



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Linha de Pesquisa: Processos composicionais para a cena

Entre Terreiros e Palcos:

a multiplicidade performática dos jongs em diálogos fronteiriços

Raquel Ribeiro Martins

Brasília
2011

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Linha de Pesquisa: Processos composicionais para a cena

Entre Terreiros e Palcos: a multiplicidade performática dos jongs em diálogos fronteiriços

Raquel Ribeiro Martins

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte – área de concentração em Arte Contemporânea e linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena –, sob orientação da Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto.

Brasília
2011

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto
(Instituto de Artes – IdA / UnB)

Prof. Dra. Dulce Maria Filgueira de Almeida Suassuna
(Faculdade de Educação Física – FEF e Departamento de Sociologia – SOL / UnB)

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
(Instituto de Artes – IA / UNESP)

Profa. Dra. Priscila Rufinetti Rufinoni (suplente)
(Departamento de Filosofia / UnB)

*À minha Maria,
mãe de todas as horas,
por me ensinar a desatar os pontos de demanda,
por lançar, sempre que necessário, pontos de visaria,
por simplesmente alegrar a roda da minha vida.
Assim, sem perceber, ensinou-me a jogar.*

Agradecimentos

Mais um ponto firmado e colocado na “roda” acadêmica! Muitas vozes cresceram o coro, algumas mãos tocaram o tambu e o candongueiro, muitas mãos seguraram as palmas, tantos formaram a roda e dançaram no centro.

À força divina que me colocou nessa roda da vida, que sopra forte em meu caminho, me ergue e me mantém de pé.

À minha mãe Zarinha e ao meu pai Alberto, “tambu” e “candongueiro” da roda da minha vida. Às minhas irmãs Patrícia e Ana Carolina, ao meu irmão André Luiz, às minhas sobrinhas Ulca-Terra, Iara Ananda, Maria Eduarda, Lis e ao meu sobrinho Davi. Porque família é porto-seguro e nunca como agora estive tão certa disso.

À minha nova família Pará – Lena, Luana e Jamila – pelo acolhimento sincero e pelas diversas discussões sobre feminismo e afrobrasilidade. Ao meu querido sogro Maurílio por me adotar em sua casa e em seu coração.

Às amigas e aos amigos sinceros, companheiros e verdadeiros. Os de perto e os de longe. Meus queridos parceiros da terra da garoa: Diná, Vado, Alex e Mari. Minhas companheiras de arte, farras, batuques, festas e sonhos: Andreila Gomes, Juliana Veloso, Carla Antonelo, Natássia Garcia. Minhas dádivas concedidas pelo samba, esse parente do jongo tão presente em minha vida: Teresa, Rui, Cris, Guto, Poema, Vinícius, Diego, Cláudia, Pedro, Paulista, Natália, Breno, Michele, Thiago, Júnior. Minhas “Terezas” do coração: Larissa Araújo, Maria Cândida e Carmem Santhiago. Minha família “mequetráfica” para todos e quaisquer momentos: Marco, Piti, Mari, Lídia, Milena, Lúcio, Bianca, Silvinha, Carla, Valéria, Ana Cláudia, Luis.

Ao coletivo da Educação Física da UnB por acreditarem no meu trabalho e nas minhas articulações entre arte, lazer e educação física: Pedro (Tatu), Dulce Suassuna, Juarez, Artur e José Montanha.

Ao Grupo GRAVE por me provocar nos primeiros passos desse “terreiro” teatral tão amplo e tão complexo. Pela confiança mútua da aprendizagem coletiva e pela sede em busca de outras relações de ensino-aprendizagem.

A todos os jongueiros que muito ensinaram sobre o fazer jongueiro, o saber jongueiro e o saber-fazer jongueiro.

Às minhas colegas do curso “Vivências Lúdicas em Danças Brasileiras ” e à minha amiga-professora Aline Maria Santos. Nossas inspirações e expirações estão espalhadas por toda esta “roda”!

À minha querida orientadora Roberta K. Matsumoto que soube, com paciência e sabedoria, me conduzir nas descobertas de tantos “pontos”.

À minha família de santo: Mãe Dora, Pai Marcelo e todos os meus irmãos e minhas irmãs que me apoiaram nessa trajetória.

Aos professores das disciplinas que frequentei durante o curso de mestrado pelo incentivo, pelas provocações e por acompanharem meu processo de maturação acadêmica.

Aos professores que participaram do exame de qualificação e contribuíram significativamente para a configuração desta “roda” que aqui compartilho com vocês: Mariannna Monteiro, Fernando Villar e Marcos Mota.

Aos que participaram, de alguma forma, desse meu “rodar” acadêmico. Afinal, não se faz uma “roda de jongo” sozinha! Vado Pimenta, pela companhia do 12º. Encontro de Jongueiros, pela disposição de me apresentar aos amigos jongueiros que tanto o respeitam, pelas conversas, pela ajuda nas filmagens. Eduardo Dutra, pela paciente parceria da edição do material videográfico da pesquisa. Luana Miguel, pela disponibilidade de tempo para finalização do DVD. Amílcar Paré e Júnior Viégas, pelas consultorias musicais e pelos registros dos toques em notação musical. Daisy Carvalho, pelos trabalhos gráfico dos esquemas de representação das rodas de jongo. Minha mãe e meu sogro, pelas revisões dos primeiros capítulos.

Ao Ministério da Educação que me concedeu licença remunerada, viabilizando minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos profissionais maravilhosos que cuidaram da minha saúde e me ajudaram além da retomada dessa pesquisa, mas na retomada da vida. À Dra. Vera, à Dra. Paula Campos e, especialmente, à Dra. Ana Maria Bereohff.

Ao Amílcar, que com suas perfeições e imperfeições, me ensinou sobre o amor real, sobre as diferenças de tempo e sobre a delícia de caminhar junto.

Aos que acompanharam bem de perto, de perto ou mesmo de longe a minha retomada pelo desejo à vida.

*Bendito louvado seja,
é o rosário de Maria.
Bendito louvado seja,
é o rosário de Maria.
Bendito pra Santo Antônio,
bendito pra São João,
senhora Santana,
saravá meu “zirimão”
Saravá angoma-puíta,
saravá meu candongueiro,
abre caxambu,
saravá jongueiro.
Bendito louvado seja meu “zirimão”,
agora mesmo que eu cheguei foi pra saravá.
Bendito louvado seja Senhora Santana,
agora mesmo que eu cheguei foi pra saravá.*

Mestre Darcy Monteiro
Ponto de abertura do Jongo da Serrinha

Resumo

A partir do imenso território conceitual estabelecido pelo termo performance, esta pesquisa se estabelece. Entre as multiplicidades de compreensão que essa expressão agencia, foram trabalhadas as categorias performances culturais e performances artísticas. É por meio da intersecção e da conseqüente contaminação desses territórios tão demarcados a primeira vista que se forjam linhas de fuga às apreensões hegemônicas que interpelam os dois universos. Dessa forma, o presente trabalho caracteriza-se como uma investigação das possibilidades de relação entre os universos conceituais performance artística e performance cultural em atenção às suas dinâmicas de realização e aos discursos elaborados sobre elas no contexto específico das manifestações da cultura popular.

Para tanto, o jongo compõe o mapa do trabalho como um estudo de caso que permite compreender a realização performática de expressões híbridas, cujas dimensões culturais e artísticas encontram-se indissociáveis. Sem negar as singularidades as quais esses termos são remetidos, o fluxo investigativo foi deslocado da identificação dos territórios de cada plano em questão para a percepção do grau de porosidade de suas fronteiras e das possibilidades de desterritorialização. Diante disso, permearam a pesquisa os seguintes aspectos: a interdisciplinaridade, a multiplicidade e a heterogeneidade.

Com a intenção de viabilizar as relações pretendidas entre as categorizações do termo performance a partir do jongo, foram escolhidas as seguintes grandezas relacionais que compõem a multiplicidade das performances: o corpo em ação, o espaço e o tempo. O estudo dessas dimensões materializadas no jongo compõe a estratégia metodológica da pesquisa. A necessidade aqui destacada de compreender essas dimensões em suas operações conceituais historicamente estabelecidas, ou seja, seus elementos social e culturalmente atribuídos, não se contrapõe ao entendimento de que elas apresentam-se conectadas em rizomas. Essas reflexões foram construídas a partir de revisão bibliográfica e pesquisa de campo. São consideradas, em especial, as contribuições de Antonin Artaud. Além de investigar obras que se debruçam sobre o discurso artaudiano, buscou-se provocar diálogos entre estudiosos de diversas áreas interessados nas artes performativas na perspectiva de (re)pensar as fronteiras – e suas porosidades – entre as dimensões culturais e artísticas das práticas humanas.

Palavras-chave: performance, performance cultural, performance artística, jongo, arte, cultura popular, Antonin Artaud.

Abstract

From the immense territory established by the conceptual term performance, this research is established. Among the multitude of understanding that this term agency, the categories “cultural performances” and “artistic performances” were explored. It is through the intersection and the consequent contamination of the territories so marked at a first sight that arise escape routes of the hegemonic understandings of these two universes. Thus, this work is characterized as an investigation of possible relationship between the conceptual universes “artistic performance” and “cultural performance” in attention to their dynamic and the discourses about them in the specific context of the manifestations of popular culture.

For this, “jongo” defines the map of this research as a case study to understand the performative hybrid expressions, which cultural and artistic dimensions are inseparable. Without denying the singularities which these terms are sent, the flow was shifted from the investigative identifying areas of each plan in question to the perception of the porosity of borders and the possibilities of deterritorialization. The following aspects permeated the research: interdisciplinarity, multiplicity and heterogeneity.

With the purpose of ensuring the desired relationship between the categorizations of the term performance from “jongo”, were chosen the following relational quantities that make up the multitude of performances: the body in action, space and time. The study of these dimensions in “jongo” is the research methodological strategy. The need here to understand the dimensions highlighted in its conceptual operations historically established is not opposed to the understanding that they have to be connected in rhizomes. These reflections were constructed from literature review and field research. Are considered, in particular, the contributions of Antonin Artaud. Besides investigating the works that focus on the speech Artaudian aimed to provoke dialogue among scholars from various fields interested in the performing arts in view of (re)think the boundaries – and their pores – between the artistic and cultural dimensions of human practices.

Key-words: performance, cultural performance, artistic performance, jongo, art, popular culture, Antonin Artaud.

Sumário

Saravando...	11
Começando a festa: o terreiro, a fogueira e os tambores	38
Os terreiros	42
A fogueira e os tambores	57
Esquentando o Tambu	72
Esquentando o Candongueiro	87
Inaugurando a roda, dançando no centro	108
Ponto de saudação	112
Ponto de louvaria	125
Ponto de bizzaria	186
Ponto de demanda	197
<i>“Eu vou, meu cangoma fica...”</i>	205
Bibliografia	214
Referências fonográficas	222
Vídeos e documentários	222
Anexos	223
Material videográfico (DVD)	224
Registros dos toques em notação musical	225

Saravando...

*Eu vou abrir meu congo, ê
Eu vou abrir meu congo, á
Primeiro eu peço minha licença
Pra rainha lá do mar
Pra saudar minha povaria
Eu vou abrir meu congo, ê*
Ponto de abertura do Jongo de Guaratinguetá



Figura 1: “Pés”. Foto: Bruno Veiga.¹

¹ In: ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO, 2006, 13

Pedindo licença: é assim que começo este registro da minha pesquisa de mestrado, da mesma forma que os mestres e mestras inauguram as rodas de jongo, manifestação da cultura popular com a qual estabeleço diálogos. Nascido no meio rural brasileiro e com forte ligação com o período de escravidão nas lavouras de café da região sudeste do país, o jongo – também chamado de caxambu, tambu, engoma, tambor, corima ou corimá – é definido por suas comunidades, seus praticantes e seus pesquisadores como um patrimônio cultural, uma roda, uma dança, um ritual, uma magia, um ritmo, uma música, um canto, uma festa. Tem nos pontos² de abertura de suas rodas a marca do respeito aos ancestrais, à memória dos “jongueiros velhos” que aprenderam, transformaram e ensinaram as linguagens operacionais desse universo. É em diálogo com a lógica dessa manifestação, buscando compreendê-la e imprimí-la no desenvolvimento do texto, que dedico a saudação inicial do meu trabalho às diversas fontes que constituem o mapa desejante dessa pesquisa e suas estratégias de realização, ou seja, sua cartografia.

Não como primeira (acredito ser impossível marcar um princípio desse processo!), mas como importante influência na constituição dessa trajetória, destaco a minha constante preocupação investigativa com nossa forma corporal de ser no mundo. Desde que me percebo em sociedade e, portanto, em processos de inserção-integração-criação nos mais variados contextos, minhas relações, meus discursos, meus posicionamentos e escolhas (foram) são permeados pela constante atenção sensório-cognitiva dedicada ao corpo em ação. Então, desde que lembro de mim, sou movimento. Movimentos constantes, múltiplos e aparentemente paradoxais.

E foi assim – em meio a inúmeras vivências e suas problematizações – que descobri as multiplicidades do ser-corpo no mundo. Um caminho permeado por brincadeiras de rua, danças, jogos, esportes, outras danças, técnicas de treinamento corporal, teatros e performances. Assim como um jongueiro que entra na roda e participa de todas as ações que a constituem – cantar, dançar, tocar, bater palma, observar, puxar o ponto, convidar a dançar –, aproveitei intensamente cada espaço de experimentação e fui impulsionada a tantos outros dentro desses “jongos” criados, vividos e compartilhados na minha trajetória. Ainda criança, apesar de não ter vivenciado sistematicamente algum estilo de dança como a grande parte das meninas de classe-média da minha faixa etária, os mais variados ritmos musicais me fascinavam e me provocavam experimentações duradouras de passos inusitados diante do espelho. Misturava os sons oferecidos pela estação de rádio a todo tipo de movimento que eu

² Nome dado aos cantos entoados nas rodas de jongo.

conhecia e que minha imaginação permitia criar e recriar. Então, tudo era válido. Correr, pular, rolar no chão, saltar, fingir de estátua, imitar artistas da televisão. Era um intenso e divertido laboratório. Assim como também eram as ruas, calçadas, estacionamentos e vãos livres dos prédios da quadra em que vivi parte significativa da minha infância. Nesses espaços, pude explorar uma diversidade enorme de jogos, brincadeiras e vivências esportivas e pude também desenvolver um interesse peculiar pela sistematização de movimentos e pela busca da primazia na execução. Ainda sem saber que tinha esse nome, encantei-me pela técnica. Técnica no seu sentido mais “concreto” e palpável: maneira de fazer ou executar alguma coisa, no caso, um determinado movimento com uma finalidade específica. Acertar a bola na pessoa escolhida durante o jogo de queimada, conseguir realizar todas as etapas na brincadeira de elástico, correr rapidamente para pontuar no jogo de taco. Qualquer que fosse a finalidade, eu estava atenta a todos os movimentos realizados para conseguir executá-los quantas vezes fosse necessário e melhorá-los caso o objetivo não fosse alcançado. Essa minha precoce atenção cuidadosa – quase obsessiva – pela execução dos movimentos encontrou rapidamente um lugar para alimentá-la incansavelmente: o mundo esportivo. E foi assim que de assídua participante de todas as brincadeiras de rua transformei-me em aspirante a atleta.

A prática sistemática do voleibol durante sete anos influenciou de forma contundente escolhas importantes da minha vida. Foi uma “roda” na qual “jonguei” intensamente e que me rendeu o aprendizado de diversos “pontos”. Mas como qualquer boa roda de jongo, levou-me a procurar outras “rodas” e a conhecer outros “jongos”. Durante esse período, explorei intensamente meu desejo pela perfeição da execução dos movimentos, que rapidamente transformou-se em desejo pela superação das minhas próprias marcas e por vitórias. A dinâmica de treinamento imposta – em alguns momentos auto-imposta – refletia a percepção de corpo-máquina que eu criava e que acreditava ser “a” verdadeira. Concomitantemente, outras impressões me interpelavam, uma vez que a coletividade do voleibol me obrigava a pensar nos outros corpos que compartilhavam a quadra comigo. Aos poucos, fui descobrindo que a diversidade de corpos em jogo precisava se constituir em um corpo coletivo em multiplicidade para o jogo.

