

Conceituações Sobre a Cultura Popular, a Comunidade Jongueira e a Entrada Desses Saberes nas Universidades

Conceptualizations About Traditional Culture, the Jongo Community and the Incorporation of This Knowledge into Universities

Irani Cippiciani¹

Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – Senac Lapa Scipião, São Paulo/SP, Brasil

E-mail: iranicippiciani@gmail.com

Resumo

Este artigo se propõe a fazer uma revisão das terminologias e conceitos que atravessam o campo de estudos das culturas populares desde o final do século XIX até a atualidade, considerando as mudanças sociais, histórico e políticas que se deram nesses períodos. O objetivo é refletir sobre como tais conceituações acabam por projetar diferentes vieses ideológicos sobre a cultura popular e seus fazedores, com implicações muito diversas no seio das tradições populares. Posteriormente, o artigo se propõe a situar historicamente a tradição do Jongo, tradição cultural afro-brasileira, oferecendo uma análise estética-ética-política de sua estrutura, modos de organização e funcionamento. Por fim, o artigo analisa a entrada dos saberes populares nas universidades com implicações positivas e negativas. Tais análises são feitas a partir de extensa revisão bibliográfica no campo das culturas populares, estudos da identidade, estudos da performance e estudos decoloniais, em cruzamento com as experiências com as tradições populares em contextos originais de produção e em deslocamentos.

Palavras-chave

Cultura popular. Folclore. Danças dramáticas. Teatro. Jongo.

Abstract

This article aims to review the terminologies and concepts that permeate the field of Folk Tradition Studies from the late 19th century to the present, considering the social, historical, and political changes that have occurred during these periods. The goal is to reflect on how such conceptualizations end up projecting different ideological biases onto Folk Traditions and their creators, with quite different implications and impacts. Subsequently, the article seeks to historically situate the Jongo, Afro-Brazilian tradition, offering an aesthetic-ethical-political analysis of its structure, modes of organization and functioning. Finally, the article analyzes the incorporation of folk and traditional knowledges into universities, highlighting the positive and negative implications. These analyzes are based on an extensive bibliographic review in the field of Folk Cultures, Identity Studies, Performance Studies and Decolonial Studies, intersected with the experiences with folk traditions in their original contexts of production and displacements.

Keywords

Traditional culture. Folklore. Dramatic dances. Theatre. Jongo.

¹ Doutora e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP). Graduada em Educação Artística – Artes Cênicas, pela Universidade de São Paulo (USP/SP). Atriz, dançarina e professora. <http://lattes.cnpq.br/3064508473315571>. <https://orcid.org/0000-0001-8213-3816>.

Das amarrações e encantos como anúncio da boa nova

Antes de começarmos, é preciso que se ponha que não há uma definição única de cultura, como sistemas simbólicos partilhados e repetidos socialmente. Entretanto, sabemos que há uma clara linha que separa a cultura erudita da cultura popular e que essa linha é uma linha de poder, que define quais saberes serão considerados legítimos e validados, e quais serão desconsiderados, desacreditados e, por fim, invisibilizados.

O pressuposto da cultura dominante é que os sistemas culturais e suas hierarquias permaneçam inalterados para manutenção de uma pretensa ideia de civilização e identidade coletiva ou nacional cristalizada. É com esse saber em mente que devemos adentrar o estudo das terminologias e conceituações sobre folclore, cultura popular, expressões populares do Brasil, cultura de massa e outras, evidenciando tanto sua historicidade como suas conotações ideológicas na sociedade e na academia, em seus processos de criação e pesquisa.

A cultura popular, como contraponto à erudita, se equilibra sobre a corda bamba da *Différance*, como postulado por J. Derrida (2003): local de divergência, de deslocamento e transgressão dos significados estagnados por uma visão única de mundo, nos orientando à percepção intuitiva de que não há um saber universal macro estruturante ou superior. É, portanto, um campo de tensões e disputas materiais e simbólicas que advogam outras narrativas possíveis, outros modos de existir neste mundo.

Assim, podemos dizer que, no contemporâneo, as identidades populares estarão sempre em perpétuo processo de formação, desconstrução e luta por representatividade, numa estrutura histórico-social-política que elegeu um modelo de civilização como universal, traçado no século XVI pelo advento da modernidade, com todos seus desdobramentos nefastos e deletérios nas Américas.

Podemos inferir, desse modo, que as expres-

sões artísticas da cultura popular são um exemplo claro de performatividade (Butler, 2003), entendida como ação de grupos historicamente marginalizados, com a intenção, nem sempre deliberada, mas eficiente em sua práxis, de subverter as hierarquias de poder e produzir representatividade. A performatividade, nesse contexto cultural, é um gesto simbólico e material de resistência, de dar visibilidade ao que se quer esquecido, funcionando como estratégia de luta e ativismo.

É, no caso de nossa cultura popular, como aponta Paul Gilroy (2008), um gesto claro para cruzarmos a “linha de cor” e enxergarmos um Brasil negro e indígena; afugentando a *marafunda*, o “carrego colonial” (Rufino, 2014), que nos limita a um modelo de existência eurocêntrico, para o qual seremos sempre subalternos e insuficientes. Nossa cultura popular é a pulsão de vida que nega a mentira contada pela modernidade/colonialidade (Quijano, 2010) e, assentando-se nas encruzilhadas de Exu, nos cantos da Jurema, nos lamentos dos Congadeiros ou nas mirongas dos Jongueiros velhos, nos oferece uma multiplicidade de outras formas de ser, pensar e agir no mundo.

