.

Nós, atores, iremos apresentar um olhar focado para algum aspecto da vida, de forma que o público possa questionar-se, pensar, ou simplesmente sentir que algo aconteceu ali, entre os atores e os espectadores, um encontro que vai transformar não só a platéia mas o ator, algo que só poderia acontecer naquele lugar específico e com aquelas pessoas presentes. E se for repetido no dia seguinte não será igual, pois haverá um outro público, a relação entre atores e espectadores será outra, outra energia se estabelecerá entre as pessoas presentes.

Peter Brook nos lembra a importância do teatro enquanto encontro:

*O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam*

*uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e “irrepetível” em que uma porta se abre e nossa visão se transforma.”*<sup>87</sup>

Quando Brook fala sobre o encontro com o público afirma que:

*Nossa platéia é sempre o outro, tão essencial como o parceiro na conversa ou no amor. E alguma coisa tem de acontecer na relação com o outro. O teatro se baseia sobre uma característica humana particular, que é a necessidade que o indivíduo apresenta de se relacionar de modo novo e íntimo com os seus iguais.*<sup>88</sup>

Como já dissemos e procuramos demonstrar através da descrição do jongo, o público no teatro não deve ter uma função passiva. Isso não significa que precisa necessariamente fazer parte da ação, mas deve participar por meio de sua presença atenta, latente, e por meio da relação direta que deve estabelecer com o ator. Participar não necessariamente envolve demonstrações físicas, como subir ao palco, movimentar-se nele e integrar o grupo de atores. Participação é outra coisa: consiste em ser cúmplice da ação e aceitar o jogo proposto pelo ator, deixando a imaginação fluir.

Mas, para que isso ocorra, é preciso que o ator crie essa cumplicidade. O ator deve ter consciência da permanente agitação que traz dentro de si, das inúmeras emoções que o contêm. Mas, no entanto, deve abrir-se à experiência de relaxar diante de uma platéia que quer participar e a partir da qual tanta coisa pode acontecer de forma mais orgânica e surpreendente.

---

<sup>87</sup> BROOK, 2002, p. 50.

<sup>88</sup> BROOK, 1994, p. 198.

Peter Brook fala dessa relação quando descreve as performances feitas por sua trupe de atores na África:

*Alguma coisa sempre se gerava a si mesma, influenciada de fato, a cada segundo, pela presença das pessoas, pelo lugar, pela hora do dia, pela luz: tudo isso se refletia nas melhores performances. Era freqüente chegarmos a um ponto em que podíamos sentir uma barreira entre nós e o público porque estávamos presos a uma forma. E chegamos à conclusão de que o ideal seria que o espetáculo começasse desse ponto zero em que a platéia forma um círculo.<sup>89</sup>*

Interessante Peter Brook citar o movimento da platéia formando um círculo como o início de um evento teatral, pois também é assim que se inicia a festa do jongo. A platéia em roda se coloca de forma receptiva àquilo que os atores/jongueiros têm para oferecer e o ator/jongueiro, por sua vez, entrega-se a essa relação próxima com o público, permitindo-se olhar no olho das pessoas à sua volta, garantindo que a energia possa fluir entre ator/jongueiro-platéia/assistência.

Peter Brook comenta também sobre a forma enquanto prisão. Acredito que ele esteja falando de uma defesa que criamos, muitas vezes no nosso trabalho, quando não estamos inteiros e preparados para trocar com quem veio nos assistir. Partimos, então, para o mecânico, para o que já é nosso conhecido e nos privamos da verdadeira experiência teatral que é a de, cada dia, abrir-se para um novo espetáculo e uma nova relação.

Acredito que o teatro seja a busca pelo simples. Como bem disse Peter Brook, a simplicidade está em formas e ações que sejam compreensíveis e, ao mesmo tempo, carregadas de significação, impregnadas de todo o conteúdo que a verdadeira simplicidade deve conter: a essência de cada gesto que pode comunicar muito para cada um de nossos sentidos.

---

<sup>89</sup> BROOK, 1994..p. 158.

O ponto mais importante do teatro está nas relações humanas, no encontro que a ação pode promover: o que prende a atenção é a relação viva entre as pessoas. Trata-se de um encontro vivo, que se movimenta. Nenhum dia pode ser igual ao outro, pois, a cada dia, temos um público diferente que se relacionará de forma diferente com os atores e com o espetáculo. Talvez, por isso, o teatro persista existindo apesar dos outros meios de comunicação que se apresentam hoje em dia, como a televisão.

Como diz Peter Brook, em seu livro *A Porta Aberta*, o teatro pode se iniciar quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica em pé e a outra a observa, estamos diante de uma possibilidade de teatro. Quando a ênfase está nas relações humanas, não ficamos sujeitos às regras rígidas da forma e não importa, necessariamente, a unidade de lugar nem a unidade de tempo. O que prende nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra.

*Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu.  
Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e  
isso é suficiente para criar uma ação cênica.*<sup>90</sup>

É importante que o ator possa ter uma proximidade com o público para que possa compartilhar o espaço com ele. O teatro acontece no momento presente e por meio de uma impressão coletiva. Peter Brook faz um comentário pertinente à respeito do teatro experimental: *a descoberta de que as coisas mais criativas e imprevisíveis acontecem quando não há ninguém para testemunhá-las, e quando há testemunhas não acontecem, é uma descoberta trágica, que nega de fato toda a existência do teatro.*<sup>91</sup> É claro que as experiências são importantes, mas defendendo a idéia de que essa experiência só passa a ser considerada teatro quando na presença de testemunhas.

---

<sup>90</sup> BROOK, 2002, p. 4.

<sup>91</sup> BROOK, 1994, p.173.

Faz-se necessário argumentar a uma possível pergunta do leitor: o que isso tem a ver com nosso objeto de estudo, o jongo? Ora, o jongo só acontece quando cantadores, dançarinos e assistência formam uma só unidade e compartilham de uma mesma energia.