Pensar sobre o jogo e sobre os corpos em jogo me direcionou ao curso de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, uma “roda” completamente nova para mim, embora tão tradicional, e com dinâmicas bem específicas. Já tinha por completo todo meu percurso. Minha contribuição como atleta já teria sido suficiente – nem tanto por simples mudança repentina das minhas vontades e mais por respeito as minhas reclamantes

articulações. Seria, então, preparadora física de voleibol. Compreenderia a fundo a máquina que considerava o corpo humano para contribuir na melhoria de seu funcionamento, ou melhor, de seu rendimento. Provavelmente, as coisas aconteceriam dessa forma não fosse o encontro surpreendente com um curso de Educação Física bem diferente do que imaginava. Tive, portanto, a oportunidade de conhecer outras possibilidades no campo investigativo dessa área do conhecimento. Costumo dizer que mudei de curso sem trocar minha matrícula ou fazer outro vestibular. Diria um jogador que consegui “desatar”³ um ponto de forma maestral: decifrei a linguagem codificada do “ponto” daquele momento e respondi com um “ponto” ainda mais vibrante. Vislumbrei os mais variados caminhos que podia percorrer nessa área e resolvi arriscar.

Na Educação Física, forjei minha trajetória do corpo-máquina-atleta ao corpo-aprendiz-brincante-artista. Com acesso a inúmeros discursos sobre o corpo e sobre as práticas corporais mais diversas, problematizei minhas experiências no esporte de alto rendimento e descobri infinitas possibilidades corporais, tanto na vivência das manifestações da cultura corporal⁴ como nas relações de intervenção pedagógica nos espaços de educação formal e não-formal. A articulação entre abordagens biológicas, antropológicas, sociológicas e filosóficas sobre o corpo e os elementos da cultura corporal permitiu-me conhecer outros territórios do corpo e de suas ferramentas conceituais. O corpo esportivizado ao qual me apeguei com tanto afincamento por longo período transbordava-se em multiplicidade, cantava diversos “pontos” e se divertia nas mais variadas “rodas de jongo”. A memória do corpo-criança presentificava-se em corpo-dançante-brincante por meio dos “pontos de abertura” que o convocam a inaugurar todas as “rodas”. Dei-me conta de que essas possibilidades já estavam ali, em forma de potência. O corpo-atleta e o corpo-em-descoberta eram, na verdade, o mesmo corpo múltiplo, em constante devir. E foi também na Educação Física que encontrei as possibilidades do corpo em arte.

Melhorar minha prática docente levou-me a um curso de contação de histórias. O curso de contação de histórias conduziu-me ao curso técnico de teatro no Conservatório Carlos Gomes, em Campinas. Tinha claro – muito claro – que não queria de forma alguma ser

³ Diz-se que um jogador consegue “desatar” um ponto quando ele decifra a mensagem enigmática, o segredo do ponto anterior que foi cantando na roda com outro ponto. É uma resposta dada ao enigma de outro ponto que também é criada em linguagem cifrada, metafórica.

⁴ A cultura corporal é definida como o conjunto de manifestações corporais e de movimento produzidas e acumuladas historicamente a partir de sua compreensão como linguagem, saber e conhecimento. Em algumas correntes pedagógicas da Educação Física, é entendida como sua área de estudo e como seu campo de trabalho (Coletivo de Autores, 1992). Entre seus elementos são destacados: jogos, danças, lutas, ginásticas, esportes, atividades circenses.

atriz. Meu objetivo no curso era muito pontual: obter conhecimento necessário para melhorar minhas aulas de Educação Física. Entretanto, não foi bem assim que as coisas aconteceram. Outro processo de descoberta foi estabelecido, outro “ponto” foi lançado na “roda”. A busca e a ânsia não se concentravam mais no rendimento corporal funcionalista e competitivo de outros tempos, mas na compreensão da dinâmica de afetações entre os elementos da cena, incluindo também o público. O corpo estava novamente em destaque, porém em diferentes (e ainda desconhecidas) perspectivas.

E quando pensei que a “roda” já estava se encerrando, descobri que a “fogueira” ainda estava acesa, ouvi novas “palmas” e novos “pontos” serem lançados. Gostando da brincadeira, permaneci na “roda” e fui tentando “desatar” ponto a ponto. Não tive como escapar dessa “magia” e fui facilmente “amarrada” pelas artes cênicas, especificamente o teatro e a dança. O encantamento pela materialidade corporal e seus relações simbólicas em processo artístico e a instigação em relação às possibilidades de aprendizagem do corpo me conduziram ao meio acadêmico. Tinha vontade de conhecer os saberes já elaborados sobre o teatro e sistematizar as minhas descobertas. O ingresso no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB foi, então, minha alternativa de acesso a novas vivências artísticas. Durante o primeiro semestre, tive a oportunidade de entrar em contato com a obra de Antonin Artaud⁵. A leitura dos primeiros capítulos de *O teatro e seu duplo* foi suficiente para provocar em mim uma vontade enorme de conhecer melhor o autor e sua relação com o teatro.

Diante do interesse em estabelecer uma investigação teórico-prática baseada nos referenciais artaudianos, participei da criação, em agosto de 2005, de um grupo de pesquisa sobre Artaud: Grupo GRAVE. Formado por alunos e alunas do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UnB e coordenado pela professora Carla Antonello, o grupo foi posteriormente transformado no Projeto de Extensão de Ação Contínua da UnB intitulado “O Teatro como Acontecimento em Antonin Artaud”. O Grupo GRAVE foi extremamente importante no meu percurso (ainda em curso) artístico-acadêmico. Na relação com o grupo pude conhecer mais sobre a produção artaudiana e dialogar com estudiosos de diversas áreas

⁵ Antonin Artaud (1896-1948) foi – além de poeta, ator, dramaturgo, encenador – um importante teórico de teatro, cujas produções exerceram enorme influência sobre o teatro moderno e contemporâneo e renderam-lhe diversos títulos como o de “homem-teatro”. Autor de uma produção artístico-literária centrada no teatro e permeada por outras temáticas – cinema, artes plásticas, filosofia –, Artaud destacou-se por insistir incansavelmente em seus princípios de reconstrução do espetáculo teatral que defendia serem fundamentais à “reestruturação integral da condição humana” (VIRMAUX, 2000, 15).

que se debruçaram sobre seus escritos. Tive também a oportunidade de experimentar coletivamente criações performáticas articuladas às nossas leituras, discussões e inquietações. Mais um intenso laboratório sobre as possibilidades do corpo, do corpo em arte provocado por influências de um “mapa” artaudiano criado – e constantemente recriado – pelo grupo. Mais uma “roda” repleta de antigos “pontos” meus, novos “pontos” de outros “jongueiros” e com a construção de inúmeros “pontos” coletivos.

Nesse mesmo período, participei de uma atividade comunitária oferecida no Centro Olímpico da UnB intitulada “Vivências Lúdicas em Danças Brasileiras”, ministrada pela professora Aline Maria Oliveira Santos. Nesse grupo, formado quase que exclusivamente por mulheres, eram feitas atividades de exploração corporal por meio de algumas danças brasileiras como o maracatu, o jongo, as danças guerreiras, o afoxé e o samba de roda. Tive a possibilidade de conhecer novas danças e de reencontrar outras que já havia tido contato durante o curso de Educação Física, como por exemplo o jongo. É importante destacar que todas as danças foram trabalhadas fora de seus contextos específicos e não possuíam, portanto, no momento das práticas dirigidas os caracteres ritualístico, religioso e de manifestação popular. O trabalho realizado tinha como base as movimentações características dessas danças (SANTOS, A., 2006). Pesquisar as imensas “rodas” dessas danças brasileiras era uma intenção do grupo, mesmo sabendo que nossas vivências construídas no espaço-tempo da aula possuíam diferentes organizações e dinâmicas dos acontecimentos no espaço-tempo tradicionalmente específico de cada dança. Ao longo dos nossos encontros, dialogamos também com técnicas da dança contemporânea e experimentamos laboratórios de criação com a intenção de explorarmos, expandirmos, problematizarmos e transformarmos nossas percepções-compreensões do universo das danças brasileiras e da construção do nosso ser-corpo-histórico-sócio-cultural.

Essa prazerosa experiência colocou-me em diferente envolvimento com as manifestações da cultura popular. Além do desejo pela vivência e pelo contato com os diversos grupos e comunidades vinculados a esse contexto que criei durante meu curso de graduação, outras aproximações se faziam necessárias. Diversas inquietações começaram a me acompanhar em todo contato que estabelecia com o mundo chamado de cultura popular. Os agenciamentos⁶ entre os estudos e experimentações que desenvolvia no grupo GRAVE e esse meu (re)encontro com as danças foram inevitáveis. O jongo, em especial, me

⁶ “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 17).

impulsionou para diversas e diferentes “rodas” reflexivas sobre as minhas vivências anteriores e as ocorridas em contextos pedagógicos formais.

Primeiramente, tive a oportunidade de conhecer o jongo em suas especificidades de manifestação cultural, ancestral e popular – também “[...] entendido como uma ‘forma de expressão’ poética, musical e coreográfica” (TRAVASSOS, 2004, 56). Percebi o jongo como uma manifestação

[...] que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. [...] É um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico (IPHAN, 2007, 11).

Ainda em Campinas, descobri o jongo e tantas outras manifestações da região com a intenção investigativa de conteúdos da cultura corporal relacionados à cultura afrobrasileira normalmente alijados das instituições escolares e dos processos formais de ensino-aprendizagem. Apreendi, naquele momento, o jongo como um conteúdo pedagógico para minhas aulas de Educação Física. Meu interesse estava em apresentar o jongo aos meus alunos para que eles pudessem, inicialmente, conhecer essa manifestação. As experimentações realizadas do jongo e de outras práticas da cultura popular afrobrasileira buscavam provocar o conhecimento corporal dessas expressões, a valorização de conteúdos da cultura corporal diferentes dos eleitos pelos veículos midiáticos, a descoberta de conhecimentos ancestrais e tradicionais na perspectiva histórico-cultural, o desenvolvimento da auto-estima das crianças e jovens negros e o interesse investigativo para outros contextos.

Tinha, então, um olhar pedagógico das diversas dimensões do jongo que me permitiu um contato intenso com essa manifestação, mas que também trazia algumas limitações. E só pude perceber isso no reencontro com o jongo a partir de um outro lugar, de um outro olhar, numa outra “roda”. Na atividade comunitária “Vivências Lúdicas em Danças Brasileiras”, aproximei-me do universo jogueiro com a intenção de explorar a dimensão criativa para cena. Minhas experiências anteriores contribuíram significativamente para a corporificação desses momentos investigativos, pois meus pés já haviam pisado nos terrenos bases das propostas apresentadas. Recriar uma roda de jongo dentro de uma sala de dança, ao som de pontos gravados em CD, com “casais” de mulheres dançando no centro com certeza me causou diversos estranhamentos, porém permitiu a configuração de novos olhares sobre esse

universo da cultura popular e, especificamente, do jongo. A proposta não estava em remontar a situação de rodas de jongo tradicionais. Nem em identificar o certo e o errado dentro de uma roda de jongo. Buscávamos contribuições das rodas de jongo para criação de nossa própria “roda”.

Justamente por esse turbilhonamento, entro no Programa de Pós-graduação em Artes da UnB. O mestrado surge como uma oportunidade de sistematização (não como resolução!) das minhas dúvidas artísticas, como um espaço-tempo para marcar institucionalmente o princípio formal de elaborações conceituais sobre questões que julgo pertinentes à cena contemporânea brasileira. Quando fui aceita no programa, tinha certo quais eram os meus problemas de pesquisa e todo “passo-a-passo” já estava devidamente determinado. Porém, para minha alegria, descobri que os caminhos de pesquisa não são lineares, retos e exclusivamente pré-definidos, conforme colocam Fernando Pinheiro Villar e José Da Costa ao falarem sobre metodologias de pesquisa nas artes performativas adotadas pelo Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras, vinculado à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE⁷:

Esses pressupostos e objetivos comuns [a fuga do senso comum, o rigor na precisão e na clareza das idéias e o desenvolvimento de um argumento crítico] tornam clara a necessidade de organização prévia para alcançar o objetivo e objeto de estudo. Essa organização prévia que irá se transformar algumas ou inúmeras vezes – ou mesmo ser abandonada – no percurso da pesquisa é o método, o caminho pelo qual se atinge o objetivo. O método pode ser visto como um modo de ação, uma ordenação de etapas de procedimento(s) para averiguação de um pensamento, fenômeno, ideologia, desempenho ou realidade. O método, e portanto o estudo de métodos ou metodologia, objetiva organizar um desempenho que otimize os ganhos no entendimento de algo, divida esses ganhos e facilite a aplicação dos mesmos nos prosseguimentos de ganhos de uma área do conhecimento (2006, 132).

⁷ A Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE foi criada em Salvador, Bahia, no dia 21 de abril de 1998, com apoio do CNPq e a participação de representantes de diversas universidades. Constituída nos mesmos moldes de entidades similares em outras áreas de conhecimento (COMPÓS, ABRALIN etc.), a ABRACE é a mais nova associação desse tipo na área de artes no Brasil. Seus objetivos são incentivar a pesquisa, congregar os programas brasileiros de pós-graduação, representar seus associados junto a agências de coordenação e financiamento, promover reuniões científicas e artísticas, divulgar estudos, fomentar o intercâmbio e a cooperação científico-artística entre grupos de pesquisa, programas de pós-graduação e cursos de graduação, identificar temas prioritários de pesquisa, prestar serviços técnicos e viabilizar instrumentos jurídicos que concorram para a realização destes objetivos. Atualmente está organizada em 11 Grupos de Trabalho: História das artes do espetáculo; Processos de criação e expressão cênicas; Territórios e fronteiras da cena; Dança, corpo e cultura; Dramaturgia, tradição e contemporaneidade; Estudos da performance; Etnocologia; Pedagogia do teatro & Teatro na educação; Pesquisa em dança no Brasil: processos e investigações; Teatro brasileiro; Teorias do espetáculo e da recepção.

O mestrado aparece, então, como momento de problematização das minhas próprias perguntas. Não na intenção de encontrar a “verdadeira” questão, mas pela reflexão incessante sobre o processo investigativo da teorização.

E vários foram os rumos intencionados da pesquisa para que ela assim se configurasse. Primeiramente, conforme projeto apresentado no processo de seleção, a proposta era investigar as influências da produção artístico-intelectual de Antonin Artaud no teatro brasileiro contemporâneo. Entretanto, logo no primeiro semestre do mestrado, percebi o quanto meus olhares – e demais sentidos – estavam direcionados aos contextos da cultura popular. As minhas elaborações em todas as instâncias relacionadas à pesquisa constantemente tangenciavam minhas experiências com as danças populares brasileiras. Os agenciamentos anteriormente inevitáveis passaram a ser “incontroláveis”, uma vez que não fazia sentido separar minha produção intelectual sobre a cena dos meus processos de formação como *performer*. Apesar da minha resistência para modificar o projeto (afinal, tudo já estava tão certo e definido), percebi que essa seria a atitude mais saudável – tanto para mim quanto para a pesquisa. Assim, ratifiquei-me do caráter processual dessa empreitada e pude aceitar formalmente os agenciamentos que há algum tempo me provocavam em direção a essas mudanças.