Por tudo quanto aqui se expressa, a cultura popular brasileira é palco central nas lutas anticoloniais no Brasil, como instrumento nosso para combater as três formas operantes de colonialidade (Quijano, 2010): a colonialidade do saber, assumindo nossos saberes populares como fonte legítima de conhecimento; a colonialidade do ser, dando corpo-voz na forma de inúmeras danças e folguedos as subjetividades e ancestralidades que pereceram, mas não sucumbiram, aos genocídios coloniais; e a colonialidade do poder, produzindo um sistema cultural cuja força motriz desmonta por completo qualquer pretensão de superioridade do colonizador, semeando em nosso plano mental, a possibilidade da ruptura das estruturas de opressão operantes no plano das sociabilidades. A cultura popular como ferramenta de luta e transformação social operando em níveis simbólicos e concretos da luta anticolonial:

*Na porta da romaria
Eu vi um cavaleiro de ronda
Trazia um escudo no braço
E uma lança na mão
- Guerreou, venceu a guerra,
matou o dragão!*
(Simas, 2022, p. 33)

Dos nomes que se dá às coisas e das coisas que reinventam seus nomes

O termo folclore foi postulado por W. J. Thomas durante a revolução industrial com o pressuposto de garantir a sobrevivência das culturas arcaicas, pré-capitalistas, que, segundo sua lógica, estavam ameaçadas de extinção, em vias de ser engolidas pela modernidade. Daí que o primeiro impulso dos folcloristas foi o de catalogar minuciosamente essas culturas para que, quando extintas, ainda pudessem ser conhecidas como saberes dos povos ou *folk lores*. Fica claro, portanto, que desde o início o termo trata de criar um desnivelamento entre a cultura burguesa moderna e a cultura pré-industrial, vista como estagnada e superada, enveredando para abordagens exotizantes e xenófobas, em especial com as tradições culturais não-europeias, como se via nas feiras mundiais do início do século XX.

No Brasil, o termo permanece pejorativo numa sociedade que se pretende organizar como projeto de sociabilidade a partir de uma reprodução medíocre dos modelos do velho continente. Aqui, o conceito ganha contornos racistas e classistas evidentes e continua operando, por todo século XIX, na lógica dos catálogos etnográficos que visam, exclusivamente, preservar para as gerações futuras as tais culturas moribundas.

O folclore é visto, portanto, apartado das reflexões sociológicas sobre contextualização histórico-social das expressões populares e visto como forma cristalizada, própria do povo inculto das áreas rurais do país, opondo-se à ideia de civilização. So-

mente no século XX outras perspectivas conceituais serão agregadas a esta, compreendendo o folclore como campo de ruptura, dinamismo e coletivismo (Carneiro, 2008) e considerando as reflexões sociológicas como essenciais a compreensão do fato folclórico (Fernandes, 1989).

Ainda no século XIX, podemos citar folcloristas como Celso de Magalhães, José de Alencar, Sílvio Romero e Câmara Cascudo, empenhados na criação de acervos nacionais, vinculados ao ideário nacionalista do Romantismo Brasileiro, bradando a grandeza de nossa cultura popular, como acúmulo material e imaterial que extrapolava a matriz europeia, conformando uma ideia de brasilidade como singularidade e inventividade, ainda assim, em vias de extinção ou restrita a grupos não-urbanos.

O século XX marca um avanço significativo de conceituação do folclórico a partir dos esforços de folcloristas como Edison Carneiro, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oswald Elias Xidieh. A análise do contexto histórico-social se torna fundamental para a compreensão do fato folclórico, assim como a análise das técnicas e processos de criação. Outras categorias também são incluídas no campo de estudo do folclore, tais como, medicina popular, religiosidade, música, canto e literatura.

As missões de investigação de Mário de Andrade nos Brasis profundos, são o grande exemplo dos esforços empreendidos nesse período, de lançar um olhar mais generoso e não moralista, leia-se, moralidade burguesa, para tais expressões culturais populares. Outros folcloristas também deixaram contribuições importantes como, por exemplo, Roger Bastide, professor da Universidade de São Paulo, que defendia a criação de categorias de análise para o fato folclórico que não fossem racistas ou etnocentristas, especialmente em relação as religiosidades de matriz afro-brasileira.

Florestan Fernandes (1989) cunha o termo ‘fato folclórico’ entendido como um sistema aberto, em constante via de atualização (a ideia de sobre-

vivência e extinção começa a parecer infundada), incluindo nas análises não apenas as técnicas e modos de criação, mas as subjetividades dos fazedores, algo como um “folclore subjetivo” (Ayala e Ayala, 2002, p. 36), modos de pensar, ser e agir no mundo que se somam as materialidades da análise e a tornam mais precisa, porque mais humana e instável. Finalmente, a luta de classes entrará como categoria fundamental da análise do fato folclórico, a partir das contribuições de Xidieh e dos Centros de Cultura Popular nos anos 1960, se estendendo por todo período da ditadura militar.

Portanto, do ponto de vista acadêmico, podemos dizer que o termo folclore ganha uma conotação de importância no século XX, assim como os estudos folclóricos se qualificam em termos de categorias de análise. Entretanto, para o senso comum, continua a ser entendido como algo risível e menor, preconceito que, obviamente, se estende as expressões culturais folclóricas e seus fazedores. Por essa razão, até hoje, o termo é controverso e utilizado com muita cautela e notas de rodapé.

As primeiras definições de cultura popular são imprecisas e marcadas por visões equivocadas de inferioridade e primitivismo, entendidas como restos significantes de culturas arcaicas, quase sempre exóticas e em vias de desaparecimento, com clara vinculação a significação tradicional da palavra folclore. Mais recentemente, o termo cultura popular remeterá a um saber tradicional feito por um povo ou grupo social visto como subalterno nas sociedades pós-modernas.