Como comentamos na introdução, estamos considerando aqui o jongo como um roteiro de ações, um espetáculo que não se baseia em um texto, mas que, a cada noite, se repete com uma seqüência definida de ações que prevêm variações, organizando-se através de improvisos e formando uma dramaturgia.

Estivemos durante toda a dissertação falando do fazer teatral por meio da descrição da festa. Analisamos algumas características que permitem a comparação entre a festa e o teatro, deixando claro que este é um olhar particular.

Percebemos que, nos dançadores e cantadores, há algumas características imprescindíveis para o trabalho do ator, como presença, corporalidade, ou melhor, expressão artística através de nosso corpo, de gestos, de sensações que fazem da arte um veículo de expressão além das palavras, além do raciocínio lógico.

Estivemos diante de características que remetem ao espetáculo: o ritual, o jogo. Percebemos o desdobramento visual de cenas, por meio do conceito de teatralidade de Josette Féral, para quem a teatralidade não está somente no ator, mas no espaço<sup>92</sup>.

O espaço, tanto no teatro, como no caso da festa do jongo, é preparado para que algo possa acontecer nele. Esta preparação faz com que estejamos diante de um espaço que contém em si teatralidade. Entendemos por teatralidade, neste trabalho, na esteira de Josette Féral um processo de produção pressupõe um olhar de um espectador que identifica ou cria um outro espaço. Assim,

---

<sup>92</sup> Féral, Josette. **La Théâtralité – Recherche sur la spécificité du langage théâtral**. Seuil, Poétique 75, 1988, pág. 348.

teatralidade, para nós, é um ato performático realizado por aquele que observa ou por aquele que faz.

A condição *sine qua non* para que haja teatralidade é a criação de um espaço onde possa surgir ficção. Esta deverá ser criada pelo ator, que tem a função de transformar o real que o envolve. Dessa forma, teatralidade é também uma propriedade do ator; afinal, pode partir dele a teatralização da realidade que o rodeia.

A existência de um ator – ou jongueiro no nosso caso - é suficiente para que a teatralidade de um espaço possa ser criada. Porém, essa teatralidade, criada pelo ator só pode ser chamada de teatro se houver um espectador presente, capaz de observar o corpo do ator em jogo, o corpo que pulsa.

*A teatralidade é resultado de uma dinâmica perceptiva, a do olhar que liga um ser observado (sujeito ou objeto) e um observador. Este olhar pode vir tanto da iniciativa do ator que manifesta sua intenção de jogo, como do espectador que transforma por iniciativa própria o outro em objeto espetacular. Por este olhar, o espectador cria um espaço outro, no qual as leis e regras não são mais as do cotidiano. Sem este olhar o outro que é observado estaria no mesmo espaço que o espectador e, por consequência, no seu cotidiano, portanto, fora de qualquer ato de representação.<sup>93</sup>*

Enfim, no decorrer deste trabalho fixamos nosso olhar no que, para mim, é o mais importante do fazer teatral: a presença de todas essas características acima descritas, interceptadas pelo encontro entre público e ator, entre assistência e jongueiros.

Neste trabalho, entendemos a arte como relação. A assistência da festa do jongo é tão importante quanto os cantadores ou os dançarinos: é preciso que algo aconteça do lado do jongueiro/ator e do lado do espectador. É dar e

---

<sup>93</sup> FÉRAL, 1988, p. 358.



receber, uma relação de troca de energia, à qual deve suceder uma experiência coletiva. O que um espectador sozinho não vê o público em conjunto vê.

Não podemos perder no teatro o sentido de ritual e cerimônia do qual tratamos na festa do jongo. No teatro, também temos uma celebração, que não implica necessariamente gritos ou qualquer manifestação mais aparentemente ativa. O silêncio é também uma forma de participação, de reconhecimento de que estamos todos compartilhando de um momento único e irrepetível, apesar de ser um roteiro previamente elaborado. No sagrado, trabalha-se com o invisível e este invisível contém todos os impulsos escondidos do homem. O espectador é um parceiro que é diferente a cada noite e, com ele, iremos comungar uma experiência. O público completa o processo criativo.

Então, como na festa do jongo, a representação não mais separa ator e platéia, espetáculo e público. Ao contrário, a representação os envolve: o que está presente para um, está presente para outro. E nada poderia acontecer sem a presença de cada um, atores e assistência. É isso que torna mágico o teatro, é isso que torna o jongo uma experiência única. *Uma peça é um jogo, representar é uma brincadeira*<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> BROOK, 1970. p. 115.

## Ponto de Despedida

Com base na frase de Mário de Andrade<sup>95</sup> citada na introdução desta dissertação e que tomo a liberdade de retomar:

*... essas danças e cantorias já constituem um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. Por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar à festa uma importância prática maior que a da representação propriamente dramática.*

e com base na idéia de teatralidade de Josette Féral segundo a qual, dependendo do olhar que se tem para um acontecimento, este pode tornar-se espetacular ou não, criamos, durante este trabalho, um olhar teatral para a manifestação do Jongo em Guaratinguetá e tentamos provar que, desta festa, podemos extrair inúmeros recursos teatrais, a fim de aprofundar as discussões sobre o trabalho do ator, discussões estas que permeiam o fazer teatral que escolhi para mim.

Estivemos, este tempo todo, diante de um espetáculo democrático, no qual todos os presentes podem realmente participar de inúmeras formas, seja batendo palmas, cantando, ou dançando. Assim, estivemos diante de um espetáculo que não só permite a participação de sua assistência ou, por que não dizer, de sua platéia, mas que pode emocionar e causar sensações.

---

<sup>95</sup> ANDRADE, 2002, p. 37.

Estar presente na platéia deste espetáculo é sentir que a comunicação do público e do ator em cena se dá pela pele, pela corporalidade, pela sensação de pertencer também, mesmo que de formas muito distantes, a essa ancestralidade tão magnificamente presente no Jongo.

A sensação de que se pode fazer parte de uma história sem precisar necessariamente conhecê-la e sem chegar a realmente compreendê-la racionalmente e, ainda assim, sentir que a vibração dos tambores atinge o fundo da alma, causando aquela precipitação no peito que pode gerar risos, que pode gerar lágrimas, pelo simples fato de haver algo ali com o qual nos identificamos. E aí está a arte, aí está o teatro.