Diante da inviabilidade de se trabalhar com várias manifestações da cultura popular no período estabelecido para a realização do estudo, fez-se necessário optar por uma manifestação com a qual as interlocuções seriam feitas de forma mais contundente. Então, por uma maior aproximação vivencial, por sua materialização em multiplicidade, pela diversidade de sua configuração e por não possuir uma estrutura dramática identificada em várias manifestações da cultura popular⁸, o jongo passa a compor o mapa do trabalho como um estudo de caso. Feita a escolha, havia outros problemas a serem enfrentados: “como lidar metodologicamente com o universo da cultura popular e as produções de Antonin Artaud?”, “há uma intenção de apropriação dos elementos da cultura popular?”, “como fazer isso de forma ética?”. Resolver essas questões fazia parte das definições metodológicas necessárias para o desenvolvimento do trabalho e passava por outra pergunta também muito importante: “que tipo de pesquisa pretendo desenvolver?”. Pensando nisso, resolvi por um trabalho

⁸ De acordo com o folclorista Alceu Maynard Araújo (1973), as manifestações da cultura popular são divididas nas seguintes categorias: festas, bailados, danças, recreação, música, ritos, sabença, linguagem, mitos e lendas, artes populares e técnicas tradicionais. O jongo é colocado pelo autor no grupo das danças. As manifestações dramáticas encontram-se na categoria bailados. Apesar de não defender essa categorização na minha pesquisa, ressalto a importância de compreender as categorias trabalhadas por diversos folcloristas que iniciaram a sistematização acadêmica do conhecimento da cultura popular. Em partes específicas ao longo do texto, estas categorias são exploradas e problematizadas.

prático, no qual fosse possível verificar a aplicabilidade do jongo no processo criativo de atores e atrizes. Talvez por uma certa imaturidade acadêmica, acreditava que somente o desenvolvimento e a aplicação de uma metodologia poderia dar legitimidade à pesquisa. A possibilidade de sistematizar um método com manifestações da cultura popular, especificamente com o jongo, na formação de atores e atrizes mostrou-se viável tanto pelo contato que tive com trabalhos já realizados focados em outras expressões populares⁹ como pelo andamento das investigações iniciais realizadas nas oficinas que ministrei¹⁰.

Contudo, durante a realização das oficinas, senti que precisava responder a outras questões que me interpelavam. Questões que surgiram não como anteriores, no sentido hierárquico da ordenação e da filiação, ao problema da sistematização metodológica que me propus enfrentar. Surgiram justamente na busca dessa metodologia, no risco, a partir das tentativas, com elas e dentro delas. Porém, podem ser consideradas questões “anteriores” se levarmos em conta que o tempo da produção acadêmica no âmbito do mestrado é limitado e que elas não podem ser ignoradas para a continuidade do trabalho que pretendo desenvolver com o jongo e a cena teatral. Novamente, hora de redimensionar a pesquisa. Para qualificar esse processo é preciso compreender suas necessárias restrições. É preciso saber recortar (sem picotar) os interesses de pesquisa para lidar com as dinâmicas institucionais e administrativas do mundo acadêmico. Dessa forma, a obrigatoriedade do desenvolvimento e da aplicabilidade de um método transforma-se em necessidade de ressignificação das minhas compreensões sobre os universos que agencio: a cultura popular e o cenário artístico contemporâneo. O foco é modificado. As possibilidades de conexões com outros focos, de ampliações do foco e de coexistência de vários focos precisam ser mantidas para que a pesquisa não se perca no mero tafetismo. O mestrado configura-se, então, numa etapa valiosa de um projeto que extrapola os âmbitos acadêmicos e profissionais: um projeto de vida¹¹.

⁹ Cabe citar, como exemplo, os trabalhos desenvolvidos com o Cavalo-marinho pernambucano pelo grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, de Campinas – SP, e a dissertação de mestrado de Joana Abreu Pereira de Oliveira, *Catirina, o Boi e sua vizinhança – elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator*, defendida no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na qual investiga elementos do Bumba-meu-boi maranhense e de brincadeiras “vizinhas” ao Boi – o Tambor de Crioula, o Caroco e o Cacuriá.

¹⁰ Realizei, ao todo, quatro oficinas sobre jongo e processo criativo para públicos distintos em 2007. Duas oficinas foram realizadas para as atrizes integrantes do grupo GRAVE. Uma oficina foi realizada para alunos e alunas da disciplina “Tópicos Especiais em Arte Cênicas 1”, ministrada pela Profa. Dra. Soraia Maria Silva, como parte do trabalho de avaliação final. A outra oficina aconteceu na VIII Semana de Extensão da UnB com a participação de alunos de graduação em artes cênicas e de outros cursos e também membros da comunidade.

¹¹ Sobre essa característica do trabalho de pesquisa, Umberto Eco (2007, 4) diz que “[a] primeira [maneira de fazer uma tese que se torne útil também após a formatura] é fazer dela o início de uma pesquisa mais ampla, que prosseguirá nos anos seguintes, desde que haja oportunidade e interesse nisso”. Destaca também que quando se faz a tese com gosto “[...] há de querer continuá-la. [...] Se o trabalho for bem feito, o fenômeno normal, após

Na construção da defesa acadêmica da aplicação do jongo ao processo de criação teatral ou de sua transformação em método de preparação de atores, fui atentando para outras questões que me conduziram às relações entre o jongo e o teatro diferentes das até então consideradas. As perguntas inicialmente pensadas levaram-me não às suas respostas, mas a outras perguntas. Na medida em que me perguntava como aplicar o jongo ao teatro, perguntava-me também da pertinência dessa aplicabilidade para essas manifestações, tanto para o jongo como para o teatro. Gradativamente, preocupava-me tanto com os resultados e impactos da pesquisa na formação dos atores participantes quanto com as suas concepções e compreensões que seriam formadas – ou transformadas – sobre o jongo.

Ao estabelecer conexões cada vez mais densas com o jongo – articulando sempre as pesquisas bibliográficas, as observações da pesquisa de campo, as apresentações de jongo que pude presenciar e minhas participações em festas nas comunidades jongueiras e em rodas de jongo em várias cidades –, pude compreender a complexidade dessa expressão e as diversas dimensões sociais, culturais e artísticas que se constituem em sua realização contemporânea. Aos poucos, consegui perceber que o direcionamento dos meus sentidos para o jongo não possibilitava sua compreensão como uma ferramenta para a criação performática, mas que ele mesmo já era performance. A amplitude que ganhava a minha percepção do jongo fez-me problematizar sua complexidade por meio de um mapeamento inicial dos múltiplos formatos atribuídos ao jongo e também constituídos pelos seus praticantes nos mais variados contextos: o jongo como resistência cultural do povo quilombola, o jongo diversão, o jongo produto cultural, o jongo dança, o jongo música, o jongo festa, o jongo fonte de renda das comunidades, o jongo formatado e transformado para o palco. Desde então, ficou nítido que minha intenção investigativa não se bastaria com a apreensão do jongo a serviço do fazer teatral, nem tampouco se satisfaria teoricamente com a utilização do teatro ou de técnicas teatrais como sistema de observação do jongo. Perceber o jongo entendido e divulgado ora como manifestação legítima da cultura popular afrobrasileira, ora como expressão artística com possibilidade de aprendizagem em espaços formais específicos – centros culturais, escolas etc. – e numa perspectiva profissionalizante fez-me compreender seu princípio performático em todos os seus contextos e formatos.

tese, é a irrupção de um grande frenesi de trabalho. Quer-se aprofundar todos os pontos que ficaram em suspenso, ir no encaço das idéias que nos vieram à mente, mas que se teve de suprimir, ler outros livros, escrever ensaios. E isto é sinal de que a tese ativou seu metabolismo intelectual, que foi uma experiência positiva” (idem, 174).

À primeira vista, a facilidade da postura dicotômica e valorativa adotada por diversos pesquisadores da cultura popular brasileira que separa, a partir de uma análise superficial, em mundos completamente opostos as diversas configurações das manifestações – tradicional *versus* contemporâneo, original *versus* inventado, legítimo *versus* transformado, verdadeiro *versus* mentiroso/enganação – seduz e conforta. Corre-se o risco, entretanto, de pagar um preço altíssimo: perder de vista (e dos outros sentidos) as complexidades que compõem os mapas dessas expressões da cultura popular. Em busca exatamente deste entendimento, o foco passa a ser o jongo em sua dimensão performática. A multiplicidade performática dos jongsos se configura como elemento organizador do universo cartográfico da pesquisa, uma vez que se tem como premissa a existência de um processo de contaminação intenso na realização contemporânea das manifestações da cultura popular: a dimensão sócio-cultural e a dimensão artística estão complexamente relacionadas em suas realizações atuais. É preciso, portanto, que essa relação, essa contaminação esteja presente também nas reflexões e nas produções conceituais sobre o tema. Diante disso, surge a necessidade de problematizar as formulações conceituais feitas sobre essas dimensões e as posições ocupadas por elas na sociedade brasileira que as distanciaram hierarquicamente, associando a uma as expressões (puramente) artísticas, criativas e “superiores” e à outra as expressões (puramente) culturais, tradicionais, simples, populares e “inferiores”. Compreensões que posicionam a dimensão sócio-cultural e a dimensão artística de forma antagônica e que criam uma falsa incompatibilidade da coexistência dessas dimensões na definição de uma manifestação da cultura popular como, por exemplo, o jongo. Optei, então, por trabalhar com dois universos conceituais da performance que traduzem esse problema e estão associados ao jongo: performance cultural e performance artística.

Performance cultural e performance artística são territórios conceituais que foram inicialmente constituídos por espaços férteis de contaminação e hibridização. Entretanto, apreensões simplificadoras os conduziram a caminhos paralelos, sem considerar explicitamente as possibilidades de encontro e de transformações de rotas das realidades que buscam representar, interpretar e se apropriar. É por isso que ainda hoje se encontram compreensões fixas, estanques e rígidas desses termos. Em contrapartida, existem as concepções que consideram as porosidades dos conceitos, os questionam e os reformulam a todo instante que se faça necessário. Há, portanto, um espaço construído a partir das intersecções dos territórios performance cultural e performance artística, uma vez que se

encontram no mesmo plano e se remetem constantemente. São platôs¹² que se conectam e constituem rizomas. É nessa zona, nesse fluxo que este trabalho se constitui. A partir da compreensão do jongo como uma performance cultural e artística em sua complexidade e, portanto, a partir do entendimento do jongo como festa – uma compreensão que busca articular todas as dimensões do jongo criadas e recriadas nos eventos realizados pelas comunidades jongueiras –, busca-se mapear esse fluxo já existente, expandí-lo em direção às singularidades do jongo e, assim, compor outras cartografias.

Diante dessa modificação, o trabalho ganha um caráter predominantemente conceitual. É importante ressaltar, entretanto, que se trata de uma elaboração vinculada à materialidade da experiência em estudo e às suas conseqüentes relações simbólicas, além de ser construída a partir da vivência do jongo em constante relação com os discursos historicamente elaborados sobre as performances culturais e as performances artísticas. Portanto, não está desconectado da prática e constitui-se justamente como sua elaboração cognitiva. As investigações conceituais pretendidas nesse trabalho estão conectadas com as reflexões feitas por Gilles Deleuze e Félix Guattari, nas quais argumentam que

[t]odo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução [...]. Mas, por outro lado, um conceito possui um devir que concerne, desta vez, a sua relação com conceitos situados no mesmo plano. [...] Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes. [...] [C]ada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes. [...] Os conceitos vão, pois, ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada (1992, 27-31).

É nesse contexto, então, que proponho uma outra forma de percorrer o caminho. Ao invés de utilizar exclusivamente as estradas muito bem cimentadas, sedimentadas, centrais, unidirecionais e tão conhecidas nos mapas conceituais já consultados, busco construir – a partir delas, com elas e dentro delas – trilhas de aproximações, agenciamentos artístico-conceituais que rompam com organizações baseadas numa unidade principal pivotante e na centralidade, na lógica binária ou nas relações biunívocas. Trilhas que se propõem rizomas.

¹² “Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 33). Platôs constituem um dos princípios da multiplicidade definidos por Deleuze e Guattari, correspondendo ao seu plano de composição. São também definidos pelos autores como uma zona de intensidades contínuas (ibidem, 8).

Um rizoma como haste subterrânea distingui-se absolutamente das raízes e radículas. [...] O rizoma nele mesmo tem formas diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. [...] Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...' Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 15-37).

É exatamente nesse campo de ação fronteiro que se encontram o conceito de performance e as duas categorias que interessam predominantemente para esse trabalho: performance cultural e performance artística. É por meio da intersecção e da conseqüente contaminação desses territórios tão demarcados à primeira vista que se pretende forjar linhas de fuga às apreensões hegemônicas das manifestações da cultura popular. Dessa forma, a pesquisa caracteriza-se como uma investigação das possibilidades de relação entre performance artística e performance cultural em atenção às suas dinâmicas de realização e aos discursos elaborados sobre elas no contexto das manifestações da cultura popular. É para identificar essas intersecções já existentes e pensar novas de acordo com as especificidades do jongo se faz necessária a identificação dos universos conceituais com a intenção de problematizá-los. São buscas pelo afrouxamento dessas categorizações num processo de constante desterritorialização e reterritorialização. Um processo de investigação dos territórios e de seus processos de demarcação para desterritorializá-los e reterritorializá-los, considerando performance cultural e performance artística como conceitos que se encontram no mesmo plano e se remetem constantemente.

Na perspectiva de Deleuze e Guattari, esse procedimento busca enfrentar o que os autores chamam de decalques, que são como folhas articuladas e hierarquizadas pela lógica arbórea da reprodução vinculada às idéias radiculares – sejam de eixo genético¹³ ou de estrutura profunda¹⁴. Assim, conforme já anunciado anteriormente, o trabalho se constitui em mapa, uma vez que

[...] o mapa se opõe ao decalque [...] por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de

¹³ “Um eixo genético é uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 21). É a perpetuação do modelo da raiz-pivotante.

¹⁴ “[...] uma estrutura profunda é, antes, como que uma seqüência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva” (idem). É a perpetuação do modelo da raiz-fasciculada.

consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas [...]. Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que sempre volta ‘ao mesmo’. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida ‘competência’” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 22).

Ao mesmo tempo que apresentam oposições entre o decalque e o mapa – também chamados, respectivamente, de princípio de decalcomania e de princípio de cartografia do rizoma–, Deleuze e Guattari chamam atenção sobre a possível instalação de dualismos e antagonismos – mau *versus* bom, errado *versus* certo –, o que colocaria fim na própria proposta do mapa. Questionam se “[n]ão é próprio do mapa poder ser decalcado” (ibidem, 22), se “[n]ão é próprio de um rizoma cruzar as raízes, confundir-se às vezes com elas” (ibidem, 22-23), se “[a]s linhas de fuga [...] não vão reproduzir, a favor de sua divergência eventual, formações que elas tinham por função desfazer ou inverter” (ibidem, 23). Então, eles fazem o seguinte esclarecimento:

Mas o inverso também é verdadeiro, é uma questão de método: *é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa*. E esta operação não é de forma alguma simétrica à precedente, porque, com todo o rigor, não é exato que o decalque reproduza o mapa. Ele é antes como uma foto, um rádio que começaria por eleger ou isolar o que ele tem a intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de colorantes ou outros procedimentos de coação. [...] Por isto é tão importante tentar a outra operação, inversa mas não simétrica. Religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 23-24, grifos dos autores).

Portanto, não interessa à pesquisa ignorar os decalques vinculados aos territórios da performance cultural e da performance artística. Tampouco desconsiderar as idéias radiculares que constituem os platôs conceituais da cultura popular brasileira. Vejo essas dimensões como possibilidades muito ricas de entradas para o mapa do trabalho¹⁵. Caminhos que devem ser percorridos com bastante cautela e com “pés” atentos para oportunidades de criação de atalhos e de trajetos que se articulem em rizoma.

¹⁵ “Se é verdade que o mapa ou o rizoma têm essencialmente entradas múltiplas, consideraremos que se pode entrar nelas pelo caminho dos decalques ou pela via das árvores-raízes, observando precauções necessárias (renunciando-se também aí a um dualismo maniqueísta). Por exemplo, seremos seguidamente obrigados a cair em impasses, a passar por poderes significantes e afetos subjetivos, [...], assim como sobre territorialidades endurecidas que tornam possíveis outras operações transformacionais” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 24).