Compreendido dessa forma, o termo passa a ser vista, finalmente, como um território de luta e de construção de outras sociabilidades para além daquelas estabelecidas pela modernidade/colonialidade, tornando-se campo de pertencimento, representação social e luta por direitos daqueles que foram historicamente marginalizados e invisibilizados ou cujas heranças culturais foram descredibilizadas pelo discurso dominante. É importante mencionar que o termo não representa um sistema cultural coe-

so ou delimitado geograficamente, mas uma condição específica de produção material e simbólica, uma contra narrativa.

Suas bases são a oralidade, que articula os diferentes planos da memória; a cooperação, em forma de autoria coletiva; submetidas a um princípio temporal “espiralar” (Martins, 2021), todas elas, tecnologias ancestrais que fundem no corpo-voz a marca da inventividade, da resistência e das identidades marginalizadas, avançando sobre as estruturas cristalizadas e essencialistas da modernidade.

Se nos atentarmos aos fatos, veremos como a cultura popular sempre tensionou os regimes de verdade estabelecidos, sofrendo restrições e punições tanto do Estado, quanto da religião ao longo de nossa história. Uma relação ambígua entre aquilo que expressa uma marca identitária tipicamente brasileira e aquilo que afronta as estruturas de poder e pensamento e precisa, portanto, ser contida, observada de perto e, eventualmente, proibida e punida. Nem que a punição venha em forma de difamação e distorção dos saberes, em especial, os vinculados as religiosidades afro-brasileiras.

A melhor forma de enfrentar o sistema de cerceamento e vigilância impostos é o da produção de tecnologias de negaceio, de dizer não dizendo, como se vê no Jongo; do faz que cai, mas não cai, da Capoeira; como capacidade de recusar, pela produção de outros modos de existência, a visão de mundo universalista (Sodré, 2023), que exclui “o *que não é espelho*” (Caetano Veloso, Sampa, 1978) e segue adorando sua própria imagem e umbigo.

Tal feito, seria possível, não por um enfrentamento direto, mas pelo oferecimento de outras perspectivas culturais capazes de seduzir os essencialismos impostos e até mesmo subvertê-los à sua revelia, através de práticas de escamoteamento/resistência, que funcionavam como vias de mão dupla: elementos da cultura dominante eram absorvidos nas tradições populares na forma de sincretismos, em especial os religiosos, ao mesmo tempo em que essas mesmas tradições, majoritariamente negras e

indígenas, iam inserindo no imaginário branco-europeu-cristão os elementos simbólicos e litúrgicos de suas práticas e cosmovisões. Assim produziu-se uma fissura ou fresta, por onde essas outras possibilidades de sociabilidade e visões de mundo puderam passar e firmar suas existências até os dias de hoje.

Mais interessante, dentro dessa perspectiva de sedução da verdade formulada por Sodré (2023), é pensar as terminologias manifestações populares e expressões populares em seus processos de fixação. Considero válido dizer que, pessoalmente, nunca ouvi um artista popular sequer referir-se às suas tradições utilizando qualquer dessas conceituações, de modo que concluo que elas precisam ser entendidas como elementos agregados ao corpus da cultura popular por pesquisadores e acadêmicos, imbricados em discorrer e documentar a cultura popular, não sendo, entretanto, parte dessas tradições e comunidades.

Originalmente, a primeira terminologia prevalecia com referência direta à cultura popular como local de um fazer técnico e material, portanto palpável, audível, visível através de uma performance mais ou menos elaborada. Entretanto, como nos dizem os velhos mestres Jongueiros, as palavras atam e desatam nós e, quando enunciadas, revelam visões e desvãos de mundo, por onde o fio das coisas se amarram. Neste caso, o ponto falso ou solto na tessitura, é a tendência a se ignorar ou diminuir a importância dos elementos subjetivos, os sistemas de crença e modos de sociabilidade que produzem tais performances.

Olhando dessa forma, pode-se entender que a manifestação cultural pode ser compreendida pela sua forma exterior e, se assim for, também pode ser reproduzida pela cópia dessas estruturas performativas. Em contextos atuais, essa compreensão é imensamente problemática, porque reproduz certa lógica de apropriação de saberes populares pelos meios acadêmicos e eruditos, de onde nasce a opção pelo termo expressões populares, considerando

uma expressão da cultura popular como parte de um sistema complexo de crenças e relações, uma cosmovisão, um modo de conexão entre elementos materiais e imateriais que extravasam a forma exterior de um folguedo, brincadeira, brinquedo, jogo ou roda, e que não podem ser capturados por um sistema de apropriação de formas, a não ser pela imersão vertical nesses universos.

Algo como o que propõe Falcão (2021) quando sugere que aprendamos “desde dentro”, indo às fontes, às tradições, onde moram os sagrados não capturáveis pelos esquemas acadêmicos e as leituras simplistas das tradições populares. Aliás, talvez seja importante mencionar que este último termo, tradições populares, é utilizado com frequência por artistas populares, demarcando um espaço concreto de representação material e simbólica e de autorrepresentação.