Suponhamos que alguém apareça numa festa como essa e que, como eu da primeira vez que fui, esteja ali presente, de coração aberto, sem conhecer a história da festa, sem conhecer seus integrantes, sem conhecer suas regras. E esse alguém sinta somente isso que acabo de descrever, somente essa comunicação via pele, via emoção, mas que, apesar disso, sinta-se pleno e repleto de informações desconhecidas e misteriosas. Essa pessoa não tem outra opção a não ser sair dessa festa levando uma sensação que nada mais é do que o entendimento de que aquilo que foi visto a transformou de alguma forma.

Se, no teatro, conseguirmos apenas isso (ou será tudo isso?), apenas a sensação de que algo se transformou no decorrer do espetáculo, mesmo que seja apenas uma pequena emoção que vai ficar ali, guardada na pele do público, então, acredito, podemos nos dar por satisfeitos, porque uma pessoa que seja, sentiu que algo aconteceu ali, no palco, no nosso terreiro.

E, como se não bastasse essa comunicação da pele, do ouvido, do olfato, da boca, que por si só já é arte, encontramos nessa festa elementos essenciais para um fazer teatral pleno, preenchido.

Um exemplo destes elementos é a energia de dançarinos, tocadores, e cantadores que reverbera na roda, que preenche a roda, permitindo a comunicação da qual falamos aqui. A criação dessa energia é um mistério a ser

desvendado. Uma energia que existe num momento e que, logo depois, desaparece. A energia que cada ator segue buscando em sua vida, a busca de uma vida.

Temos inúmeras teorias a respeito dessa energia, teorias que foram embasadas na prática, treinamentos que nós, atores, praticamos para realmente treinar o corpo a criar e controlar essa energia, a fim de que ela possa auxiliar na comunicação artística, nessa relação entre ator e platéia. E mesmo assim, com tantos treinamentos, parece que, num piscar de olhos, tudo pode se perder. Será que também vamos encontrar no nosso treinamento um ponto como

*Clareou, clareou,  
clareou um novo dia  
Galo cantou, oi, lá n'Angola  
Anunciando um novo dia<sup>96</sup>*

que incendeia a roda de Jongo? Será que vamos encontrar o ponto que nos incendeia para não deixarmos “a peteca cair” num espetáculo?

E além de tudo, num espetáculo teatral, estamos diante de inúmeras energias, pois cada um tem a sua - os atores, o público - e se essas energias não estiverem conectadas, naquele dia e naquele exato momento, então, nada acontece, é como se o público e o ator não pudessem se encontrar.

Essa energia da qual falamos pode traduzir-se também pela palavra “presença”, muito citada neste trabalho. A presença cênica ocorre quando o ator sabe convergir a sua energia para um único fim: o de estar presente ali, naquele momento do espetáculo, com aquelas pessoas. Permito-me dizer que é possível sentir nessa presença o prazer de se estar ali, dançando, cantando, ou

---

<sup>96</sup> Totonho, bairro do Tamandaré – gravação em 24 de junho de 2005.

como no nosso caso, atuando, a serviço de um pensamento, a serviço daquele encontro.

Encontro. Palavra-chave para o teatro, palavra citada por inúmeros grandes artistas. Encontro de energias, encontro de pensamentos. Encontro, o que significa que o ator dá algo à platéia, que recebe esse algo e devolve outra coisa, que o ator recebe; e é assim a peça inteira, um dá a mão, o outro cumprimenta e alguma coisa acontece.

É através do encontro que podemos comunicar. E o que é comunicar? No dicionário, vemos que comunicar é fazer comum, participar, corresponder-se, propagar-se, transmitir-se, generalizar-se, ter passagem. Ter passagem, ser passagem de uma história, de uma sensação, de um acontecimento, de um questionamento, de um pensamento que se quer fazer chegar até o público.

Encontro é a tradução do que acontece quando se tem uma platéia, um ator e algo acontece no terreiro em que os dois estão localizados.

Até aqui, estamos diante do lado mais subjetivo do teatro, pois lidamos com elementos nada concretos que, portanto, podem nos escapar como água escorrendo das mãos. Passemos, então, para um elemento mais fácil de ser visualizado: a presença do jogo na festa.

O jogo, como já vimos, é inerente a todas as criaturas deste mundo: podemos percebê-lo nos animais e nos homens da mesma forma e intensidade. É o jogo que dá vida ao teatro e ao jongo, tanto nos desafios, nos conflitos, como na brincadeira.

Desde o início, percebemos que se estabelece uma brincadeira de roda que tem suas regras específicas, que todos os jogadores sabem e com as quais, brincam.

Saber entrar e saber sair da roda, entrar e sair da cena, ser o ator do momento, puxar o foco, fazer com que os olhares converjam na sua direção, suspender um momento, quase num susto e, então, continuar. Atiçar o

companheiro com um passo mais abusado, dar lugar ao próximo ator, desafiá-lo a jogar também, a pescar o olhar do público, saber o momento de terminar sua cena e tornar-se novamente espectador. Espectador ativo, disponível e pronto para entrar novamente no momento adequado. Desafiar um companheiro com um ponto ou um texto diferente, saber a hora de calar, preparar-se para o improviso, ouvir, ouvido atento para responder à altura, ou, correr o risco de ser amarrado pelo ponto, caso o ouvido e o pensamento não atentem para uma forma de desatar o ponto do companheiro. Manter o ritmo dos tambores e da cena, saber a hora de aumentar o ritmo ou de ralentá-lo para suspender o público num silêncio e logo em seguida, surpreendê-lo com um toque de tambor diferente, exibindo suas qualidades, deixando claro que não se está ali por acaso. E convocar o público, deixá-lo à vontade para participar, cantar, incitar as palmas, compartilhar aquele momento, que é simples, porém, único.