Há, então, agenciamentos muito diferentes de mapas-decalques, rizomas-raízes, com coeficientes variáveis de desterritorialização. Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma. A demarcação não depende aqui de análises teóricas que impliquem universais, mas de uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjuntos de intensidade (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 24).

Deste modo, sem negar as singularidades que compõem as performances artísticas e as performances culturais, desloco meu fluxo investigativo da valorização das fronteiras e dos territórios de cada plano em questão para a percepção do grau de porosidade dessas fronteiras e das possibilidades de desterritorialização. É dessa forma, portanto, que me arrisco (prazerosamente!) a mergulhar na zona de possibilidades estabelecida na compreensão densa da complexidade das manifestações da cultura popular por meio do estudo do jongo em nossa contemporaneidade.

Interessa-me compreender as dinâmicas de afetações entre as performances com a intenção de elaborar outras formas de abordagens teóricas – um movimento que não é de forma alguma inovador nem exclusivo, mas que se encontra em construção pela recente produção das artes cênicas no ambiente acadêmico. Sobre essa necessidade de revisão das categorias e metodologias, Villar e Da Costa colocam que:

Tal amplitude de objetos de estudo implica também numa multiplicidade de possibilidades de abordagens metodológicas que se movimentem nesse terreno em permanente expansão, que é a arte contemporânea e seus conceitos, hipóteses, teses e antíteses relacionadas. Isso não é de forma alguma um desafio exclusivo do nosso Grupo de Trabalho, mas sim de qualquer pesquisador(a) que se aventura a investigar poéticas contemporâneas. Tanto nas poéticas como nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras. A idéia de que classificações, representações e (in)definições são abertas à crítica e às retificações demandam outras metodologias que possam reverter indesejáveis discrepâncias críticas entre a jovem academia cênica e o potencial das práticas vigentes de teatro, dança, performance, teatro-dança, teatro-performance, teatro-circo, teatro-digital e outras interlinguagens artísticas que transitam no campo das artes cênicas (2006, 131).

Pretende-se, portanto, construir uma abordagem do “entre” justamente para compreender as porosidades existentes nas fronteiras das dimensões performáticas de análise do jongo – cultural e artística –, estabelecendo um fluxo constante de linhas de fuga. Para isso, é importante compreender o “entre” não como algo que se encontra no meio do caminho de dois extremos paradoxais, contraditórios ou antagônicos. Mas entendê-lo como um espaço-tempo em que se vivem os paradoxos, nos quais os “supostos opostos” se encontram, se

enfrentam, se remetem constantemente, aproximam bordas, transbordam¹⁶. Diante disso, é importante ressaltar alguns aspectos que permearão o trabalho, configurando-se como “entradas” para o mapa da pesquisa: a interdisciplinaridade, a multiplicidade e a heterogeneidade.

Nas escolhas dos referenciais bibliográficos para dialogarem com as vivências e observações nos contextos em questão, as diversas áreas do conhecimento foram consideradas. Porém, simplesmente colocar em contato diferentes olhares sobre os problemas da pesquisa permitiria, no máximo, a constatação de variados discursos sem propor qualquer tipo de cruzamentos entre eles. Também não caberia nessa proposta visitar as disciplinas sem se dispor à contaminação, mantendo uma postura basilar e centralizadora na observação e compreensão do fenômeno em estudo. Assim, para além da multidisciplinaridade ou da transdisciplinaridade¹⁷, busca-se nesse trabalho a interdisciplinaridade como forma de definição e de aproximação do material bibliográfico e como estratégia de contágio entre os conhecimentos populares e os conhecimentos acadêmicos. O entendimento do termo aqui adotado encontra respaldo na definição de Roland Barthes.

Interdisciplinaridade não é a calma de uma segurança fácil; interdisciplinaridade começa efetivamente (oposta à mera expressão de um desejo forte) quando a solidariedade das velhas disciplinas é quebrada – talvez mesmo violentamente [...] – no interesse de um novo objeto e uma nova linguagem, nenhum dos quais tem um lugar no campo das ciências que seriam trazidas juntas pacificamente: é precisamente o desconforto com classificação que permite a diagnose de uma certa mutação (BARTHES *apud* VILLAR, 2003, 117).

Dessa forma, as referências das artes cênicas, da filosofia, da antropologia, da sociologia e de outras áreas passam a se afetar para a compreensão do entre-lugar e do entre-tempo formados na reflexão sobre os territórios e as fronteiras materializados historicamente no jongo a partir de sua compreensão como uma performance cultural e artística. Nesse contexto apresentado por Barthes, o jongo pode ser considerado como um “novo objeto” ou como uma “nova linguagem”. Ou ainda como um objeto não necessariamente novo, mas que

¹⁶ “*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 37, grifos dos autores).

¹⁷ “Multidisciplinaridade congrega diferentes disciplinas mas não estabelece conexões entre elas, como alguns currículos escolares e shows multimídia podem ilustrar. Pluridisciplinaridade ou disciplinaridade cruzada caracteriza uma disciplina apoiando-se em outra para descobertas próprias, como por exemplo estudos sobre a matemática da dança ou a história da antropologia. Transdisciplinaridade seria o transitar entre diferentes disciplinas sem perder uma base disciplinar própria” (Villar, 2003a, 117).

no contexto atual exige novas abordagens, novos olhares, novas estratégias metodológicas para conceitualizá-lo, para compreendê-lo.

Destaco ainda, como propriedades de conceber o saber-fazer no “entre”, a multiplicidade e a heterogeneidade em potência (DELEUZE e GUATTARI, 1995a) das investigações a respeito do jongo. Diante da necessidade de ruptura com a noção de unidades estanques, compartimentalizadas e com visões fragmentadas do ser e estar no mundo, atenta-se para a necessidade de

[...] fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever n-1 (ibidem, 14-15).

A multiplicidade se dá a partir da desconstrução da lógica unidirecional – da subtração dessa unidade e não da somatória e sobreposição de unidades – e do conseqüente estabelecimento de fluxos entre os planos específicos que pretendemos agenciar: performance cultural e performance artística no universo do jongo. Assim, as singularidades constituem-se diferenças em si mesmas. Não há, portanto, um referencial dominante que confere à diferença sua condição de desigualdade. Sem os julgamentos normalmente estabelecidos a partir das referências, a homogeneização e a hierarquização não mais se justificam. Há, então, a configuração de um devir da heterogeneidade.

Nesse contexto, performance cultural e performance artística podem ser consideradas expressões diferentes sem que isso acarrete o estabelecimento de relações hierárquicas entre elas. Os fenômenos passam a se relacionar em rizoma e são percebidos como dimensões complexas de uma mesma manifestação, no caso o jongo. Assim como se pretende o diálogo entre o saber acadêmico e o saber popular. Numa perspectiva de ruptura com as hierarquias construídas e fortalecidas, busca-se fugir da reprodução de discriminações muitas vezes já naturalizadas por conta da ausência de questionamento dessas posições que estabelecem níveis entre os saberes e os fazeres construídos historicamente.

Trabalhar com as dimensões do múltiplo e do heterogêneo significa atentar para as dinâmicas de afetações entre os saberes previamente existentes – sejam eles acadêmicos, populares ou frutos de suas intersecções – e as elaborações cognitivas construídas nas diferentes etapas do processo de pesquisa. Assim, o conhecimento em produção insere-se

nessa multiplicidade – na qual não é possível pensarmos em estruturas centrais e delimitadas, mas em grandezas que se relacionam – e é por ela contaminado, passando também a compô-la, conforme definem Deleuze e Guattari por princípio da multiplicidade.

Princípio da multiplicidade: É somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito [...]. Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade) (1995a, 16).

Cabe destacar que os autores não propõem uma negação do sujeito histórico, mas constroem uma compreensão que busca romper com a noção de sujeito tão arraigada no único, no finito, no completo e com as relações dicotômicas das apreensões do mundo (objeto/sujeito, individual/social, corporal/espiritual), propondo-o como uma expressão de constantes processos de individuações e subjetivações que se configuram em fluxo e em dinâmicas rizomáticas com as diversas esferas da vida, aos quais dão o nome de hecceidades.

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, 40).

Com a intenção de evitar possíveis interpretações dicotômicas desse conceito, Deleuze e Guattari declaram que não há “[...] de um lado sujeitos formados, do tipo coisas ou pessoas, e de outro lado, coordenadas espaço-temporais do tipo hecceidades” (ibidem, 42). Nessa mesma direção, afirmam que a hecceidade não consiste “[...] simplesmente num cenário ou num fundo que situaria os sujeitos, nem em apêndices que segurariam as coisas e as pessoas no chão” (ibidem, 42). Por fim, esclarecem:

É todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano. É o próprio lobo, ou o cavalo, ou a criança que param de ser sujeitos para se tornarem acontecimentos em agenciamentos que não se separam de uma hora, de

uma estação, de uma atmosfera, de um ar, de uma vida (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, 42-43).

Tem-se, portanto, a construção constante de individualidades e subjetividades que se organizam, se afetam, se articulam a partir desse princípio relacional entre as diferentes dimensões e grandezas de nosso contexto. Uma relação necessariamente de contaminação que permite a transformação, a recriação. As hecceidades são, então, rizomas (ibidem, 43) e também os próprios acontecimentos da multiplicidade (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 8). Essa compreensão dialoga intensamente com a pesquisa porque indica que sejam considerados os mais variados contextos – histórico, social, político, econômico, artístico etc. –, que muitas vezes são separados por questões didáticas e são assim naturalizados, na apreensão de qualquer manifestação, de quaisquer acontecimentos. Na especificidade do jongo, o conceito de hecceidade cabe tanto para discutir as formas em que os diversos grupos fazem o jongo e o apresentam para o público, como para compreender as relações dos atores envolvidos no universo do jongo: pessoas de comunidades quilombolas, integrantes dos grupos de jongo, pesquisadores, estudantes, interessados etc. Situa-se justamente no “entre”, nas porosidades dos territórios conceituais “performance cultural” e “performance artística”. Portanto, uma ferramenta de utilização diagonal para o trabalho conectada à multiplicidade – uma das “entradas” da pesquisa.

Para viabilizar as relações pretendidas a partir do jongo entre performance cultural e performance artística, foram escolhidas as seguintes grandezas relacionais que compõem a multiplicidade das performances: o corpo em ação, o espaço e o tempo. O corpo em ação destaca-se como a grandeza que conduz o trabalho na articulação com as demais – espaço e tempo. O universo conceitual da performance definido para o desenvolvimento da pesquisa coloca em foco as questões relacionadas ao corpo. Isso não significa que as outras grandezas não tenham igual importância para análise e compreensão do jongo em suas multiplicidades performáticas. Entretanto, é no corpo que o espaço e o tempo se concretizam, passam a existir. Não há como falar de performance cultural e de performance artística sem considerar o corpo e seus discursos como elementos fundamentais para quaisquer agenciamentos. Por isso, escolhi desenvolver as discussões relacionadas ao corpo em ação ao longo de todo texto, sem reservar a elas uma parte exclusiva. Já ao espaço e ao tempo dediquei trechos específicos. É importante ressaltar que, como o corpo em ação, essas grandezas se permeiam constantemente e estão rizomaticamente relacionadas na materialidade da manifestação. A abordagem em separado das especificidades de cada grandeza não indica que as

considerações foram elaboradas a partir de uma apreensão estanque e deslocada do contexto geral do jongo e suas dimensões performáticas. A opção de desenvolver trechos específicos para as grandezas espaço e tempo foi feita com a intenção de explorar da forma mais intensa possível as especificidades de cada uma na realização do jongo para avançar nas conexões e contaminações cognitivas sobre a manifestação em acontecimento – momento em que tudo é dado a ver ao mesmo tempo, em que essas dimensões e grandezas se articulam em devires. A exposição feita separadamente do espaço e do tempo é, enfim, uma estratégia de entrada aos planos de composição – platôs – da multiplicidade do jongo.

Na primeira parte do texto, na “preparação da festa”, encontra-se o marco conceitual da pesquisa. São apresentados os universos da performance cultural e da performance artística na perspectiva de formação desses conceitos e suas concepções sobre o corpo em ação. Com a intenção de evitar uma abordagem unívoca e linear ao tratarmos com binômios que pretendemos questionar e relativizar, lanço mão, primeiramente, da investigação sobre a multiplicidade do termo performance. Após o destaque dado às possibilidades rizomáticas desse conceito, os termos “performance cultural” e “performance artística” são apresentados dentro de seus referenciais teóricos predominantes. São mapeados os processos de construção e elaboração desses conceitos com a intenção de compreender, ao mesmo tempo, os posicionamentos das fronteiras e seus graus de porosidade. Anteriormente ao debate sobre performance e na perspectiva de contextualizá-lo em nosso mundo contemporâneo, faz-se uma breve discussão sobre as complexas condições que configuram nossa atualidade e as diferentes formas de abordá-la – cada uma gerando nomenclaturas e termos específicos. Pretende-se com isso explicitar os caminhos, as trajetórias conceituais e os traços da contemporaneidade que atravessam diagonalmente o trabalho e são fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Na segunda parte – a “inauguração da roda” –, são construídas, em suas especificidades, as relações estabelecidas no jongo em acontecimento que interessam para o trabalho. Os trechos ou “pontos” dedicam-se à discussão conceitual de espaço, às espacialidades do jongo, à discussão conceitual de tempo e às temporalidades do jongo. Em cada “ponto” são exploradas as operações conceituais historicamente relacionadas à grandeza ali discutida em articulação com suas materializações no jongo em nossa contemporaneidade. Ao longo desses “pontos”, as abordagens feitas sobre o jongo não tem por objetivo a identificação de matrizes nem o desenvolvimento de técnicas para a aprendizagem dos movimentos visando sua execução em cena ou nos momentos de preparação de atores. Busca-

se compreender as organicidades, as espacialidades, as temporalidades e as concepções que essa prática constrói em relação à forma de ser e estar no mundo. Então, discute-se como os conceitos de espaço e tempo são materializados nessa manifestação da cultura popular – no corpo em ação. Essas reflexões, assim como as descrições, análises, interpretações e conexões sobre o jongo foram feitas a partir das pesquisas bibliográficas, fonográficas, audiovisuais e do material colhido na pesquisa de campo.

Dentre os materiais bibliográficos, fonográficos e audiovisuais específicos sobre o jongo, cabe ressaltar as produções do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN realizadas ao longo do processo de registro do jongo no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial e demais documentos que integraram o Dossiê do Jongo no Sudeste. A inscrição do Jongo no Sudeste ocorreu no final de 2005, fato que confere ao jongo o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Além de serem trabalhos recentes, trazem informações detalhadas sobre a prática atual do jongo em diversas comunidades e refletem as questões contemporâneas vivenciadas por esses jongueiros e jongueiras.

A pesquisa de campo é composta, principalmente, por três contatos com festas do jongo e de comunidades jongueiras em contextos diferentes. A primeira etapa da pesquisa de campo foi feita no 12º Encontro de Jongueiros¹⁸, realizado em Piquete – SP, no período de 25 a 27 de abril de 2008. A segunda fase se deu na Festa de Jongo em homenagem aos Pretos-velhos no Quilombo São José, em Valença – RJ, no dia 17 de maio de 2008. A terceira e última etapa foi a Festa de Batismo dos Tambores no Quilombo Brotas, em Itatiba – SP, em 07 de junho 2008. A escolha dessas festas teve como critérios a importância dos eventos para comunidades jongueiras, a possibilidade de contato com diversos grupos de jongo, a pluralidade e a diversidade do tipo de evento e a possibilidade de viagem da pesquisadora. Além desses eventos, outros contatos com o jongo estabelecidos durante o período da pesquisa também são de caráter relevante na constituição das observações apresentadas. Entre eles estão duas visitas ao acervo da Associação Cultural Cachuera!, situada em São Paulo – SP; a participação na roda de jongo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, em Campinas – SP e

¹⁸ O Encontro de Jongueiros é um evento que acontece praticamente todos os anos desde 1996, no qual diversas comunidades jongueiras se reúnem para apresentação de rodas de Jongo. Como bem observa Adailton Silva (2006), o evento já incluiu em sua programação outros elementos como exibição de vídeos sobre Jongo, homenagens a figuras ilustres relacionadas ao Jongo, venda de CDs, livros e camisetas do evento e de grupos de Jongo, oficinas com outras temáticas, palestras, reuniões etc. Costuma reunir também pesquisadores, artistas, produtores culturais e outros atores sociais interessados no Jongo. Tem servido para fortalecer a Rede do Jongo e Caxambu.

encontro com integrantes do Jongo da Serrinha, do Rio de Janeiro – RJ, em período que eles fizeram apresentações em Brasília – DF.