Então, a partir do resgate do conceito de tradição, poderemos chegar a outras duas ideias estruturantes das tradições populares brasileiras, frente ao apagamento histórico e constante desmerecimento de suas práticas: o estabelecimento das *communitas* que permitem o florescimento de comportamentos expressivos restaurados (Turner, 1982) em um ambiente de acolhimento e cooperação. Uma vez que, no Brasil, as noções de origem foram violentamente negadas a negros e indígenas, reagrupando-se em torno de práticas culturais coletivas, eles têm a oportunidade que reconstruir seus laços de pertencimento e ancestralidade, não a partir de um todo original coeso, mas de fragmentos significantes organizados em forma de mosaico, que vão tecendo “tradições inventadas” (Hobsbawm, 2012), “comunidades imaginárias” (Anderson, 2008), não porque sejam menos verdadeiras, mas porque estão em constante processo de formulação.

A tudo isso se opõe a cultura de massa que substitui valores populares autênticos por valores de nivelação cultural em escala, coadunando os discursos hegemônicos e ensejando a manutenção das estruturas capitalistas de poder. A cultura de massa,

que se apoia nas grandes mídias tecnológicas do século XX, na globalização e na (in)ação do Estado, trabalha abertamente para a cooptação e homogeneização das subjetividades, dos corpos e das mentes, produzindo um padrão de cultura que nivela o que está acima, a cultura erudita, e o que está abaixo, a cultura popular. Assim, cria-se uma hierarquia de importâncias, visibilidades e apagamentos estruturais que afetam enormemente as culturas populares, que precisam negociar permanentemente com essas estruturas de poder material e simbólico em uma incrível disparidade de forças.

Um exemplo concreto disso é o surgimento de grupos para-folclóricos voltados para o turismo onde, geralmente, opera a lógica da descontextualização dessas tradições culturais, a redução de seu formato e tempo de apresentação e outras violências epistêmicas impostas aos seus fazedores na luta pela subsistência material e pela sobrevivência simbólica. A tradição vira mercadoria, produto precificável menos pelo que é, de fato, é mais pelo que se pode extrair dele como *comodity* cultural.

Trata-se de um processo dialético de tolerância *versus* aversão, acomodação *versus* resistência, que os fazedores da cultura popular precisam administrar a todo tempo, cavando brechas no sistema para, de modo subliminar, operar contra o próprio sistema, que enseja a desvitalização dos sujeitos, através da domesticação de seus corpos e mentes, e que tem como consequência mais nefasta o imobilismo frente às injustiças e deformidades estruturais de nossas sociedades pós-modernas.

As tradições populares afrontam a cultura de massa mesmo quando parecem operar sob seu jugo e dançar sob suas regras. Assim como água mole em pedra dura, não é pela paridade de forças, claramente desiguais, que a transgressão opera, mas pela engenhosidade do artifício popular, que dizendo como quem não diz, diz muito. Confundindo quem não tem ouvidos para escutar, vai plantando ideias outras em cabeças férteis para semear. O corpo que dança, canta e vibra é o antissistema e tem muito a

nos ensinar.

Performatividades populares: encruzilhadas do sagrado e do profano

Mário de Andrade (2002), em suas andanças generosas pelo Brasil, foi o primeiro estudioso da cultura popular a utilizar o termo danças dramáticas para definir um conjunto de expressões culturais populares religiosas e profanas que começaram a se fixar no Brasil no século XVIII, divididas em três ciclos festivos: o ciclo natalino, o ciclo carnavalesco e o ciclo junino. Por definição, tais danças teriam em comum os bailados coletivos acrescidos de alguma ação dramática, quase sempre em torno do tema morte/renascimento, lutas/reconquistas, divididas em partes fixas e dramáticas (autos e embaixadas) e partes móveis ou processionais em forma de bailados (cortejos, ternos, ranchos).

Mário de Andrade dá às danças dramáticas que carregam essa estrutura básica o nome de Reisados e nos adverte que o mais característico e exemplar de todos eles, porque se espalha por todo território nacional e agrega todos os elementos característicos com maestria, é o Bumba-meu-Boi. Nele, vemos elementos da cultura medieval como a estrutura rapsódica, os diálogos, as estações móveis, a presença do canto, da dança e das alegorias; mas também vemos a forte presença indígena, na força dos Encantados, como o Cazumbá; das Índias e do Caboclo de Pena, nos padrões rasteiros dos pés que comungam com a terra; no ronco do tambor onça, que remete os seres da floresta, além da presença africana com seus pandeirões e rítmica intrínseca, de influência árabe.

De todas as terminologias até aqui elaboradas, essa é a que mais me encanta porque dá conta de pensar a performatividade das culturas populares a partir de diversos elementos estéticos significantes: a dramatização, a dança, a música, o canto, os elementos visuais e plásticos que as compõem, evitando reducionismos e essencialismos na leitura

dessas tradições.

Comparo essa perspectiva, a de Ligiéro (2011), quando fala das matrizes culturais como dinâmicas utilizadas em diferentes tradições populares para recuperar/atualizar comportamentos das matrizes culturais, geograficamente delimitadas. No caso das matrizes africanas, tal ação de atualização se dá através do Cantar-Batucar-Dançar, tríade observada pelo congolês Fu-Kiau (2014) nas inúmeras tradições africanas que estudou, como táticas performativas que podem ser estendidas à diáspora negra nas Américas.

Em todas elas, assim como em nossas tradições populares, o corpo é o centro da experiência ética-estética. Nele está contido o saber, a conexão espiritual, a vivência do tempo do não-tempo, as conexões ancestrais e seus devires, enfim, o corpo como memória e oração. No corpo se assentam as estratégias de negociação com os regimes de verdade impostos pela modernidade, que se manifestam no ritual, no transe, na reza, mas também no jogo, na brincadeira, no espaço da roda, do giro, do rodopio, da espiral, da negaça, da ginga, do miudinho e do rebolado, na carnavalização da vida como experiência de gozo e refazimento.