Ora, vemo-nos aqui num jogo completamente teatral, repleto de pensamentos estéticos. Mais do que isso, estamos diante de um jogo que parece funcionar e envolve o público que o assiste. Tal envolvimento se dá porque o jogo inclui o espectador que não é mero observador: é um observador que tem permissão de agir. Fica a questão para nós, atores, de como criar em cena um jogo que não trate o espectador somente como um observador, mas também como um jogador.

Esta é outra questão que permeia o trabalho do ator e que deve permear também o trabalho da encenação: como transformar o jogo num momento de encontro entre os jogadores/observadores e o jogador/atuante. É evidente que no jongo esta encenação da qual falamos não é pensada nem tampouco proposital. Ela acaba acontecendo por conta da organização do espaço destinado à festa: o jogo é inerente à manifestação.

Assim, esse sentido teatral surge da disponibilidade desses jongueiros ao jogo e da vontade de compartilhar com aqueles que vieram assistí-los, não só

pelo fato de fazerem número no coro dos pontos e das palmas e mesmo na dança, mas também porque essas pessoas trazem o apoio necessário para valorizar e perpetuar a festa.

Essa presença do público dá aos jongueiros da comunidade a devida noção da importância dessa festa não só para a comunidade, mas para a construção e perpetuação de uma tradição que se reconstrói e ressignifica a cada ano.

A questão da memória, da tradição e do ritual permeou todo este trabalho em inúmeros aspectos. Estamos tratando de uma festa que se reconstrói a cada ano pela memória que cada jongueiro conserva dentro de si, seja de ouvir falar, seja pelas lembranças, seja pela memória corporal e ancestral. Essa memória é sensorial, como tentamos mostrar ao longo desta dissertação. Os jongueiros, em sua grande maioria, não sabem ou não lembram como o Jongo começou. No entanto, o que importa é a relação que cada um criou com a tradição, que passa de pai para filho, e os significados que a festa vai adquirindo para cada participante a cada ano que passa.

A festa tem todas as características de um ritual, de uma celebração. Celebram-se os ancestrais e pede-se licença a eles para iniciar a brincadeira. A festa tem regras específicas, de que toda a comunidade deve estar ciente. Temos um roteiro que é seguido pelos participantes, e cada um sabe seu papel dentro daquele espetáculo.

O teatro também tem uma relação próxima com o ritual, com a performance, na busca por celebrar a vida e a comunhão entre espectadores e atores.

A memória e a tradição dessa festa são vivas, são vida, estão longe de ser uma lembrança guardada num museu. E, para o teatro, só serve a memória que é vida, que se faz ação, questionando o presente, compartilhando sensações e sentimentos, reacendendo a emoção, tal como acontece no Jongo.

## Apêndice<sup>97</sup>



Foto 1 - Fogueira da festa de Jongo de Guaratinguetá em 2006.

### **O Jongo e suas origens**

A manifestação do Jongo foi trazida para o Brasil pelos povos bantos. Banto é o termo em português que designa um grande grupo de línguas e dialetos negro-africanos, foi utilizado pela primeira vez em 1862 por Wilhelm Bleek que o empregou para caracterizar aqueles falares nos quais a palavra que nomeia os seres humanos é sempre ba-ntu (singular: um-ntu).

São cerca de 500 línguas faladas pelos diferentes países de povos bantos na África Negra, mas existe parentesco etimológico entre as línguas bantas, o que resultou na reconstrução científica de uma língua original: o protobanto.

---

<sup>97</sup> Texto de minha autoria.





Foto 2 - Aquecimento dos tambores, festa de Guaratinguetá em 2006.



Foto 3 - Totonho e Togo na festa de 03 de julho de 2007.

O ano de 1442 representa o início do comércio escravista pelos portugueses, e é nesse ano que ocorrem as primeiras capturas de negros na Mauritânia. A rota do tráfico para o Brasil vai caminhando pela costa africana até atingir as regiões bantofones a partir de 1482, provavelmente. A técnica mais usada para obter-se escravos era a fomentação de guerras entre grupos étnicos ou tribos rivais. No Brasil foram enviados aproximadamente quatro

milhões de africanos entre os séculos XVI - XIX<sup>98</sup>. Em 1532 é fundado no Brasil o primeiro centro produtor de açúcar, a Vila de São Vicente, no atual Estado de São Paulo, mesma época em que chega a colônia o primeiro contingente de escravos, que pode ter sido integrado no todo ou em parte por escravos Bantos. Em 1550 desembarcam em Salvador, Bahia, escravos para trabalhar nos engenhos de cana de açúcar, e o nordeste passa a receber escravos advindos do Reino do Congo, do Dongo e Benguela.

No fim do séc XVI, escravos de um grande engenho pernambucano se revoltam, dominam seus feitores e sobem a Serra da Barriga, entram na floresta e fundam o quilombo de Palmares, o que poderia ser a base para o primeiro estado livre da história do Brasil.



Foto 4 - festa de 03 de julho de 2007.

Durante todo o século XVII, Palmares rechaçou inúmeras expedições. Um dos grandes chefes foi Ganga Zumba, nascido no quilombo. Em 1678, Ganga Zumba faz um acordo de paz com os portugueses, mudando-se para terras coloniais em Cuaú. Mas em Palmares surge outro grande chefe: Zumbi.

---

<sup>98</sup> DEL PRIORI e PINTO VENÂNCIO, 2004, p. 167

Os dois chefes tornam-se inimigos. Em Cucaú, muitos quilombos partidários de Ganga Zumba, insatisfeitos, voltam para Palmares. E Ganga Zumba é assassinado pelos portugueses. A luta em Palmares contra os portugueses se reinicia, e em 1695, Zumbi é traído e morto por um de seus comparsas.

Em 1640, ano da restauração portuguesa, o Brasil começa a buscar escravos em Moçambique. Ao mesmo tempo que, o advento do ciclo de ouro, promove o deslocamento do centro de decisões do Brasil colônia do Nordeste para o centro sul, com a transferência em 1702 da Casa de Moeda para o Rio e a criação em 1709 da capitania de São Paulo, e em 1720, da capitania de Minas Gerais.



Foto 5 - Dona Tó em festa de 2005.