Duas etapas da pesquisa de campo foram registradas em vídeos: o 12º. Encontro de Jongueiros e a Festa de Jongo em homenagem aos Pretos-velhos. As filmagens feitas durante o Encontro de Jongueiros registraram as apresentações de todas as comunidades participantes – Jongo de Piquete, Caxambu de Carangola, Jongo de Barra do Piraí, Jongo de Miracema, Jongo Dito Ribeiro (Campinas), Jongo de São José dos Campos, Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro), Jongo de Campos, Jongo Quilombola (Guaratinguetá), Jongo de Quissamã, Caxambu de Porciúncula, Jongo de Pinheiral, Jongo do Quilombo São José (Valença), Jongo da União Jongueira da Serrinha (Rio de Janeiro), Caxambu de Santo Antônio de Pádua, Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá) –, além da roda das crianças e uma roda de samba que aconteceu no dia da abertura do evento. O registro feito na Festa de Jongo em homenagem aos Pretos-velhos contém imagens das rodas dos grupos Jongo de Barra do Piraí, Jongo de Arrozal, Jongo de Pinheiral, Jongo da União Jongueira da Serrinha e da apresentação do Jongo do Quilombo São José. A partir desses registros, foi elaborado o DVD em anexo com imagens do jongo. Optei por apresentar esse material audiovisual justamente pela constatação da impossibilidade de descrever em palavras a experiência imagética dessa manifestação e de traduzir a multiplicidade de suas materializações. Entende-se que esse recurso não pode ser igualado e nem comparado à vivência do jongo em suas festas e apresentações, porém certamente contribuirá para a melhor compreensão de suas especificidades e das discussões propostas ao longo do texto. Cabe lembrar, ainda, que as imagens são utilizadas na pesquisa não na perspectiva meramente ilustrativa, mas como citações imagéticas que dialogam com as demais referências utilizadas.

Além das filmagens, foram feitas em todas as etapas da pesquisa de campo entrevistas com alguns membros das comunidades jongueiras. Foi elaborado um roteiro para cada entrevista conforme as necessidades da pesquisa e o perfil do entrevistado. Apesar de me declarar como pesquisadora interessada no jongo em suas diversas dimensões e pedir autorização verbal para usar as informações declaradas pelos entrevistados, os diálogos não foram registrados nem em áudio nem por anotações concomitantes. Essa estratégia foi adotada com a intenção de facilitar a aproximação dos entrevistados e evitar qualquer constrangimento, uma vez que nos espaços em que tive possibilidade de contato com as comunidades jongueiras elas eram constantemente assediadas por inúmeras pessoas com câmeras, microfones e gravadores. Pretendeu-se estabelecer uma conversa em que o

entrevistado, embora soubesse de sua condição de informante, pudesse se sentir mais à vontade para dizer suas impressões sobre o jongo e sobre o contexto geral de suas comunidades. Logo após cada entrevista, foram anotados os tópicos principais discutidos e as falas lembradas dos entrevistados, buscando ser o mais fiel possível às palavras pronunciadas.

Para trabalhar com as imagens e as informações coletadas na pesquisa de campo, foram utilizadas as bases da análise praxeológica, sistematização da apreensão das ações humanas processuais produzida por Claudine de France¹⁹. Trago para a pesquisa as considerações de Roberta K. Matsumoto sobre esse método, elaborada em intenso diálogo com as obras da pesquisadora francesa.

A análise praxeológica apresenta-se [...] como base para um estudo sistemático do conjunto de elementos observáveis do desdobramento espacial e do desenrolar temporal do processo estudado, a partir da qual podem ser construídas interpretações e demonstrações teóricas. A análise praxeológica aborda todo o processo de ação humana a partir de suas manifestações no espaço e no tempo, levando em consideração três modos de encadeamento (ou de relações concretas) submetidos a diretrizes principalmente de ordem material, de ordem ritual ou de ordem mista (MATSUMOTO, 1998, 73, tradução da autora).

Os três modos de agenciamento utilizados na análise praxeológica são: composição, ordem e articulação. A composição espacial refere-se aos “[...] elementos (ou componentes) humanos e materiais (instrumentos e objetos) graças aos quais ou para os quais o processo se coloca em cena” (MATSUMOTO, 2009, 199). Já a composição temporal diz respeito às ações executadas pelos sujeitos que compõem o processo observado, no caso dessa pesquisa o jongo. Elas podem ser reunidas em grupos e fases necessárias para o desenrolar da atividade. A ordem relaciona-se à maneira de organização dos elementos e das ações listados na composição. A ordem espacial define-se pela forma na qual os elementos “[...] se orientam entre si face a face, lado a lado, embaixo/em cima, em frente ou atrás...) ou se repartem pelo centro ou periferia do espaço ocupado, isto é, pelas zonas [...]” (ibidem, 200). A ordem temporal traz dois critérios pelos quais as ações são ordenadas ao longo do processo: a sucessão e a simultaneidade. O último agenciamento proposto pela análise praxeológica é a articulação. A articulação espacial refere-se aos “modos de articulação que concernem às relações de contato ou de intervalo entre os elementos da composição espacial (sujeitos,

¹⁹ Essas considerações foram publicadas em seu texto “L’Analyse Praxéologique. Composition, Ordre et Articulation d’un procès”, *Technique & Culture*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de L’Homme, n°1, Janvier-Juin 1983.

instrumentos, objetos) ao longo da execução das ações” (ibidem, 200). A articulação temporal “[...] pode ser de fato definida como o modo de encadeamento das ações sucessivas (gestos, operações, fases): tanto consecutivas (se sucedendo imediatamente), quanto não consecutivas (apresentando entre elas uma pausa)” (MATSUMOTO, 2009, 200).

Esse método de análise foi escolhido por lidar explicitamente com duas das grandezas que são vetores diagonais para o trabalho: o espaço e tempo. A partir do agenciamento dessas grandezas com as dimensões de composição, ordem e articulação, tornou-se possível descrever o jongo de uma forma densa e entender as complexidades que permeiam as formas pelas quais essa manifestação é colocada em cena, “se dar a ver”, é exposta imagetivamente, ou seja, sua mise-en-scène. Além de permitir a elaboração de um inventário detalhado dos sujeitos e elementos envolvidos no jongo e das ações realizadas ao longo da atividade, a análise praxeológica provoca a reflexão sobre a organização dessas dimensões a partir da própria lógica da manifestação. Diante disso, não há uma tabela a ser preenchida ou dados a serem verificados de acordo com um padrão. O formato de cada agenciamento é dado pelo objeto em observação. Esse foco na materialidade do jongo tornou possível compreender que essa expressão cultural, assim como outras performances – sejam elas consideradas culturais ou artísticas –, materializam em suas práticas uma forma de ver o mundo (GEERTZ, 1997, 150) e de se inserir nele.

Nessa direção, é importante destacar, desde já, que as relações aqui estabelecidas entre espaço e tempo os compreendem como dimensões importantes do processo de construção do conhecimento e partem de suas materialidades e concretudes e não de uma transcendentalidade (BAKHTIN *apud* MOTA, 2007, 103). Não estão, portanto, ligadas à fundamentação elaborada pelo filósofo alemão Immanuel Kant (1724 – 1804), na qual defende que “o tempo e o espaço constituem as formas *a priori* da sensibilidade ou as formas puras pelas quais nos são dados objetos na experiência possível” (GIACIOA, 2006, 166). Em busca de romper com o apriorismo kantiano, concordo com Marcus Mota em seu diálogo com Bakhtin e Kant:

Assim, espaço e tempo como condições de conhecimento são apropriados, mas espaço e tempo não permanecem como instâncias absolutas. Antes, tanto são referências para a apropriação quanto para sua transformação em um processo criativo. Logo, é para a flexibilidade da moldura que Bakhtin aponta. Tempo e espaço, ao mesmo tempo que prévios, pré-existentes, são redefinidos pela intervenção modificadora da arte (2007, 104).

Apesar de Bakhtin se debruçar especificamente sobre as questões artísticas, os processos de apropriação e de transformação do tempo e do espaço são possibilidades efetivas, como veremos no decorrer desse estudo, nos mais variados contextos sociais, especialmente naqueles em que as práticas culturais coletivas sistematizadas são vivenciadas, valorizadas e atualizadas constantemente. Tem-se, ainda, em conexão com essa abordagem do espaço e do tempo, os agenciamentos explorados entre as configurações da nossa atualidade com o corpo, compreendido aqui primeiramente como nossa forma de ser-estar-relacionar no e com o mundo, compondo e recompondo a todo instante singularizações das multiplicidades.

Transversalmente às discussões sobre corpo, espaço e tempo, são elaborados diálogos com as proposições de Antonin Artaud. A aproximação ao pensamento artaudiano nessa pesquisa se dá, principalmente, pela questão da inseparabilidade entre a arte e a vida exaustivamente trabalhada em sua obra. Além disso, suas posições diante do teatro de sua época causam provocações contemporâneas relacionadas a conceitos já quase naturalizados na linguagem teatral (QUILICI, 2004, 31) e que imprimem formas homogêneas e dominantes de se fazer e de se pensar as artes performáticas. Nessa mesma direção, Artaud questiona as amarras conceituais entre civilização, cultura e vida²⁰, extrapolando temas e problemas exclusivamente direcionados à compreensão da cena. Além de investigar obras que se debruçam sobre o discurso artaudiano, buscou-se provocar diálogos entre artistas, críticos, filósofos, sociólogos, antropólogos e demais estudiosos interessados nas artes performativas na perspectiva de (re)pensar as fronteiras – e suas porosidades – entre as dimensões culturais e artísticas das práticas humanas.

A parte final do texto traz conclusões das discussões e elaborações apresentadas nos momentos anteriores. Por necessidades metodológicas, o diálogo estabelecido no decorrer do texto sobre a multiplicidade performática dos jongs é pausado – e de forma alguma terminado ou concluído, uma vez que são infinitas suas possibilidades de conexões, criações e recriações. São algumas dessas possibilidades que também são indicadas nessa etapa do texto, explicitando os caminhos percorridos em conexão com tantos outros ainda por construir, percorrer e reconstruir. Um fim temporário para viabilizar o registro de parte desse infundo processo rizomático que é a atividade de pesquisa.

²⁰ “Protesto contra a idéia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer a vida*” (ARTAUD, 1999, 4)

Inaugura-se, então, essa “roda” da investigação. Assim como no jongo, após esquentado o couro dos tambores, os pontos já podem ser cantados. É hora de entrar na roda e “engomar”²¹ por todo o terreno em que ela se estabeleceu. Para isso, peço licença novamente. Uso as palavras do ponto do Mestre Cabiúna do Jongo de Pinheiral – RJ e as complemento: “Vamos saravá terra que eu piso” e as que pisarei!

²¹ Engoma é sinônimo de jongo. Engomar significa rodar, “jongar”.

Começando a festa: o terreiro, a fogueira e os tambores

Deixa a moreninha passear
Deixa a moreninha passear
O terreiro é grande
Ponto do Jongo do Quilombo São José



Figura 2: Tambores do jongo sendo afinados na fogueira²². Foto: Thiago Aquino.

²² In: IPHAN, 2007, 43.

Contextualizando a linguagem do ponto de jongo escolhido para epígrafe dessa parte à contemporaneidade, pode-se dizer que há muito “passeio” a ser feito para conhecermos as complexidades que configuram a imensidão do nosso “terreiro” mundial atual. Em atenção especial ao “terreiro” acadêmico, é impossível ignorar a enorme variedade de conceitos e expressões que nos conduzem nesse infundo e paradoxal “passear” na tentativa de explicar o que vivemos, o que sentimos, o que somos, como nos relacionamos. Todas essas categorias – cada vez mais movediças e com cada vez menos tempo de “vida útil” –, ao mesmo tempo que tentam operar com a realidade, afetam essa realidade por meio de seus discursos e das diversas concepções por elas impressas.

A dificuldade de definirmos tranqüilamente nossa atualidade atinge-nos seja em nossas atividades cotidianas mais triviais ou na elaboração de nossos discursos acadêmico-intelectuais. Ao passo que o desconforto provocado por diferentes graus de indefinição nos abate, a necessidade de proclamarmos afirmativas incisivas e pretensamente verdadeiras sobre qualquer dimensão de nosso mundo atual torna-se cada vez menor. A exigência por definições de caráter absoluto não são mais corriqueiras como em outros tempos. Percebe-se, na verdade, que aos atos de definir e de conceituar são atribuídos novas funções por conta das constantes atualizações que sofrem suas inserções nos sistemas contemporâneos de relações sociais. Lidar com essa diferente configuração – complexa, paradoxal e múltipla – é papel do pesquisador e da pesquisadora que se propõem a investigar qualquer área de conhecimento em nossa contemporaneidade. É, portanto, uma das tarefas as quais se dedica esse trecho: lidar – e não resolver –, no limite que concerne ao trabalho, com a diversidade de concepções e de teorias sobre nossa contemporaneidade, com foco especial aos seus traços e aspectos mais interessantes para o desenvolvimento da pesquisa. Para tanto, é preciso ter atenção em relação ao posicionamento da pesquisa para que ela não se situe em nenhum dos dois pólos questionados por John London:

o primeiro pólo composto por alguns marxistas e positivistas que acreditam poder propor uma epistemologia com todas as respostas para interpretação e o outro pólo, com seus radicais pós-estruturalistas que pessimistamente afirmam a impossibilidade de qualquer resposta ou uma pletora incontável (*apud* VILLAR e DA COSTA, 2006, 133).

Pretende-se, então, articular essas visões e apreensões do nosso mundo sem tender tanto para a produção de constâncias conceituais como para a constatação das

impossibilidades de qualquer territorialização dos saberes aqui relacionados. Os posicionamentos definidos – frutos de processos de desterritorialização e reterritorialização constantes – são construídos a partir da aproximação dessas diversas compreensões a respeito de nossa contemporaneidade, na qual este estudo se insere rizomaticamente.

Nesse sentido, questionamos como a produção acadêmica vem operando conceitualmente diante das características apresentadas e vivenciadas na atualidade e como esses conceitos se relacionam com as manifestações da cultura popular e suas dimensões performáticas. Pós-modernidade, supermodernidade, hipermodernidade, modernidade tardia, capitalismo tardio, modernidade líquida são alguns dos termos elaborados para designar esse outro período que vivemos ou para destacar, conforme defendem alguns autores, as transformações consideradas radicais que provocaram rupturas com o período anterior. Independentemente da terminologia adotada e da concepção defendida, os estudos sobre nossa época destacam a importância da compreensão das relações entre corpo, espaço e tempo – exatamente as “entradas” dessa pesquisa.