Por tanto e tudo, devemos imensamente às matrizes africanas, que aqui se conformaram em afro-brasileiras e as matrizes indígenas, ainda tão pouco compreendidas, por guardarem em seus corpos-vozes, as memórias, os mistérios e sabenças que nos inscrevem no mundo como brasileiros.

E para que a memória seja pedagogia, tecnologia ancestral, é preciso confiar no poder da palavra falada ou cantada, nas vozes das mestras e mestres, nos saberes que se fiam de ouvido a ouvido, de pés a pés, de mãos a mãos, porque o saber popular é corpo e só nele encontra espaço para se firmar e florescer, através da construção de laços ético-afetivos de transmissão de saberes e fazeres. Sem o Jongueiro Velho, não há Jongueiro Novo, como ata o ponto do Jongueiro Jefinho de Guaratinguetá/SP: *“Saravá Jongueiro Velho, que veio pra ensinar. Que*

deus dê a proteção pro Jongueiro Novo, pro Jongo Não se acabar”. Só desata o nó quem puder, de improviso, amarrar um novo ponto no pé do Caxambu, no seio da tradição e na companhia dos ancestrais, como nos diz Rufino (2014): cheio de mironga (os saberes do sagrado) e mumunha (as vivências do profano).

O ponto do Jongo assunta o conceito de oralidade de Leda Martins (2021), instaurando no corpo-voz o lugar da memória. Corpo-palimpsesto, formado de inscrições sobrepostas das matrizes culturais que aqui se somaram e das violências coloniais que criaram as hierarquias, preconceitos e apagamentos históricos. A autora nos diz que o corpo é tela, que o sujeito é memória feita de urdidura (tradição) e de tramas (reinscrições), tudo isso ocorrendo em um tempo espiral, não linear, onde não há problema em voltar para buscar o que ficou para trás, conforme nos ensina o ideograma *Adinkra*, *Sankofa*, do povo Ashanti, atual território de Gana.

E o que se vai buscar é a ancestralidade negada onde quer que ela se encontre, nas vozes que entoam canções, nas histórias sagradas, na grafia dos corpos que dançam, nos tambores que agitam as moléculas do espaço-tempo e desvelam aquilo que o empreendimento da modernidade/colonialidade tratou de esmagar. A repetição elíptica, que não passa duas vezes pelo mesmo lugar, que impede o engessamento e a cristalização das tradições, dá o tom sagrado e metafísico da empreitada, como uma verdadeira pedagogia ancestral que impede que o que está vivo, morra pelo esquecimento (a única morte possível, por sinal).

Em nossas terras, não sendo possível traçar uma rota certa em direção às tradições originais, nos foi dado o desafio, magistralmente cumprido por nosso povo preto e indígena, de reinscrever essas tradições a partir de inúmeros fragmentos encarnados nos corpos daqueles que chamamos de mestras e mestres, em todo território nacional. Tradições que não são a pura síntese de elementos culturais fundidos, mas algo singular, que ocupa um espa-

ço intersticial entre essas diferentes cosmovisões, o que Bhabha (1994) chama de terceiro espaço e Anzaldúa (2014), de zonas fronteiriças, um entre espaço que esculhamba as hierarquias de poder e importância ou, como define Rufino (2019), uma encruzilhada epistêmica, apontando a multiplicidade de caminhos possíveis sob a égide ambivalente de Exu. *Laroyié, Mojubá!*

Atar e desatar os nós da roda do mundo

Morre o Rei do Congo e
a Rainha Cabundá!
Morre congo, fica congo,
tem congo no lugar!
Comunidade Jongueira
Morro do Carmo
(Rufino, 2014, p. 137)

O Jongo é uma tradição cultural afro-brasileira, proveniente da região sudeste, em especial do Vale do Paraíba e suas fazendas de café (São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais), de origem Banto (Congo/Angola), assim como a Capoeira e o Candomblé de Angola. Associa-se também a cultura da Umbanda, suas Almas Santas e Povo Bendito do Cativoiro. Pertence ao grupo das danças de roda ou Semba (Batuques de Umbigada) e será de imensa importância para o surgimento do Samba e das Escolas de Samba no Rio de Janeiro.

Suas origens remontam ao período da escravidão e pós-abolição como instrumento de celebração das identidades negras partilhadas nas diásporas, como resistência e luta: táticas de sobrevivência material e simbólica em meio às atrocidades e desumanidades do sistema escravagista e seus desdobramentos posteriores em forma de racismo estrutural. O dia 13 de maio é uma data de grande importância para as comunidades jongueiras, não pelo feito questionável de uma princesa luso-brasileira, mas como o dia de louvar as Almas Santas, o Povo do Cativoiro e seus Ancestrais que partiram para as Terras de Aruanda.

O Jongo é, sem dúvida, uma expressão so-

berana e majestosa das marcas da sabedoria política da civilização africana no novo mundo. Se vale de uma linguagem de ocultação, clivada de ditos e não ditos, para dizer o que se queria bem silenciado e morto. Trabalha com metáforas pensadas como ferramentas libertárias para traduzir a condição do negro na sociedade, subvertendo, no instante compartilhado da roda, a condição de subalternidade imposta pela violência do desterro. Sua tática de resistência é, portanto, artística, política e pedagógica, funcionando como uma verdadeira cosmopolítica da diáspora Africana no Brasil.