Assim, o povoamento do interior nordestino com a pecuária, o início da colonização do Rio Grande do Sul, a extensão da indústria e da cultura da cana para o Vale do Paraíba e a descoberta de terras próprias para o cultivo do café em São Paulo vão determinar deslocamentos de grandes contingentes de negros bantos por todo o território brasileiro<sup>99</sup>. Os bantos vêm das seguintes regiões da África atual: República dos Camarões, República do Gabão, Zaire, Catanga,

---

<sup>99</sup> LOPES, 1988, p. 142

República do Congo, Cabinda, Angola, Cuanza, Zâmbia, Namíbia, Zimbábue, Moçambique, África do Sul, entre outras.



Foto 6 - Dona Araci na festa de 2005.

Tanto na África como no Brasil é entre os bantos e seus descendentes que se aflora a idéia do Rei coroado, o Rei Congo, projeção simbólica dos Muene Kongo, Manicongos com quem os portugueses trocaram credenciais diplomáticas e presentes. Assim, muitas manifestações da arte afro-brasileira conservam a lembrança do antigo Congo e seus reis.<sup>100</sup>

Há diversas manifestações ou festas populares em todo o Brasil remanescentes de negros bantos, entre elas podemos encontrar as congadas, que são autos formados por lutas guerreiras reminescentes da grande rainha Nzinga Mbandi (Rainha Ginga). A congada tem algumas variantes como a Ticumbi, o Moçambique (bailado guerreiro que simula um combate, mas não apresenta a Embaixada, que é a dança dramática propriamente dita), embaixadas; e cerimônias de coroação dos “Reis do Congo” eleitos pelos negros de várias etnias que integravam as irmandades afrocatólicas de Nossa Senhora do Rosário

---

<sup>100</sup> LOPES, 1988, p. 150



Foto 7 - Xina em festa do Jongo de 2005.



Foto 8 - Xina em festa do Jongo de 2005.

Outro folgado dos bantos é o maracatu, que era conhecido em sua origem como Cambinda, designando os Bacongos do litoral da África, e que durante muito tempo era sinônimo de africano. O samba e o carnaval também têm origem banta, e representam o fruto híbrido das tradições africanas e das procissões católicas; as “embaixadas”, as figuras do mestre-sala e porta-bandeira do carnaval nos remetem aos séqüitos dos reis bantos na África.



Foto 9 - Canelinha sendo distribuída – festa de 03/7/ 2007.



Foto 10 - Fila para saudar tambores em 2007.

Também de origem banta, o maculelê foi um folguedo rural desempenhado nos engenhos de Santo Amaro na Bahia, que tem seu nome derivado do uso de dois atabaques: o *macum* e o *lê*. É uma dança guerreira com bastões, que se batem um contra o outro com passos de capoeira. Esta dança ocorre depois de percorridas ruas e praças na chamada “marcha de Angola”. Além disso, temos a capoeira, outra expressão marcial dos bantos, que traz o berimbau de barriga como a grande contribuição musical desse povo.

Outro folguedo de origem banta é o Bumba meu boi. Seu nome se refere ao costume banto de fincar caveiras e chifres bovinos em troncos de árvores, em reverência à agricultura e à caça, além de estar ligado ao rito do gado sagrado da Angola. “As danças do tipo Batuque ou Samba”, também de origem banta, agrupam, segundo Oneyda Alvarenga<sup>101</sup>, os seguintes folguedos: Batuque (Umbigada), Samba (semba), Quimbete, Caxambu, Jongu, Coco, Dança do Tambor, Lundu e danças afins, Baiano ou Baião, Chula, Cachucha, Sorongo, Sarambeque, Tirana, Carimbó e Comporta ou Arrepia.

---

<sup>101</sup> ALVARENGA, 1960.



Foto 11 - Dona To e a canjica em 2007.

A dança do *batuque*, segundo Câmara Cascudo, constitui um *círculo formado pelos dançadores, indo para o meio uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam semba) na pessoa que escolha entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-la.*<sup>102</sup>. Daí conclui-se que o samba e seus derivados descendem das antigas danças de roda de Angola e do Congo.

### **O surgimento dos batuques**

A grande opressão que os escravos negros sofriam causava inúmeras revoltas. Assim, para controlar o descontentamento crescente dos negros, eram concedidas, pelos proprietários das terras e senhores, algumas horas de lazer que normalmente ocorriam aos domingos e feriados. Na véspera dessas folgas, aconteciam reuniões de negros com tambores, canto e dança nos terreiros das

---

<sup>102</sup> CÂMARA CASCU DO, 2002, p. 592



fazendas. Essas danças logo foram condenadas pela Igreja como práticas pagãs e obscenas, e são chamadas pelos especialistas em batuques de *lundús* ou *calendús*.



Foto 12 - Altar de São Pedro na casa da Tia Fia – 2007.



Foto 13 - Tia Fia – festa do Jongo de 2007.

Essas manifestações eram de extrema importância para a comunicação e expressão artística e religiosa dos cativos da zona rural, em sua maioria de origem banto. Não se sabe se esses encontros eram apenas destinados ao lazer

ou também voltados à prática religiosa. Provavelmente, tratava-se de ambos, pois, afinal, na visão do mundo banto africano, não há grande diferença entre o que é sagrado e o que é profano. Os batuques deviam, então, atuar como manifestações coletivas que condensavam diferentes funções sociais, efetivadas, como é tradição entre os africanos, através do tambor, do canto e da dança. As funções sociais seriam o lazer, a comunicação e crônica social, as resoluções de questões através do desafio mágico poético e as práticas rituais de culto aos antepassados e de cura, entre outras<sup>103</sup>.



Foto 14 – Alvorada - O nascer do sol em 2005.

Os escravos adotaram, assim, uma linguagem cifrada, pela necessidade de dissimulação. A metáfora e o duplo sentido garantiam a possibilidade de comunicação entre os afro-descendentes, sem que os feitores sequer desconfiassem, já que julgavam os versos simplórios, interpretando tudo na literalidade.

---

<sup>103</sup> DIAS- texto de oficina, 2002.