Então, comecemos a festa! Antes de entrar na roda e jogar ao som de tantos pontos, é necessário “passear” por outros elementos da festa. Elementos que são a roda – por estarem associados a ela e com ela se contaminarem –, mas que também são autônomos nesse festejar. Elementos que já definem o princípio da grande (e complexa) festa que é o jongo! A primeira “visita” será aos “terreiros” sócio-econômico-culturais nos quais se inserem as manifestações da cultura popular, especificamente o jongo, com a intenção de explorar suas relações com as transformações sociais ao longo da história e suas múltiplas dimensões coexistentes em nossa contemporaneidade. Após a contextualização a respeito de nossa atualidade, do nosso “mundo” – ou “mundos” –, serão apresentados nos tópicos seguintes os marcos conceituais mais específicos da pesquisa. Sigo o caminho para “a fogueira e os tambores”. Ali discuto sobre a multiplicidade do conceito de performance e suas possibilidades rizomáticas de apropriação. Então, depois de “enxergar” esses dois elementos da festa do jongo, eu os aproximo e vou, aos poucos, preparando a “roda”. Começo esse contato da “fogueira” com os “tambores” pelo tambu. Nessa hora, a “afinação” acontece pelas discussões relacionadas ao conceito de performance cultural a partir de seus referenciais teóricos predominantes. Em seguida, vou ao candongueiro. Ao “amaciar seu couro na fogueira”, apresento as reflexões

sobre o conceito de performance artística. E, parafraseando um ponto cantado pelo Jongô da Serrinha, vou caminhando que o mundo gira!²³

²³ “Vou caminhar que o mundo gira, vou caminhar que o mundo gira, gira meu povo” é o ponto parafraseado cantado pelo Jongô da Serrinha e reconhecido por Jair do Jongô.

Os terreiros

Se há uma certeza em relação a nossa contemporaneidade, ela se constrói em torno da mutabilidade constante de nossas experiências atuais e do caráter transitório e incerto das elaborações conceituais. Constantes e de palpáveis conseqüências, essas transformações nos assolam e nos contentam concomitantemente. Como afirma Fernando Villar , “[v]ivemos uma outra ou nova era de incertezas. Mas vivenciamos também uma época de mudanças e de criação de conhecimento histórico que aparentemente não encontra par na história da humanidade” (2008, 2). As diferenças entre os tempos históricos determinados parecem crescer de forma exponencial a medida que nos aproximamos de nossa atualidade.

As velozes e contínuas mudanças também são percebidas nos mais variados contextos das manifestações da cultura popular: nas suas formas de realização, nas organizações dos grupos tradicionais, nas suas relações com o mercado cultural, nos diálogos estabelecidos com o universo acadêmico, nas apropriações das mídias etc. De fácil percepção tanto por seus praticantes quanto por seus estudiosos e apreciadores, as alterações pelas quais essas manifestações têm passado permitem observar a concretude desse discurso sobre a volatilidade de nosso tempo. É importante destacar que são formas de existir (resistir) elaboradas por seus praticantes que não se classificam como melhores nem piores do que as já assumidas por elas. Apenas diferentes dos períodos anteriores, justamente por se situarem em outro tempo, outro espaço, outra lógica: a atualidade.

As transformações acontecem de forma cada vez mais rápida e mais intensa, de modo a provocar o surgimento de argumentos que defendem a existência ou a configuração de uma nova era ou, ao menos, de um período de transição. É na perspectiva da transitoriedade que Anthony Giddens (1991, 12) apresenta algumas abordagens da contemporaneidade e suas respectivas nomenclaturas:

Uma estonteante variedade de termos tem sido sugerida para esta transição, alguns dos quais se referem positivamente à emergência de um novo tipo de sistema social (tal como a ‘sociedade de informação’ ou a ‘sociedade de consumo’), mas cuja maioria sugere que, mais que um estado de coisas precedente, está chegando a um encerramento (‘pós-modernidade’, ‘pós-modernismo’, ‘sociedade pós-industrial’, e assim por diante).

Nessa breve lista apresentada por Giddens, é possível identificarmos dois paradigmas intensamente relacionados que influenciam a formação conceitual sobre nossa época: a modernidade e o capitalismo. É a partir da compreensão desses dois conceitos e de suas relações entre si que teóricos das mais diversas áreas constroem suas hipóteses sobre nossa atualidade. O que vivemos é continuidade do que denominamos modernidade, que adquire características específicas em nossos tempos, ou estamos num mundo com características exclusivas que declaram uma ruptura com o período anterior? Ou ainda, será que já fomos, em algum momento histórico, modernos? O capitalismo, conforme o entendemos, apenas se diferenciou, se atualizou ou vivemos em outro sistema de organização sócio-econômico-cultural? Como as manifestações da cultura popular, em especial o jongo, podem ser compreendidas a partir desses paradigmas? Essas são algumas das perguntas feitas por teóricos preocupados em compreender nosso mundo atual, as modificações que o configuram e suas relações com o universo da cultura popular.

Apesar da indissociabilidade desses dois conceitos, o estudo dará mais ênfase aos processos de elaboração e atualização dos conceitos de modernidade, uma vez que se tem a intenção de refletir sobre os aspectos culturais e artísticos da complexa teia que compõe nossa realidade. O fato da pesquisa não se debruçar sobre as relações econômicas e comerciais de forma mais específica não significa que essas dimensões serão ignoradas. Nesse sentido, concordo com o posicionamento de José Jorge de Carvalho e o adoto no desenvolvimento da pesquisa:

Afirmemos, de saída, que **não é possível separar os problemas específicos das culturas populares da ordem política e econômica do país**. Ainda que tenhamos optado por concentrar a discussão nas questões estéticas propriamente ditas, as ordens política e econômica estarão implícitas nos dilemas e encaminhamentos que venham a surgir (CARVALHO, 2007, 80, grifos do autor).

Portanto, ao falarmos sobre a modernidade, serão tangenciadas dimensões do capitalismo e suas configurações atuais.

A compreensão de modernidade pode ser inicialmente associada a um período de tempo específico – com ponto de partida reconhecido entre os séculos XV e XVII, variando conforme a fonte de referência e os aspectos considerados – e a uma localização geográfica de origem – a Europa (GIDDENS, 1991, 11). Essas dimensões temporais e espaciais, entretanto, pouco comunicam sobre as características definidoras desse período. Abordando de forma

contundente sua complexidade, as sociólogas Mariza Veloso e Maria Angélica Madeira a definem da seguinte forma:

A modernidade, entendida como condição histórica da cultura ocidental, é constituída no bojo de um processo complexo que emerge na Europa e que tem vigência desde o final do século XV, acentuando-se a partir do século XVIII, e acelerando-se crescentemente do século XIX aos nossos dias.

Esse processo, tal como foi compreendido por grande teóricos da modernidade, como Marx e Weber, caracteriza-se basicamente pela generalização do sistema de produção capitalista, pelo predomínio da racionalidade instrumental e pela autonomização e secularização das esferas de valores. Ciência, arte e moral, libertas do tradicional domínio da religião, tornam-se campos autônomos, uma vez que no seu interior passam a ser elaborados os códigos normativos que ordenam suas práticas e as estratégias de legitimação de seus discursos. O predomínio da racionalidade instrumental, extrapolando a organização do trabalho e do capital, impõe sua lógica própria a todos os campos, a todos os domínios da vida social (1999, 31-32).

Diante dessa colocação, entendo que vivemos, ao menos por enquanto, na modernidade, apesar de sua aceleração constante e de seus desdobramentos, sendo a constituição da noção de globalização o seu mais recente. Apesar do mapeamento preciso apresentado pelas autoras, elas destacam que é necessário considerar a heterogeneidade e a mutabilidade dos processos que compõem a condição de modernidade, principalmente para a compreensão dos fenômenos conflitantes e contraditórios com os quais nos deparamos e nos quais nos inserimos em todas as esferas da vida social (ibidem).

É também nesse período destacado pelas autoras como de acentuação da modernidade – final do século XVIII e início do século XIX – que os intelectuais europeus passam a se interessar pelo povo (*folk*) e suas produções, “quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer [...]” (BURKE, 1989, 31). Segundo Peter Burke, haviam razões estéticas, intelectuais e políticas “[...] para esse interesse pelo povo nesse momento específico da história europeia” (ibidem, 37). Percebe-se que a consolidação de sistemas próprios de organização dos fazeres e dos saberes artísticos da época, como destacam Veloso e Madeira, está articulada à busca das classes dominantes pelos conhecimentos e produtos até então reservados às camadas populares da sociedade europeia. Esse movimento de direcionar o olhar para o popular-tradicional, cujas dimensões, contextualizações e atualizações exploraremos mais adiante, relaciona-se intensamente com os princípios definidores da modernidade, por mais paradoxal que isso possa parecer.

As razões estéticas desse interesse vinculam-se ao que Burke chamou de revolta contra a “arte”, na qual foi deflagrada uma crescente valorização do “natural” (*artless*), do selvagem, do primitivo (ibidem, 37). Intelectualmente, esse movimento pode ser considerado uma resposta ao elitismo e ao racionalismo iluministas, bem como uma reação de algumas nações contra o domínio francês²⁴ presente na tendência filosófica da época. E politicamente “[a] descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo” (ibidem, 39).

A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos ‘nativistas’, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob o domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. [...] De maneira bastante irônica, a idéia de uma ‘nação’ veio dos intelectuais e foi imposta ao ‘povo’ com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional (BURKE, 1989, 40).

Motivados por essas razões, os “descobridores” da cultura popular em 1800 julgavam que tinham agido bem a tempo no registro de manifestações culturais que, segundo eles, estavam na iminência de desaparecimento²⁵. Assim como os folcloristas brasileiros fizeram posteriormente, os pesquisadores europeus pareciam considerar que as modificações percebidas como intensas naquela época causariam impactos negativos nos modos de produção e simbolização das camadas populares.

É nesse contexto de contradições, transformações e incertezas, que muitas vezes julgamos ser exclusividades de nossa época, que Baudelaire, em 1863, descreve a modernidade da seguinte forma: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (*apud* HARVEY, 2001, 21). A exemplo de Baudelaire, outros teóricos também destacaram o caráter de mudança atrelado à modernidade²⁶. Considerando que essa preocupação com transformações rápidas e constantes já existiam antes da definida origem da chamada pós-modernidade – geralmente situada no fim dos anos 1950 ou começo dos anos 1960 (JAMESON, 1997, 27) –, é preciso

²⁴ “O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do domínio francês. Na Espanha, o gosto pela cultura popular em fins do século XVIII era um modo de expressar oposição à França” (BURKE, 1989, 39).

²⁵ “O tema de uma cultura em desaparecimento, que deve ser registrada antes que seja tarde demais, é recorrente nos textos, fazendo com que eles lembrem a preocupação atual com as sociedade tribais em extinção” (ibidem, 43).

²⁶ Nesse sentido, podemos citar as colocações de Marx e Engels: “Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar” (*apud* HALL, 2006, 14).

problematizar quais são as transformações que sustentam a hipótese de uma quebra radical e que justifique a definição de uma nova era.

Alguns dos debates sobre estas questões se concentram principalmente sobre as transformações institucionais, particularmente as que sugerem que estamos nos deslocando de um sistema baseado na manufatura de bens materiais para outros relacionados mais centralmente com informação. Mais freqüentemente, contudo, estas controvérsias enfocam amplamente questões de filosofia e epistemologia. Esta é a perspectiva característica, por exemplo, do autor que foi em primeiro lugar responsável pela popularização da noção de pós-modernidade, Jean-François Lyotard. Como ele a representa, a pós-modernidade se refere a um deslocamento das tentativas de fundamentar a epistemologia, e da fé no progresso planejado humanamente. A condição da pós-modernidade é caracterizada por uma evaporação da *grand narrative* – o ‘enredo’ dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro predizível. A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem lugar privilegiado (GIDDENS, 1991, 12).

Em diálogo com a concepção de Lyotard de uma condição pós-moderna, Giddens propõe, especialmente sobre a produção de conhecimento sistemático, que investiguemos melhor as formas de configuração dessa atual desorientação epistemológica ao invés de simplesmente inventarmos ou aceitarmos novos termos para designar uma situação que não compreendemos. Ao fazer essa proposta, Giddens direciona seu olhar para própria modernidade e sugere que estamos vivendo um período de radicalização e de universalização superlativas das conseqüências da modernidade (1991, 12-13). Como características mais notáveis desse processo que ele define como perturbador e significativo, o autor apresenta “a *dissolução do evolucionismo, o desaparecimento da teleologia histórica, o reconhecimento da reflexividade meticulosa, constitutiva, junto com a evaporação da posição privilegiada do Ocidente*” (ibidem, 58, grifos do autor). Apesar de acreditar que vivemos uma modernidade radical e universal e considerar a pós-modernidade como uma condição impendente (como uma “transição”), Giddens assume que é possível identificar traços de uma ordem em iminência, a qual ele chama de nova e diferente, que pode ser considerada como pós-moderna.

Nesse diálogo entre as concepções de modernidade e de pós-modernidade, David Harvey destaca em sua problematização os espaços fronteiros desses conceitos, suas territorializações e possíveis reterritorializações. Ele indica que características assumidas pelo pós-modernismo como a efemeridade, a fragmentaridade, a descontinuidade e o caos estão em conexão com a definição de modernidade de Baudelaire já discutida.

Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. [...] Isso, contudo, não implica que o pós-modernismo não passe de uma versão do modernismo; verdadeiras revoluções da sensibilidade podem ocorrer quando idéias latentes e dominadas de um período se tornam explícitas e dominantes em outro (HARVEY, 2001,49).

Percebe-se que a pós-modernidade não pode ser considerada como um conceito homogêneo e unânime. Portanto, cabe articular, nesse momento, as diferentes concepções de pós-modernidade com as quais estou trabalhando. Ao passo que Giddens considera esse termo como passível de designar uma situação de transitoriedade na qual vivemos e que é configurada por algumas características claras²⁷, Lyotard (2000, 03) trabalha com a noção de etapa relacionada às culturas das sociedades que ingressaram o período denominado de pós-industrial – com começo definido no final dos anos 1950. A palavra pós-moderna, segundo a argumentação de Lyotard,

[d]esigna o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX [...]. Simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe (idem, xv-xvi).

Os metarrelatos²⁸ abordados por Lyotard se encontram também na centralidade da definição de Terry Eagleton para o pós-modernismo, porém sob a denominação de metanarrativas²⁹.

O pós-modernismo assinala a morte dessas ‘metanarrativas’, cuja informação terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana ‘universal’. Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo... A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas (*apud* HARVEY, 2001, 19-20).

²⁷ “Devo analisar a pós-modernidade como uma série de transições imanentes afastadas – ou além – dos diversos feixes institucionais da modernidade [...]. Não vivemos ainda num universo social pós-moderno, mas podemos ver mais do que uns poucos relances da emergência de modos de vida e formas de organização social que divergem daquelas criadas pelas instituições modernas” (GIDDENS, 1991, 58).

²⁸ Os metarrelatos podem ser entendidos como uma racionalidade universal que confere fundamento à realidade (SCALDAFERRO, 2009, 44).

²⁹ Harvey apresenta as metanarrativas como “interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal” (2001, 19).

Essas duas definições apresentam-se de forma muito próxima, principalmente no que diz respeito à ciência e à filosofia. Elas partem de uma abordagem da modernidade como totalizadora, homogênea e unidirecional na percepção do mundo e na construção de suas narrativas e discursos. Diante disso, posicionam a compreensão de pós-modernidade no outro extremo, dando destaque para características como pluralidade e heterogeneidade, na perspectiva de legitimar o uso do termo. Porém, partir do antagonismo para afirmação do discurso pós-moderno torna-se uma armadilha à própria noção de pós-modernidade, o que expõe a fragilidade dessa abordagem construída sob a égide de supostas oposições³⁰.