Sua organização em forma de comunidades, quilombos, irmandades, sindicatos, movimentos sociais, grupos culturais, blocos e escolas de samba, cria as condições necessárias para a instauração do que Benedict Anderson (2008) chama de “comunidades imaginadas”, que se articulam na luta contra as colonialidades de ser, poder e saber, como uma verdadeira política identitária, capaz de criar pertencimento, memória e projeção de futuros outros, outros regimes de verdade para além daqueles estabelecidos pela modernidade.

Há elementos da cultura do Jongo que são intraduzíveis porque sedimentados sobre outras textualidades, outros modelos de pensamento que não a racionalidade moderna ocidental. As múltiplas linguagens do Jongo são territórios da memória (tambores, histórias, corporeidades, pontos, cachimbo, fogueira, cachaça, café, bananeira), entrecruzando profano e sagrado. Cada símbolo produzido no Jongo é articulado e proposital, nada nele é espontaneísta ou gratuito, como muitos os descreveram no intuito de deslegitimar a palavra de seus Cumbas: seus mestres encarnados ou desencarnados; as Santas Almas: Vovôs, Vovós e Tias, que sustentam o fio espiritual da tradição.

As tentativas históricas de esvaziar as comunidades Jongueiras de seu caráter artístico-político-pedagógico ao longo do final do século XIX e início do século XX, criminalizando sua prática, visava co-

localizar o Jongo no lugar do não-conhecimento, com o propósito de deslegitimar os saberes africanos e de fazer prevalecer o discurso eurocêntrico dominante, desconsiderando que no Jongo a palavra é coisa séria e o que se diz é palavra geradora que anuncia o Ser Mais e educa para a liberdade de pensamento e ação no mundo (Freire, 1978), por isso mesmo, ação contundentemente político-pedagógica.

O Jongo representa uma visão holística da vida: canto, dança, música, filosofia, religião, espiritualidade, sociabilidade, afeto etc. Ele é ancestralidade, oralidade, circularidade, comunitarismo, integração, preservação das identidades e solidariedade (Rufino, 2014) e sempre esteve associado às lutas pela terra, ao combate das desigualdades, a luta por justiça social e cognitiva para o povo negro. Ele fomenta outros imaginários de áfricas, alianças culturais e negociações:

Não o assim chamado retorno às raízes, mas uma negociação com nossas rotas (...) a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material e política (Gilroy, 2008, p. 109).

O Jongo é a possibilidade de se criar contranarrativas através das histórias e, em especial dos pontos cifrados, e suas mensagens de pertencimento, luta e esperança. Nas entrelinhas do dito improvisado e enigmático, ele burla, escapa pelas frestas dos discursos hegemônicos, subvertendo as verdades estabelecidas ou seduzindo-as com suas encantarias e visarias (Sodré, 2023).

Os pontos são o centro do saber do Jongo. Sempre lançados em roda, exigem rapidez de pensamento e perspicácia. Tem diferentes significados a depender de quem canta, como canta e em que contexto. É através deles que as comunidades Jongueiras vem enunciando há muito tempo versos, símbolos, ritmos e outros discursos que se contrapõem às narrativas coloniais. Eles podem ser de (Rufino, 2014, p. 38):

- 1) Abertura e Licença – iniciar a roda;
- 2) Louvação – saudar o local, o dono da casa, um antepassado, santos de devoção;
- 3) Visaria – para alegrar e divertir a comunidade;
- 4) Demanda, Porfia ou Gurumenta – quando um Jongueiro desafia outro a mostrar sua sabedoria (disputa);
- 5) Encante – enfeitiçar o outro pelo ponto cantado;
- 6) Encerramento – despedida da roda;

Com uma estrutura metafórica-cifrada, para evitar retaliações dos poderosos, são feitos para disputar o protagonismo da roda, criar espaços de prestígio e reconhecimento nas comunidades, definindo quem está dentro e quem está fora, ou seja, quem é do Jongo e quem não é. No ponto a palavra está sempre aberta, inacabada e tem caráter tático. Seu caráter enigmático, seus fundamentos metafísicos, desempenham um princípio tático nas relações com o poder, enunciando outras formas de sociabilidade e novos territórios identitários. Permitem a recriação de um território simbólico, lúdico e político. Permitem outras práticas de significação. Assim como os brancos têm seus brasões, os negros jongueiros tem seus pontos (Tavares, 2008/2010, p. 30).

O segredo do ponto improvisado é a sabedoria do atar e desatar nós através da disputa de versos numa roda de Jongo. Um ponto pode ser repetido muitas vezes ao pé dos tambores, até que os praticantes memorizem a letra. Quem escuta um ponto tem o desafio de desatá-lo, ou seja, respondê-lo, sob a pena de, não o fazendo, ser enfeitiçado, ficar amarrado, com conotações espiritualistas também. Entretanto, desatar o nó pode não significar dar uma resposta, mas lançar novas perguntas e provocações enigmáticas para que o jogo nunca cesse de recomeçar.

Nesse jogo de enunciação, o Jongueiro se torna o protagonista de sua própria existência. Através do ponto cifrado, do improvisado e da disputa, ele tem a possibilidade de denunciar sua condição social de emudecimento e invisibilidade, criminalização e desumanização e faz isso dançando, tocando

seus tambores (Angomas) sagrados: o Caxambu/Tambu (maior); o Candongueiro (menor) e o Angoma-Puíta (cuíca grande). Os tambores são os meios de comunicação com os ancestrais, os convidando a partilhar outra vez da sua companhia. Os tambores são os próprios ancestrais redivivos no poder do som e do ritmo. *Aweto!*

É na roda, metáfora do mundo, reinvenção do território para populações afro-diaspóricas, que os Jongueiros cantam, dançam e tocam seus pontos. Ela abre e fecha, mas nunca se encerra, sempre recomeça, dando o tom de inacabamento da luta. Inicialmente, os negros dançavam nos terreiros na frente das senzalas, mas quando foram proibidos de fazê-lo, se fecharam nas rodas que permanecem até hoje como estratégia ancestral de organização e comunhão.