Foto 15 - Rodovia Dutra e a festa do Jongo em 2007.

Essas manifestações populares são quase sempre passadas de pai para filho. Até hoje, utilizam-se os tambores tradicionais de tronco escavado no jongo ou caxambu (SP, RJ, MG), no candombe (MG), no batuque (SP), no babelô ou zambê (RN), no samba de aboio (SE), no tambor de crioula (MA) e no carimbó (PA). Outra tradição é a umbigada, ou a menção dela (muito usual fingir que vai fazer a umbigada, mas não chegar a ela de fato), que é um traço característico dos batuques, e pode estar associada a antigos rituais de fertilidade.



Foto 16 - Tambus e candongueiros 03/07/2007.

A sociedade branca local mantém com os herdeiros dos batuques uma relação de marginalidade, já que hoje esses herdeiros estão instalados na periferia das grandes cidades. Eles permanecem até hoje ignorados pela cultura oficial e pela mídia, como já eram nos tempos do cativoiro.

Em 1893, o jongo foi considerado dança perigosa e perniciosa para a população. A Lei nº. 3 de 16 de janeiro de 1893, do Código Municipal de Vila Vieira do Piquete, estabelecia, pelo artigo 25, parágrafo 2, que *os batuques, sambas, cateretês, cana-verde e outros ficavam proibidos sob pena de multa ao dono da casa ou onde se promovesse o ajuntamento, caso o ato não se dispersasse imediatamente*. No documento, o argumento utilizado era de que o jongo e as manifestações citadas perturbavam a comunidade, a segurança, a tranqüilidade e a moralidade. Na Lei nº. 61, de 5 de novembro de 1914, do mesmo Código Municipal da Vila Vieira do Piquete, artigo 53, estabelecia que eram proibidos os bailes de pessoas de má vida, denominados fusos, batuques, sambas, cateretês, cana-verde, os toques de tambores, rufos, etc., a pretexto de festas, sob pena de multa e destruição imediata dos objetos a isso destinados.



Foto 17 - Fim da fogoeira em 2007.

## Referências Bibliográficas

- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- ALVES, Pe. Albino. **Dicionário Etimológico Bundo-português**. Lisboa: s. ed., 1951. 2v.
- ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: ANDRADE, M. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 145 a 233.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2a ed., 2002.
- ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2a ed., 1983.
- Banu, Georges. **Peter Brook vers un théâtre premier**. Paris: Éditions du Seuil, mai 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BIAL, Henry (ed.). **The Performance Studies Reader**. Nova York: Routledge, 2004.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 10ª ed., 2002.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **As Américas Negras**. São Paulo: DIFEL, 1974.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Tradução Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3ª ed., 2002.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. **O Teatro e Seu Espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 11ª ed., 2002.
- COHEN, Renato, **Work in Progress na cena contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- ANDRÉ, Marcos e MENEZES, Luciane (Coord.). **Livro Jongo do Quilombo São José, CD-rom**. Valença: Associação Brasil Mestiço, 2005.
- DIAS, Paulo. **Os batuques afrobrasileiros: diversão e devoção**. Texto de oficina. São Paulo, 2002.
- ELBEIN DOS SANTOS, Juana. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Póla Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- FÉRAL, Josette. **La Théâtralité – Recherche sur la spécificité du langage théâtral**. Paris: Seuil, Coll. Poétique 75, 1988.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. São Paulo: Ed. Anhambi, 1961.

FERRETTI, Sérgio (org.). **Tambor de Crioula – Ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 3ª ed., 2002.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume Editora, 2ª. ed. , 2006.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens – O Jogo como elemento da Cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. Tradução: João Paulo Monteiro

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.

KI-ZERBO, J. (ed.). **Methodology in African Prehistory**. Unesco, 1981 e 1990.

LIMA, Rossini Tavares de. **Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo**. São Paulo: Ed. Ricordi, 1954.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade Negra**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1988.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **Des Dispositifs Pulsionnels**. Paris: Éditions Galilée, 1994.

MELATTI, Júlio César. **Índios do Brasil**. Brasília: Ed. Coordenada, 1972.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

- DEL PRIORI, Mary e PINTO VENÂNCIO, Renato (Org.). **Ancestrais: uma introdução a história da África Atlântica**. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, Nunes; SANTOS, Celeste; OLIVEIRA, Lúcia. **Memória de Velhos – Depoimentos, uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense**. Vol. 1. São Luís: Ed. Lithograf, 1997.
- PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados – Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ANDRÉ, Marcos (prod.). **CD-Livro Jongs do Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Brasil Mestiço, 2006.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O Jongo. **Cadernos de Folclore 34** – Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Folclore, 1984.
- RISÉRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jouer, Représenter – Pratiques dramatiques et Formation**. Paris: Cedic, 19.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. Revised and expanded edition. New York and London: Routledge, 1988.
- SICHES, Luís Recarens. **Tratado de Sociologia**. Porto Alegre: Globo, 1968.



SODRÉ, Muniz. Corporalidade e Liturgia Negra. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, número 25 (org.: Joel Rufino dos Santos. Negro Brasileiro Negro), 1997.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 2ª ed., 1998.

TEOBALDO, Délcio. **Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia – O Jongo Rural de Angra dos Reis**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

## Anexo I

### Pontos recolhidos da Comunidade de Tamandaré de Guaratinguetá

#### **Eu vou abrir meu congo ê.**

Eu vou abrir meu congo á.  
Primeiro eu peço a licença pra rainha lá do mar,  
pra saudar a povaria.  
Eu vou abrir meu congo ê.