A incredulidade nos metarrelatos e a morte das metanarrativas são posicionamentos teóricos vinculados à noção de pós-modernidade que não encontram eco nas relações contemporâneas entre as manifestações da cultura popular e as artes classificadas como soberanas, entre as performances culturais e as performances artísticas. É possível perceber uma flexibilização desses discursos para que outros possam questioná-los e construir movimentos de resistência. Há uma busca pela ruptura da totalidade e pela coexistência de discursos que ocorre de forma intranquã e coloca em evidência as relações de poder agenciadas em nossa sociedade. A universalidade das “verdades” é posta a prova, porém algumas “verdades” continuam convencendo mais pela vinculação aos esquemas hegemônicos. Quando a denominação de cultura popular é dada por membros de outras classes sociais para definir as produções culturais das chamadas “classes populares”, que por sua vez não adjetivavam suas práticas dessa forma, (CHAUÍ, 1987, 10) nota-se a forte existência de discursos hegemônicos que podem ser compreendidos como atualizações dos metarrelatos e metanarrativas ou, pelo menos, como seus herdeiros diretos. Portanto, não é possível defender a ausência desses discursos em nossa contemporaneidade. Nessa direção, e considerando especificamente esses aspectos, o tempo histórico atual não poderia ser definido como pós-moderno.

³⁰ Outro exemplo de abordagem que coloca as concepções de modernismo e pós-modernismo em posições antagônicas é o da revista francesa de arquitetura *Precis 6*, de 1987, apresentado por Harvey: “Geralmente percebido como positivista, tecnocêntrico e racionalista, o modernismo universal tem sido identificado como a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção. O pós-moderno, em contraste, privilegia ‘a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural’. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) ‘totalizantes’ são o marco do pensamento pós-moderno” (2001, 19).

Já no caminho da relação paradoxal entre modernidade e pós-modernidade, Nestor Garcia Canclini opta pela utilização do segundo termo para definir nossa contemporaneidade, porém concebendo-o

[...] não como uma etapa ou tendência que substituiria o mundo moderno, mas como uma maneira de problematizar os vínculos equívocos que ele armou com as tradições que quis excluir ou superar para constituir-se. A relativização pós-moderna de todo o fundamentalismo ou evolucionismo facilita revisar a separação entre o culto, o popular e o massivo, sobre a qual ainda simula assentar-se a modernidade, elaborar um pensamento mais aberto para abarcar as interações e integrações entre os níveis, gêneros e formas da sensibilidade coletiva (1997, 28).

Entende-se que a colocação do autor define-se predominantemente por questões metodológicas a partir de seu objeto de estudo – saberes populares tradicionais e suas articulações contemporâneas. Diante da compreensão por ele defendida sobre a América Latina – um continente heterogêneo composto por países nos quais múltiplas lógicas de desenvolvimento coexistem e onde as relações entre tradições e modernidades são organizadas de forma cada vez mais complexa –, Canclini considera a “reflexão anti-evolucionista do pós-modernismo” uma ferramenta interessante para operar de forma radical as questões contemporâneas na perspectiva “de detectar as pretensões fundamentalistas do tradicionalismo, do etnicismo e do nacionalismo, para entender as derivações autoritárias do liberalismo e do socialismo” (1997, 28). O autor entende, portanto, a pós-modernidade não como um período após a modernidade nem como uma substituição do mundo moderno, mas como uma estratégia conceitual de apreensão da contemporaneidade para romper com as hierarquias e dualismos solidificados pelo pensamento moderno. É nesse sentido que Canclini faz o seguinte alerta:

A essa altura percebe-se o quanto tem de equívoca a noção de pós-modernidade, se quisermos evitar que o *pós* designe uma superação do moderno. Pode-se falar criticamente da modernidade e buscá-la ao mesmo tempo que estamos passando por ela? Se não fosse tão incômodo, seria preciso dizer algo assim como pós-intramoderno (ibidem, 356, grifo do autor).

Nessa mesma direção de questionar o dualismo, a separação entre natureza e cultura na observação científica do mundo, é que Bruno Latour (1994) aponta o equívoco epistemológico da modernidade: considerar em suas formulações científico-intelectuais conceitos puros. Para Latour, o termo moderno “[...] é duas vezes assimétrico: assinala uma

ruptura de passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos” (1994, 15). Ao contrário de Canclini que assume o termo pós-modernidade estrategicamente, Latour sugere que consideremos a possibilidade de não sermos modernos, uma vez que a modernidade só possui eficácia quando as práticas de hibridização (“tradução”) e de separação (“purificação”) permanecerem distintas em nossa apreensão e percepção da realidade.

Enquanto considerarmos separadamente estas práticas [de tradução e de purificação], seremos realmente modernos, ou seja, estaremos aderindo sinceramente ao projeto da purificação crítica, ainda que este se desenvolva somente através da proliferação dos híbridos. A partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridação, deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. Ao mesmo tempo, deixamos de ter sido modernos, no pretérito, pois tomamos consciência, retrospectivamente, de que os dois conjuntos de práticas estiveram operando desde sempre no período histórico que se encerra. Nosso passado começa a mudar. Enfim, se jamais tivéssemos sido modernos, pelo menos não da forma como a crítica nos narra, as relações tormentosas que estabelecemos com as outras naturezas-culturas seriam transformadas (LATOURE, 1994, 16).

Do ponto de vista moderno, a separação entre natureza e cultura é ontológica, criando duas garantias constitucionais: “[...] a primeira assegurando a não-humanidade da natureza e a segunda, a humanidade do social” (ibidem, 36). Latour alerta que se considerarmos essas garantias separadamente elas se tornam incompreensíveis e insustentáveis. “Elas foram criadas juntas. Sustentam-se mutuamente. A primeira e a segunda garantias servem de contrapeso mútuo, de *checks and balances*. *Elas são apenas dois ramos do mesmo governo*” (ibidem, 36, grifos do autor). A partir daí, entende-se que o processo de teorização e reflexão sobre a contemporaneidade não deve partir de referências puros vinculados ao suposto antagonismo de natureza e sociedade. Há necessidade de romper essa separação antagônica para dar conta do que Latour chama de “redes”³¹, que são “[...] *ao mesmo tempo reais como a natureza, narradas como o discurso, coletivas como a sociedade [...]*” (LATOURE, 1994, 12, grifos do autor).

Latour e Canclini apontam estratégias diferenciadas para lidar com dicotomias hierarquizantes e com posturas sócio-científicas hegemônicas. Enquanto Latour propõe que nos posicionemos de fora do paradigma moderno, Canclini, ao focar na análise cultural de nossa contemporaneidade, afirma que é um engano acreditar “[...] que a modernidade seria

³¹ A noção de rede trabalhada por Bruno Latour é definida por “[...] uma nova forma que se conecta ao mesmo tempo à natureza das coisas e ao contexto social, sem contudo reduzir-se a uma coisa nem a outra” (1994, 11).

um período histórico ou um tipo de prática com a qual é possível vincular-se escolhendo estar nela ou não” (CANCLINI, 2008, 355). Para Canclini as dúvidas e incertezas de valores e sentidos atribuídas à modernidade estão relacionadas não somente à separação da sociedade em nações, etnias e classes. Também atuam nessa crise da modernidade ocidental processos de cruzamentos, contaminação, hibridização sócio-culturais entre o tradicional e o moderno, entre o culto, o popular e o massivo³². Portanto, não são questões exclusivas das instituições, setores e produções intelectuais hegemônicas.

É possível vê-las também na ‘reestruturação’ econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão (ibidem, 18).

É exatamente nesses espaços híbridos que se posicionam as manifestações da cultura popular de uma forma geral e, especificamente, o jongo. Compreender o jongo em sua multiplicidade performática a partir dessas considerações rompe com posicionamentos puristas em sua abordagem e com posturas valorativas em relação às suas atualizações contemporâneas. As reestruturações culturais, como Canclini chama esses agenciamentos, são resultados da coexistência de diversas dinâmicas sociais na atualidade. As práticas e os processos de simbolização, sejam onde for seus locais de deflagração e acontecimento, não estão isolados desse contexto nem podem ser assim considerados. Portanto, de uma forma ou de outra, com mais ou menos intensidade, tanto linhas de fuga como linhas de segmentariedade interpelam as performances artístico-culturais em diversas dimensões. Dessa forma,

[a]s reestruturações culturais que analisamos revelam que a modernidade não é só um espaço ou um estado no qual se entre ou do qual se emigre. É uma condição que nos envolve, nas cidades e no campo, nas metrópoles e nos países subdesenvolvidos. Com todas as contradições que existem entre modernismo e modernização, e precisamente por elas, é uma situação de trânsito interminável na qual nunca se

³² “Concebeu-se o ‘massivo’ como um campo recortável dentro da estrutura social, com uma lógica intrínseca, como a que tiveram a literatura e a arte até meados do século XX: uma subcultura determinada pela posição de seus agentes e pela extensão de seus públicos. [...] Em meado do século falava-se em cultura de massa, ainda que logo tenha percebido e que os novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, não eram propriedade das massas. Parecia mais justo chamá-la de cultura para a massa, mas essa designação durou enquanto pôde ser sustentada a visão unidirecional da comunicação que acreditava na manipulação absoluta dos meios e supunha que suas mensagens eram destinadas às massas, receptoras submissas” (CANCLINI, 2008, 255-257).

encerra a incerteza do que significa ser moderno. Radicalizar o projeto da modernidade é tornar aguda e renovar essa incerteza, criar novas possibilidades para que a modernidade possa ser sempre outra e outra coisa (CANCLINI, 2008, 356).

Na construção dessas novas possibilidades propostas por Canclini, muda-se a pergunta. “O problema não reside em que não tenhamos modernizado, mas na maneira contraditória e desigual com que esses componentes vêm-se articulando” (ibidem, 352). Essa preocupação também é expressada por Guattari ao afirmar que a “[...] mundialização da divisão das forças produtivas e dos poderes capitalísticos não é absolutamente sinônimo de uma homogeneização do mercado, muito pelo contrário” (GUATTARI, 1992, 171). As diferenças existem e não se reduzem aos territórios comumente considerados opostos – centro e periferia, erudito e popular, moderno e tradicional. Elas passam a operar no “entre”, nos rizomas que são constituídos por dentro das estratificações, nas desterritorializações e nas reterritorializações. Entretanto, elas são conduzidas ao status de desigualdade (ibidem, 171) justamente para reforçar o discurso hegemônico em defesa da homogeneização.

É próximo à direção tomada por Canclini que Marc Augé formula o termo supermodernidade, entretanto, como nos lembra Villar, sem se ater aos “debates que são provocados pelo prefixo ‘pós’ e a indicação de um ultrapassar da modernidade” (2008, 7). Augé afirma que

longe de reverter ou mesmo dobrar o curso cumulativo da modernidade como foi concebida no século XIX, supermodernidade prolonga a modernidade. [...] Um excesso de informações nos dá a sensação de que a história está correndo cada vez mais rápido, ao mesmo tempo que um excesso de imagens e a rapidez das comunicações nos faz sentir o planeta como menor. Enquanto isso, as cosmologias, instituições e organizações que constituem mediações entre pessoas, entre existência individual e vida social, parecem ter sido esquarteradas e cada um de nós é mais ou menos deixado com nossas respectivas solidões. O movimento de planetarização e individualização não está se pronunciando em todos os lugares com força igual, mas é uma condição geral, e está criando uma resistência particular singular de várias formas ao redor do globo. [...] O paradoxo do nosso tempo é tal que, assim como uniformização provoca diferença, toda sentida falta de significado significa algo e quer ser significativa (*apud* VILLAR, 2008, 7, tradução do autor).

Tem-se, portanto, uma conexão da supermodernidade com experiências – ou desejo por elas – do excesso e com as conseqüentes situações paradoxais. Ao caracterizar a situação de supermodernidade por meio de três figuras do excesso – “a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências” –, Augé considera possibilitar

uma compreensão de nossa época “sem ignorar suas complexidades e contradições, mas sem fazer dela, também, o horizonte inultrapassável de uma modernidade perdida” (1994, 41-42). Para ele, em sua condição de antropólogo, é preciso ater-se às transformações que causaram mudanças significativas nas formas de concepção das identidades e das relações sociais antes de se preocupar com a formulação de novas metodologias ou novos discursos. Augé defende que seu conceito de supermodernidade permite isso e o situa em certa contraposição ao termo pós-modernidade quando diz que “[d]a supermodernidade, poder-se-ia, dizer que é o lado ‘cara’ de uma moeda da qual a pós-modernidade só nos apresenta o lado ‘coroa’ – o positivo de um negativo (AUGÉ, 1994, 32-33)”. É justamente pela característica paradoxal de apreensão da contemporaneidade impressa em sua elaboração conceitual que Augé se opõe à concepção de pós-modernidade atrelada a um movimento de ruptura ou de quebra radical, como encontramos nos posicionamentos de Lyotard e Eagleton.

Em especial atenção ao contexto artístico-cultural, encontramos a abordagem de Frederic Jameson. Sua relação com o pós-modernismo é estabelecida a partir dessa dimensão, uma vez que concebe esse termo como a lógica cultural do capitalismo tardio ou capitalismo multinacional – que são considerados por ele como estágios atuais do capitalismo. Jameson remonta a proposta de quebra radical na origem do termo pós-modernismo e destaca que “essa ruptura é muito freqüentemente relacionada com o atenuamento ou extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno” (1997, 27). Em confronto com esse entendimento, Jameson formula uma interessante questão sobre as características deflagradas como pós-modernas: “[...] será que isso implica uma mudança ou ruptura mais fundamental do que as mudanças periódicas de estilo, ou de moda, determinadas pelo velho imperativo de mudanças estilísticas do alto modernismo?” (ibidem, 28). A importância dessa pergunta não se encontra, entretanto, na resposta direta que ela pode obter, mas sim em sua provocação reflexiva sobre as transformações que tomaram parte de outros tempos e de nossos tempos. Ela nos remete a problemas operatórios nas relações das constantes modificações com suas respectivas épocas.

É a partir de problematizações como essas que Jameson defende sua compreensão de pós-modernismo:

A concepção de pós-modernismo aqui esboçada é uma concepção histórica e não meramente estilística. É preciso insistir na diferença radical entre uma visão do pós-modernismo como um estilo (opcional) entre muitos outros disponíveis e uma visão que procura apreendê-lo como a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio.

Essas duas abordagens, na verdade, acabam gerando duas maneiras muito diferentes de conceituar o fenômeno todo: por um lado, julgamento moral (não importa se positivo ou negativo) e, por outro, tentativa genuinamente dialética de se pensar nosso tempo presente na história (1997, 72).

Dentro da perspectiva dialética, Jameson chama atenção para tendência de abordagem do pós-modernismo como um período histórico homogêneo – problema geralmente associado à hipótese de periodização. Diante disso, o autor ratifica a importância de considerar o pós-modernismo como uma dominante cultural: “uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (ibidem, 29). Em outras palavras, são destacados os aspectos como a heterogeneidade, a ideologia, o mercado e o poder na compreensão do pós-modernismo.

Também para retratar as dimensões artísticas, Giddens utiliza o termo pós-modernismo, que considera diferente de pós-modernidade. Sua abordagem, entretanto, se opõe a promovida por Jameson, principalmente no que tange à compreensão dialética do presente. Assim, para Giddens

Pós-modernismo, se é que significa alguma coisa, é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura. Diz respeito a aspectos da *reflexão estética* sobre a natureza da modernidade. Embora às vezes apenas um tanto vagamente designado, o modernismo é ou foi uma perspectiva distinguível nestas várias áreas e pode-se dizer que tem sido deslocado por outras correntes de uma variedade pós-moderna.

A pós-modernidade se refere a algo diferente, ao menos como eu defino a noção. Se estamos nos encaminhando para uma fase de pós-modernidade, isto significa que a trajetória do desenvolvimento social está nos tirando das instituições da modernidade rumo a um novo e diferente tipo de ordem social. O pós-modernismo, se ele existe de forma válida, pode exprimir uma consciência de tal transição mas não mostra que ela existe (1991, 51-52, grifo do autor).

No outro extremo da relação com o conceito de pós-modernidade, encontra-se Jean Baudrillard. Em entrevista à *Revista Época*, em 2003, Baudrillard fala sobre sua forma de encarar esse termo:

A noção de pós-modernidade não passa de uma forma irresponsável de abordagem pseudocientífica dos fenômenos. Trata-se de um sistema de interpretações a partir de uma palavra com crédito ilimitado, que pode ser aplicada a qualquer coisa. Seria piada chamá-la de conceito teórico (*apud* GIRON, 2003).