Em tempos de desperdício de experiências (Santos, 2008), que geram grandes exclusões e inferiorização de saberes, o Jongo é uma verdadeira Sociologia das Emergências: “quanto mais experiências estiverem hoje disponíveis no mundo mais experiências são disponíveis no futuro” (Santos, 2008, p. 120 in Rufino, 2014, p. 147). Ele combate as monoculturas do saber, as linearidades temporais, as estratificações sociais e raciais e a lógica produtivista do capitalismo que deixa morrer o que não alimenta suas engrenagens de sangue.

O Jongo transforma ausências em presenças e, não almejando destronar os saberes eurocêntricos, vem cantando um ponto de pluriversalidade, a possibilidade de simetrias culturais negadas e hibridismos resultantes da diáspora forçada, onde impera a lógica não de uma coisa ou outra, mas de uma coisa e outras (Fischer-Lichte, 2008), como uma verdadeira Pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2019) que não “*quer abafar ninguém, só quer mostrar que faz samba também*” (Noel Rosa, Palpite Infeliz, 1935).

Machado²

De tudo quanto foi dito, conclui-se que o campo de estudos da cultura popular é um campo de profundo tensionamento e negociação entre sistemas-mundo, que não pode desconsiderar o peso do racismo epistêmico como projeto de deslegitimação e invisibilização dos fazedores da cultura popular, exigindo de nós o exercício de colocar em evidência essa distorção histórica, dando o protagonismo dessas narrativas a quem de direito.

Isso equivale a reconhecer que não cabe, portanto, aos pesquisadores e acadêmicos protagonizar esta Gurumenta, essa disputa de versos e contra narrativas no mundo. Nossa função é utilizar, conscientemente, dos privilégios de enunciação que dispomos para promover a criação condições efetivas de inclusão desses saberes e seus fazedores nos diversos espaços de ensino-aprendizagem, onde ainda imperam currículos eurocêntricos, com sua pretensão de universalidade do saber no mundo.

Podemos falar da posição de dentro do universo acadêmico, a partir de nossos referências de denúncia e crítica epistêmica, deixando aos fazedores da cultura popular o exercício de transportar para esses contextos, em deslocamento, suas práticas, saberes, filosofias, a partir de suas próprias pedagogias e metodologias de ensino-aprendizagem. Ou seja, não cabe determinar como esses mestres e mestrás farão sua transmissão de saberes, o que equivaleria a dizer que o modo como, correntemente, o fazemos nas universidades e escolas é correto e o único possível, mas abrimo-nos para aprender com eles outras propostas pedagógicas e metodoló-

2 Expressão utilizada para fechar, interromper um ponto atado para que outro ponto possa desatá-lo. Impossível de dissociar da simbologia do machado na mitologia do Nkisi Nzazi, divindade da justiça, do Candomblé de Angola, reforçando a conexão do Jongo com as religiões de matriz afro-brasileira. O termo é comumente utilizado pelas comunidades Jongueiras do Rio de Janeiro (Rufino, 2014).

gicas que possam, de fato, decolonizar não apenas nossos currículos, mas nossas práticas docentes.

Se a cultura é lugar de enunciação, então, a cultura popular brasileira pode perfeitamente falar por si, não só através de seus fazedores, mas através de suas expressões culturais que são as manifestações vivas de suas cosmovisões, pautas e questionamentos no mundo. Seus saberes são éticos e estéticos, ou seja, enunciam nos corpos, nas vozes, nas sonoridades potentes, na profusão de elementos visuais e sígnicos, diversas concepções de teatralidade e performatividade que não estão sendo devidamente consideradas.

Daí um certo incômodo pessoal com a tentativa de enquadrar esses saberes dentro de componentes curriculares pré-existentes como, por exemplo, estudar o Jongo para desenvolver a capacidade de presença e atenção dos intérpretes. A utilização é funcional, coloca a tradição a serviço de um objetivo externo à sua essência, eclipsando seus ensinamentos mais autênticos e profundos, as verdadeiras contribuições que poderia trazer aos artistas da cena, não fosse nossa pressa de extrair dela um uso prático que corrobore um projeto de teatralidade e performatividade pré-existente, de raiz europeia e estadunidense.

O que poderíamos assuntar, como artistas da cena, precisaria vir da observação direta do Jongo, como ele é, sem ideias pré-estabelecidas: o que significa a roda no Jongo? Como se dá o processo de improviso dos versos em forma de ponto? Como cada tipo de ponto funciona e atua sobre o coletivo? Que relações os corpos estabelecem entre si, com a terra, com o ritmo, os tambores, com o sagrado e o profano? Como se dá a relação entre o lançador do ponto, aquele que tenta desatá-lo e os que entoam o ponto em roda? Como as rodas são abertas e fechadas? Como os Jongueiros se comunicam durante a roda e passam a voz e a vez ou estabelecem suas disputas?

E não é que não se possa aprender sobre presença e atenção com os Jongueiros, mas a pers-

pectiva de se chegar no novo já definindo um ponto de chegada é típico de nossa presunção acadêmica e eurocêntrica, que permite a inclusão do diverso desde que ele se preste a uma função muito objetiva e pragmática dentro da estrutura dominante, que ainda preserve as hierarquias epistêmicas, oferecendo um algo mais, um saber exótico que possa dar um colorido especial à cena assegurando que, no final das contas, a supremacia do que já está posto não seja questionada. E contra isso, devemos estar permanentemente alertas.