#### **Sinto saudade de quem se foi**

Sarava canário zumba (meu filho/ minha mãe preta...) em Aruana  
Ilailê, ilailê (2x)  
Ilailê, ilailê, ilaile

#### **Quando eu saí lá de casa**

Mamãe disse que eu não vinha  
E pedi pra Canta Galo, sinhá morena  
Visando Santa Maria  
Lalaê...  
(D. To)

#### **Mãe preta, mãe preta, mãe preta**

Onde é que estás agora?  
Sua morada é tão longe  
É bem pertinho de Angola.  
(Totonho)

#### **Ele foi embora, foi pra longe**

Eu fiquei cantando, fiquei maginando  
Ele não vai voltar, ele não voltou  
É que dessa vez de mim não se lembrou  
(D. To)

**Quando eu saí lá de casa**

Pedi licença pra dindá  
Cheguei aqui no jongo  
Peço licença pra entrar  
Epa rei ia eia pa rei ia  
Eparei ia peço pra me ajudar  
Lalaêilaiê lala ilaiê.....

**Ô Mãe África,**

Vem lembrar teu cativoiro  
Ai como chora meu tambu, ai meu tambu  
Como chora candongueiro, ai candongueiro  
De tanto soluçar, soluçar, soluçar  
Vai molhar o meu terreiro

**Oi abre a roda**

Deixa a rolinha passear  
Oi abre a roda  
Deixa a rolinha passear/ marica  
Vira pra cá, oi  
Vira pra lá, oi  
Ah ilê deixa a rolinha passear  
Ai lê lalaiê ilaiê.....

**Meu cativoiro, meu cativoirá**

Trabalha negro, não quer trabalha  
No meu tempo de cativoiro  
Nego apanhava de sinhô  
E rezava pra Santa Maria  
E liberdade meu pai Xangô.  
(Totonho)

**Olha a fumaça do cachimbo da vovó (2x)**

Oi ta fazendo sim  
Oi ta fazendo, tá fazendo caracol  
Ilaiê, lalaiê, ilaiê....

**Vovó não quer casca de coco no terreiro (2x)**

Por que lhe faz lembrar  
Faz lembrar do tempo do cativoiro.  
Ilaiê...  
(Totonho)

**Eu saravo tambor grande**

Eu saravo candogueiro  
Eu também vou sarava  
Aquele que cantou primeiro  
Ilaiê

**Iaiá brinque com a ioiô**

**Ioio brinque com a iaiá (2x)**  
Mas não me tire a preta do conga meu sinhô  
Ô ilaiê, a ilaiê...

**Oi tambu, oi tambú**

Eu vou-me embora pra bem longe (2x)  
e levo comigo  
Ah, esse som que bate forte em meu coração  
Tin tin tin oi tambu  
Tin tin tin tin tin tum  
(Totonho)

**Ô galo rosa, tenha dó do meu pená**

Suas penas são douradas  
Galo sereno  
Tenho medo de molhar na ingoma  
Lalaiê...  
(Togo)

**Eu mandei panhá laranja**

E apanharam limão  
Eu mandei faze doce pra inhá morena  
Esse doce é todo meu  
Lalaie lalaie...

**A volta que o mundo deu**

a volta que o mundo dá  
quem não pode com a mandinga  
não carrega patuá.  
Ilaiê...

**Galo gaiero da beira do mar (2x)**

Pedindo licença pra poder chegar

Ai lailê.....

**A moça ta usando saia lisa (2x)**

Babado de renda

Ai na camisa (2x)

Lalaiá...

**Foi na beira do mar**

Que eu vi Ogum guerrear

Ele jurou bandeira

Ele tocou clarins

Com seu exército todo

Ele lutou por mim.

(Totonho)

**Oi lá no céu relampeou**

Chove chuva no telhado

Pinga ni mim oi pinga ni mim

(variação) oi pinga pinga no telhado

chove chuva eu quero vê

**No chiador não embarca mais ninguém**

Embarca só Mariazinha

Mariazinha filha do chefe de trem

Ilaiê....

**Estrela guia** por que chora noite e dia

Tá chorando sem parar

A lua nova que clareia todo dia

Só que hoje não pode clarear

É dia dia de macumbambê

É dia dia de macumbambá (2x)

(Totonho)

**O que é aquilo papai**

O que é aquilo mamãe

Que lá no céu vem clareando todo dia

Ilaiê....

**Engenho novo do Mane Lopes**

Por que é que o engenho roda se não tarabaiá  
O café bão vai pra cidade  
E o carreiro passa de banda  
Laiê ilaiê...

**Vovó, pra que tu qué o didá?**

Olha que suncê oi já não sabe costura  
Eu já trouxe lá de casa  
Agulha, linha e carreté  
Foi encomendado de Angola  
Veio na folhinha de Guiné.  
(Totonho)

**Segura o jongo** minha senhora que eu quero ver

Você dançando jongo e depois o iêiê (2x)  
Lalaiê...

**Ô linda**, ponha os pés no chão pra andar

Ponha os pés no chão pra andar  
Laiê....

Lalaia ilaiê....

**Ô lua nova que brilha lá no céu**

A terra toda começa a clarear  
Eu ajoelho e agradeço a Deus  
Para São Pedro e S. João nos ajudar  
Totonho

**Bate, bate coração** pode bater

Não treme não, ai coração pare de tremer  
Bate, bate coração  
Que a nossa vida já tem solução graças a Deus  
Lalaiê...  
(D. To)

**Ô jerê, ô jerê**, ô jerê onde está chorandê

Chorandê, onde está chorandê  
Quando o time à noite  
Carlos bate sarabandê

Lalaiê.....  
Sarabandê onde está chorandê  
Quando o time à noite  
Kalunga ta sarabandê  
Ô jerê onde ta chorandê  
Quando o time à noite  
Kalunga ta sarabandê  
Lalaiê.....

**Oi tiraram o coco do meu coqueiro**

Sacudiram o meu bambuá  
Tiraram o coco do meu coqueiro  
Deixaram lá no meu quintal  
Lalaiê....  
(Totonho)

**Vamos seguir nessa linha**

Aonde galo canta  
Galinha faz corococó  
Alalaiê....

**Sai da linha lesma**

Deixa o trem passar (2x)  
Eu só quero ver lesma  
Quando eu vou pescar  
Lalaiê....  
(Togo)

**Quem quer comprar**

Quem quer comprar  
Quem quer comprar  
O que eu trouxe para vender  
Para vender eu trouxe coisas bonitinhas  
Marafa, cocadinha e azeite de dendê  
Lalaiê...  
(Totonho)

**Oi varre sola varre cozinha**

Tira cisto na peneirinha  
Lalaiê....

**Eu plantei café de meia**

Foi nascer canaviá  
Café de meia não se dá sinhá moça  
Deixa a ingoma melhorar (3x)  
Deixa a ingoma melhora, ai meu Deus do céu  
Deixa a ingoma melhora.

**O cruzeiro pegou fogo**

Quero ver quem vai queimar  
Quero vê quem vai queima  
Lalaiê.....

**Meu cachorrinho foi no mato caçar**

O que é que ele trouxe, boa sinhá  
Boa sinhá, boa sinhá  
O que é que ele trouxe boa sinhá

**Acendi minhas candeias foi lá na areia**

Para Ogum sete ondas linda sereia  
Mas depois de sete noites de lua cheia  
Minhas candeias tava acesa na areia  
Ô beira mar, nesse mar tem mironga vou mirongar  
Ô beira mar, nesse mar tem mironga vou mirongar.  
(Totonho)

**O galo Xina que brigou com o galo índio**

E nessa briga foi sua pena que voou  
Meu Deus do céu, mas que briga foi aquela  
Eu enchi duas panela  
Nem um dos galos ganhou  
(Jefinho)

**Oi a lua clareou, clareou minha terreira**

Mãe menininha quando desce a ladeira  
Vai acender fogão de lenha  
Mãe Menininha do Gantoá  
Abençoa seu filho, faz a ingoma serená  
(Totonho)

**Minha pele é cor morena**

É cor de café caboclo



Eu moro na Serra Negra  
Eu gosto de tudo um pouco  
Eu gosto de andar sozinho  
Pra não servir de estorvo  
Quando chega a madrugada  
Eu vou cuidar do meu boi no cocho.  
(Totonho)

**Boi barroso**, boi barroso,  
boi barroso que veio de Garruá  
Faz sete anos que se foi  
ainda traz o carro no currá.  
(Totonho)

**Clareou, clareou**,  
clareou um novo dia  
Galo cantou, oi, lá n'Angola  
Anunciando um novo dia  
(Totonho)

**Cumpade não mexa no meu côco**,  
cumpade não mexa no meu côco  
ah, esse côco é de candongar  
já espalhei meu côco no terreiro  
e meu boi ligeiro ta vindo sarava  
(Totonho)

**Saravá jongueiro velho**  
Que veio pra ensinar  
Que Deus dê proteção pra jongueiro novo  
Pro jongo não acabar  
Pro jongo não acabar, pro jongo não acabar  
Que Deus dê proteção pra jongueiro novo  
Pro jongo não acabar  
(Jefinho)

**Oi balancea dandã**, balancea (2x)  
Oi balancea dandã balanceado.  
Ilaiê...  
(D. Tó)

**Nego, vai buscar meu vatapá**

Meu cigarro, meu punhá  
Eu vou sair pra trabaiá  
Deixei enroscado na porteira  
Minha redenga, meu laço de oito ponta  
(Totonho)

**Diz a lenda sinhá**

Pescador namora a lua  
A lua que clareia a terra  
A lua que clareia o mar  
Perguntou a Janaína  
Que também dele se lembrava  
(Totonho)

**Mataram meu gado mineiro**

Naquela mata cerrada  
Mataram, jogaram n'água  
Na beira do rio tinha uma besta amarrada  
(Totonho)

**Adeus adeus povaria**

Eu vou-me embora (2x)  
Me diverti bastante  
Senhor diz que está na hora  
Lalaiê....

## Anexo II

### *Jongo – quer dizer jogo*

Surgiu devido à fragilidade da matéria e ao medo de uma demanda corporal entre os negros.

Muitos dos negros tinham contato somente com os espíritos de baixa energia, e por isso, com ajuda desses espíritos e suas mirongas, os negros conseguiam suas defesas e combates.

Pois muitos eram caçados como animais em seus países, outros ludibriados por falsas promessas, arrastados e acorrentados, e assim levados em grandes embarcações de navios, em porões, todos misturados, de diversos países.

Negros, esta era a diferença para os brancos: a cor da pele e o não estudo em todas as coisas e costumes dos brancos, pois esta raça só serviria para os brancos como escravos, para serviços pesados, comparados com os animais. Para os senhores os escravos obedeciam, não cansavam, não tinham dores, não dormiam, não tinham fome e não eram remunerados, pois só trabalhavam e obedeciam.

Com o passar dos tempos, quando os sinhôs começaram a necessitar dos trabalhos dos negros, e estes com sua humildade, paciência e muita fé em Oxalá e em seus protetores, foram adquirindo a confiança das sinhás e depois dos sinhôs.

Com isto as negras foram trabalhar dentro das Casas Grandes, nas cozinhas. E zelavam pelos filhos dos senhores. Estas negras adquiriram tanta confiança das sinhás, pois estas necessitavam de seus serviços, tanto materiais quanto espirituais, que com isto até a Senzala conseguiu alguns privilégios, como os cultos religiosos, com seus cantos e instrumentos, com o tambú, o ganzá, o cachichi, a macumba (reco-reco) e outros.

E graças às negras das Casas Grandes com suas rezas, feitiçarias, magias, bruxarias e mirongas, conseguimos realizar as nossas danças e cantos. Cantos estes

que serviram para muita alegria, tristeza, lamento, saudade, disputa, ira e demanda, que na roda de dança se chama Jongô.

Que hoje é lembrado em muitos lugares onde as danças são realizadas com a participação dos negros, brancos, mestiços e outras raças.

Cantado e dançado com todo respeito, só adquirirás boas energias.

Salve o Pai Maior. A benção dos Pretos Velhos. Sarava todos os jongueiros.

## **Xina**

Guaratinguetá, 15 de abril de 2003.

### Observações:

Este texto me foi entregue pelo jongueiro Xina, pai de santo da comunidade do bairro do Tamandaré em Guaratinguetá. O texto foi escrito por um caboclo que ele recebe.

## **Anexo III**

DVD