Como exemplo de atitude ética e comprometida com essas questões, considero importante pontuar a importância do Programa Nacional Encontro de Saberes (Carvalho, 2018, p. 79), coordenado pelo Prof. Dr. José Jorge de Carvalho, da Universidade de Brasília que, desde 2010, tem criado as condições jurídicas e estruturais para que os mestres e mestras possam dar aulas nas universidades públicas. Em 2010, o professor ofereceu, pela primeira vez uma disciplina no Departamento de Antropologia ministrada por um mestre da cultura popular, com um impacto acadêmico enorme, para além da UnB.

Em 2018, esse projeto se estendeu para outras universidades públicas, como a UFMG, com o Programa de Formação Transversal Encontro de Saberes e a UFSB, tornando o Programa Nacional Encontro de Saberes um dos componentes básicos dos cursos de bacharelado e licenciatura. Há, ainda, proposições mais recentes de incluir tais disciplinas conduzidas por mestres tradicionais como atividades de extensão e a prática de conceder títulos de notório saber para mestres e mestras populares, de modo que eles possam entrar nas universidades com direitos trabalhistas garantidos e remuneração digna e equiparada a de um doutor.

Essa é uma ferramenta importantíssima para criar um sistema universitário híbrido, mexer, de fato, na estrutura dos cursos, movimentar currículos e ementas, promover uma justiça epistêmica, onde a lógica, mais uma vez, é a da somatória e

não a da exclusão, permitindo que o projeto decolonial seja mais do que um arcabouço conceitual, mas uma prática no mundo, o que Santos (2019) chamou de “Sociologia das Emergências”, composta pelas “ruínas-sementes” como memória-resistência que se projeta em direção a outras narrativas de futuro; “apropriações contra hegemônicas” que funcionem como contra narrativas ao sistema imposto, dando um fim ao império cognitivo do Norte Global; capazes de criar “zonas libertadas”, ou comunidades política-ética e estéticas que exercitem outras formas de sociabilidade no mundo, se opondo abertamente a lógica capitalista, colonialista e patriarcal.

Traduzindo em língua de Jongueiro: É o Machado de Nzazi, cortando para todo lado! Salve, salve! Salve as divindades, as Almas Santas e o Povo Bendito do Cativoiro!

Vovó tem sete saias
Na última saia tem mironga
Vovó veio de Angola
Pra salvar filhos de Umbanda
Com seu patuá e a figa da
Guiné
Vovó veio de Angola pra salvar
filhos de Fé
Ponto de Preta Velha
(Simas, 2022, p. 141)

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. Comunidades Imaginadas. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.
- ANDRADE, M. Danças Dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANZALDÚA, G. Borderlands/La Frontera: the new mestiza. San Francisco: Ed. Aunt Lut Books, 2014.
- AYALA, M. & AYALA, M.I.N. Cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- BHABHA, H. K. The Location of Culture. Massachusetts: Taylor and Francis Group, 1994.
- BUTLER, J. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.
- CARNEIRO, E. Dinâmica do Folclore. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, J. J. Encontro de saberes e decolonização: para uma refundação ética, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERBAR-DINO-COSTA, J & MALDONADO-TORRES, N. & GROSGOUEL, R. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.
- DERRIDA, J. La différence in Marges de la Philosophie. Paris: Les Editions de Minuit; Collection «Critique», 2003.
- FALCÃO, I. Corpo e Ancestralidade, uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Curitiba: Editora CRV, 2021.
- FERNANDES, F. O Folclore em questão. São Paulo: Hucitec, 1989.
- FISCHER-LICHTE, E. The transformative power of performance: a new aesthetics. Tradução: L. Saskya Jan. Londres: Routledge, 2008.
- FREIRE, P. Pedagogia do Oprimido. São Paulo: Paz & Terra, 1978.
- FU-KIAU, B. African Cosmology of the Bantu-Kongo: Tying the spiritual knot, principles of live & living. African Tree Press, 2014.
- GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

HOBBSBAUWM, E. A invenção das tradições. São Paulo: Paz & Terra, 2012.

LIGIÉRO, Z. Corpo a corpo, estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, L. M. Performances do tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. de S. e MENEZES, M. P., Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

ROSA, Noel. Palpite infeliz (intérprete: Araci de Almeida). São Paulo: RCA Victor, 1936. Disco 78 rpm.

RUFINO, L. Pedagogia das Encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

_____. Histórias e Saberes de Jongueiros. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

SANTOS, B. de S. O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. São Paulo: Autêntica Editora, 2019 (e-book).

SANTOS, J. E dos. Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia.13. Petrópolis: Vozes, 2008.

SIMAS, L. A. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SODRÉ, M. A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Maud x, 2023.

TAVARES, J. C. Diáspora Africana: a experiência negra na interculturalidade. Cadernos Penesb – Periódico do Programa de Educação sobre o negro e a sociedade brasileira (n.10) (janeiro/junho 2008/2010). Rio de Janeiro/Niterói: EdUFF, 2008/2010.

TURNER, V. From Ritual to Theatre: the human seriousness of play. New York: PAJ, 1982.

VELOSO, Caetano. Sampa, in Muito (Dentro da Estrela Azulada). São Paulo: Philips Records, 1978. LP/CD.

Recebido: 05/03/2024

Aceito: 24/12/2024

Aprovado para publicação: 29/12/2024

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.