Sem considerar o caráter científico do conceito de pós-modernidade e não se identificando de forma alguma como pós-moderno, Baudrillard se considera um “dissidente da verdade”. Sua postura de incredulidade na verdade, numa realidade única e inquestionável, entretanto, aproxima-se bastante do que discutimos até então sobre algumas características da condição pós-moderna. Tendo o paradoxo como proposta discursiva e elaborações fragmentárias como recurso de produção do conhecimento, pode-se pensar que ele não se encontra em uma posição tão extremista. Apesar de se situar completamente contra a proposta da pós-modernidade como um conceito operativo, a produção intelectual de Baudrillard está em conexão com traços aqui discutidos de nossa contemporaneidade, seja qual for o nome dado a ela.

Já Andreas Huyssens (*apud* HARVEY) ao escrever sobre o assunto, em 1984, apresenta uma declaração cautelosa e contundente a respeito da pós-modernidade,

O que parece num nível como o último modismo, promoção publicitária e espetáculo vazio é parte de uma lenta transformação cultural emergente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para a qual o termo ‘pós-moderno’ é na verdade, ao menos por agora, totalmente adequado. A natureza e a profundidade dessa transformação são discutíveis, mas transformação ela é. Não quero ser entendido erroneamente como se afirmasse haver uma mudança global de paradigma nas ordens cultural, social e econômica; qualquer alegação dessa natureza seria um exagero. Mas, num importante setor da nossa cultura, há uma notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições de um período recente (2001, 45).

Huyssens destaca, já naquela época, a existência da transitoriedade do conceito concomitantemente à sua necessidade momentânea. Nessa perspectiva, o termo não carrega a noção de ruptura profunda com épocas antecedentes e dá conta das transformações da contemporaneidade. É, portanto, dessa forma que pretendo operar com os conceitos que usarei para caracterizar nossos dias atuais: paradoxalmente. Uma abordagem que permita destacar as especificidades de nossa atualidade sem perder de vista a historicidade e a contextualização sócio-cultural do universo em estudo: os jongs em sua multiplicidade performática.

Por dentro desses agenciamentos conceituais de nossa realidade que as dimensões culturais e artísticas do jongo são apreendidas ao longo do trabalho. A proposta aqui não é, portanto, exaurir as discussões conceituais tangenciadas anteriormente nem filiar radicalmente o trabalho a um dos discursos apresentados. O que interessa para a pesquisa é a contextualização e a problematização dos traços gerais discutidos da nossa

contemporaneidade que se articulam com os fazeres e os saberes do jongo como uma performance cultural e artística. Isso é importante para fundamentar as reflexões sobre as diferentes maneiras com quais as comunidades jongueiras lidam com esses traços da atualidade nos mais variados contextos. Prefiro, então, não adotar prioritariamente um dos termos expostos para designar o nosso espaço-tempo atual, uma vez que tal atitude poderia gerar incoerências e necessidade de constantes retratações sobre uma ou outra compreensão. As necessárias utilizações desses conceitos ao longo do texto são feitas de forma referenciada e remetem às discussões e aos diálogos aqui apresentados.

Assim, o trabalho segue para as próximas incursões no universo conceitual que o orienta: a performance. Para construir cartografias da relação corpo-espaço-tempo nas zonas fronteiriças entre performances culturais e performances artísticas, em atenção especial ao caso do jongo, são necessárias aproximações específicas à abordagem do termo performance adotada no trabalho e aos universos conceituais de suas categorias cultural e artística.

A fogueira e os tambores

Em meio a tantas incertezas e instabilidades das relações sociais, dos processos de subjetivações e individuações, das linguagens artísticas e das produções conceituais, encontra-se o termo *performance* – aparentemente infinito por conta de sua amplitude de atuação nas mais diversas áreas do conhecimento contemporâneo e pela dificuldade de demarcar seus limites e suas fronteiras. Mas é justamente por essa aparente infinitude e pela complexidade – ao menos sem evitar abordagens reducionistas e simplistas – de demarcação, aprisionamento e delimitação desse conceito que ele se torna tão interessante para a pesquisa.

Entretanto, precisamos apreendê-lo de alguma forma para tornar viável o desenvolvimento das relações pretendidas entre duas de suas categorizações construídas que remetem, inicialmente, a universos distintos e com características específicas: as *performances* culturais e as *performances* artísticas. É por dentro dessas históricas territorializações conceituais que foram desenvolvidos os constantes processos de desterritorialização e reterritorialização desse trabalho, com a intenção de compreender territórios híbridos como o jongo. Por isso, nada mais adequado do que “acender a fogueira” e “buscar os tambores” dessa “festa” do jongo. Entender como esse conceito é trabalhado, atualizado e ampliado é formar a “fogueira”. Compreender essa noção de *performance* – tão ampla, tão movediça, tão movente –, suas divisas e suas formas de operar é trazer “os tambores” para a “festa”.

Parto, então, da aceitação da grande abrangência desse conceito, conforme sugere Villar na seguinte colocação:

Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante ‘*performance*’ é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que ‘*performance*’ tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia de *performance* como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa (2003b, 71-72).

Esse posicionamento dialoga com a observação de Mary Strine, Bervely Long e Mary Hopkins de que *performance* é “um conceito altamente contestado” (*apud* CARLSON, 2009,

11). As autoras tomam como referencial a idéia defendida por Walter Bryce Gallie sobre a existência de divergências na elaboração de princípios de certos conceitos. Gallie diz que

[r]econhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão (*apud* CARLSON, 2009, 11-12).

Em outras palavras, isso significa pensar o conceito de forma rizomática. No caso do termo performance, percebem-se crescentes agenciamentos entre suas mais variadas compreensões e seus diversos usos. Apesar da resistência de alguns discursos hierarquizantes sobre esse conceito, muitas discussões atuais “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance” (STRINE; LONG; HOPKINS *apud* CARLSON, 2009, 12).

É, então, nessa zona desconfortante e escorregadia que se estabelece o percurso investigativo sobre performance. O desconforto e o desequilíbrio atrelam-se à turbulência desse conceito quando pensado de forma rizomática, algo já esperado uma vez que a proposta é extrapolar radículas, raízes e bulbos (DELEUZE e GUATTARI, 1995a) para a constituição de linhas de fuga. A intranqüilidade é desejada para que a compreensão do conceito de performance e de suas dimensões articuladas nos jongs ocorra cartograficamente. Nesse sentido, a performance configura-se como um vetor que atravessa diagonalmente as categorias, atuando de forma transversal, assumindo diversos formatos em sua própria definição. Admite suas raízes e seus bulbos – as disciplinas e os conhecimentos cristalizados e territorializados que desse conceito se apoderam –, porém se posiciona no “entre”, provocando linhas de fuga e desterritorializações constantes. Assim, o conceito de performance se apropria do princípio de aliança do rizoma e materializa as conexões entre as diversas áreas do conhecimento³³. As porosidades existentes entre fazeres e saberes tidos às vezes como bem distantes vão sendo deflagradas, ampliadas, realocadas.

³³ “A performance e a performatividade [...] são figuras quase ubíquas na consciência pós-moderna e não se apoiam em nenhum campo ou disciplina particular” (CARLSON, 2009, 217-218).

Ao tomar o rizoma como estratégia de análise do conceito “performance”, encontra-se eco na fala de Marvin Carlson que nos apresenta a resistência como uma característica constante do seu entendimento sobre esse termo:

Performance, por natureza, resiste a conclusões, assim como resiste a inúmeras definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas. Pode nos ser útil, então, considerar essas observações como um tipo de anticonclusão para o estudo dessa antidisciplina, enquadrado no modo de auto-reflexividade, um modo que caracteriza muito da consciência performativa moderna (ou pós-moderna), tanto se falarmos de performance teatral, performance social, performance etnográfica ou antropológica, performance lingüística, ou, como é o caso, performance da escrita de um texto didático (CARLSON, 1996, 189, tradução minha)³⁴.

Por considerar a luta desse conceito contra engavetamentos, Carlson define performance justamente em oposição a qualquer tentativa disciplinarizante sobre sua amplitude de alcance e sua transitoriedade. Em abordagem da pluralidade contextual dessa expressão, o autor destaca que sua multiplicidade e sua dificuldade de apreensão se dão em todas as suas dimensões de uso. A proposta de compreensão da performance como uma antidisciplina aproxima-se intensamente da abordagem antigenealógica do rizoma e de seus princípios de ruptura a-significante³⁵ e de cartografia (DELEUZE e GUATTARI, 1995a). Assim como o rizoma, o conceito de performance pode ser fragmentado e estratificado em diversas dimensões, mas invariavelmente retoma as conexões desconsideradas e/ou constrói novos agenciamentos a partir dessa estratificação. As disciplinas e os conhecimentos tradicionais funcionam como linhas de segmentariedade que territorializam a utilização do termo e, paradoxalmente, como propulsoras dos movimentos das linhas de fuga, das ações que explodem em certa medida as bordas desses territórios. Essa movimentação constante justifica a utilização do prefixo “anti”, mas também incita a sua problematização com a

³⁴ “Performance by its nature resists conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries, and limits so useful to traditional academic writing and academic structures. It may be helpful, then, to consider these observations as a sort of anticonclusion to a study of this antidiscipline, framed in the mode of self-reflexivity, a mode that characterizes much modern (or postmodern) performative consciousness, whether one is speaking of theatrical performance, social performance, ethnographic or anthropological performance, linguistic performance, or, as in the present case, the performance of writing a scholarly study”.

³⁵ “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [...] Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma mais rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 18).

intenção de evitar um posicionamento dualista. Os esquemas disciplinarizantes continuam existindo, porém passam a ser posicionados dentro do conceito rizomático de performance. Essa antidisciplina funciona como um mapa cujos impasses precisam ser constantemente ressitoados “[...] e por aí abrí-los sobre linhas de fuga possíveis.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, 24)

Além de sua grande abrangência e de sua riqueza operacional,

[h]á muitas razões para a grande popularidade da performance como uma metáfora ou uma ferramenta analítica para os praticantes atuais de tão grande variedade de estudos culturais. Uma delas é a grande mudança em muitos campos culturais do “o quê” da cultura para o “como”, da acumulação de dados sociais, culturais, psicológicos, políticos ou lingüísticos para uma consideração de como esse material é criado, valorizado e mudado; para como ele vive e funciona dentro da cultura, por suas ações. O significado real é agora procurado na práxis, em sua performance (CARLSON, 2009, 220).

Essa modificação dá destaque ao saber fazer implicado na performance ao mesmo tempo em que questiona um modelo cientificista de produção de discursos externos ao tema de investigação, ao objeto (TRAVASSOS, 2004, 114). As necessidades investigativas passam a girar em torno da organização das ações e dos valores e símbolos (re)construídos a partir dessa organização. É justamente nesse sentido que me interessa a aproximação do jongo, a partir de sua multiplicidade performática. Sua materialidade, seu acontecimento em diferentes contextos e realidades e seus processos próprios de significação é que fomentam a articulação teórico-conceitual da pesquisa. Então, ao entender “[...] a performance [...] por uma práxis que é contraditória, fluida e mutante” (CARLSON, 2009, 218), assim também compreendo o jongo.

Outra contribuição importante à reflexão conceitual de performance é dada por Victor Turner que, em especial atenção ao seu aspecto expressivo, vai na etimologia da palavra para remontar sua compreensão. A palavra é derivada do termo *parfournir* pertencente ao francês arcaico, que significa “completar” ou “realizar inteiramente”. Assim, argumenta que a performance é a expressão que completa uma determinada experiência (TURNER, 1982, 13)³⁶. Ou seja, é a realização em sua plenitude contextual, situação em que os discursos e os universos simbólicos se apresentam em articulação. Esse entendimento de Turner deriva da

³⁶ “Here the etymology of ‘performance’ may give us a helpful clue, for it has nothing to do with ‘form’, but derives from Old French, ‘to complete’ or ‘carry out thoroughly’. A performance, then, is the proper finale of an experience”.

influência do filósofo alemão Wilhelm Dilthey e da argumentação sobre a estrutura processual de cada experiência vivida (*erlebnis*). São cinco etapas que compõem o processo de “experienciação”:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão” (DAWSEY, 2005a, 164).

É, portanto, a esse momento da expressão – o quinto momento descrito por Dilthey – que se refere a performance.

Em diálogo com Turner e com sua proposta de completude da performance em relação à experiência, John Cowart Dawsey destaca o paradoxal caráter de abertura associado à performance. Definida pelo “seu não-acabamento essencial” (2007, 43), a performance – tanto em sua dimensão de ação como na dimensão discursiva e intelectual que a elabora conceitualmente – surge como em constante processo das relações estabelecidas por seus participantes, seja qual for o nível de participação. A performance é entendida concomitantemente a partir do binômio completude-incompletude. Nada contraditório se a realização inteira que a etimologia da palavra sugere for entendida como a permissão de interferências constantes. Diante disso, independente do contexto específico em que se aborda a performance, suas organizações operacionais em sua materialidade e em sua conceituação serão moventes, instáveis e incertas. Passíveis de apreensão, desde que fundamentadas nessa perspectiva rizomática. Tem-se a desterritorialização como uma constante, como um aspecto definidor desse termo. Portanto, os processos de territorializações são possíveis e desejáveis – afinal, eles também constituem o rizoma –, mas devem ser considerados como “fotografias” de um instante que são válidas justamente pelo registro do efêmero, do transitório e que estão sempre conectadas com o mapa fluido da conceituação.

A partir desse contexto, é possível, então, identificar e problematizar alguns princípios presentes nas diversas compreensões de performance. Carlson destaca inicialmente três conceitos diferentes de performance: “[...] um envolvendo a exibição de habilidades, [...] outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente” (2009, 15) e um terceiro cuja “[...] a

ênfase não está na exibição de habilidades (embora isso possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão” (ibidem, 15) e colocando em foco o posicionamento do observador. À primeira vista, associar cada um desses conceitos a adjetivos que costumeiramente acompanham o termo performance é extremamente fácil. Entretanto, reducionista e limitante. O interessante é perceber que esses aspectos destacados por Carlson como conceitos diversos de performance podem coexistir em diferentes medidas na realização de um evento. Na intersecção dessas e de outras definições que se encontram, por exemplo, as manifestações da cultura popular em nossa atualidade. As complexidades de seus acontecimentos e de suas redes simbólicas impedem uma classificação *a priori* neste ou naquele campo da performance. Essas manifestações “passeiam” pela performance em sua multiplicidade conceitual por acontecerem em multiplicidade no mundo contemporâneo.

Na tentativa de articular esses e outros aspectos atribuídos à performance, Richard Bauman apresenta a seguinte definição:

toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. [...] Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self* (apud CARLSON, 2009, 16).

Destaca-se nesse trecho, a vinculação da definição de performance à dupla consciência do *performer*, do atuante. Essa duplicidade está relacionada à consciência da execução que o *performer* precisa ter (saber o que está fazendo) e à consciência do modelo ao qual se remete a ação executada (a que se refere o que está sendo feito). É interessante observar que Bauman fala sobre o papel do observador da ação – comparar a execução ao modelo –, mas indica o próprio atuante como um observador privilegiado, como dono do olhar que realmente importa.

As relações entre atuante(s) e audiência e as ligações com modelos também surgem nas discussões feitas por Dell Hymes sobre o conceito de performance. O autor trabalha com a noção de responsabilidade ao definir performance como uma conduta na “[...] qual uma ou

mais pessoas ‘assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem’” (*apud* CARLSON, 2009, 24). Antes de explorar a questão específica da dupla responsabilidade assumida apresentada por Hymes, cabe contextualizar em que local o autor situa esse conceito de performance. Performance é considerada um subgrupo do conceito de conduta, que se refere a comportamentos realizados “sob a égide de normas sociais, regras culturais, princípios compartilhados de interpretação” (*apud* CARLSON, 2009, 24).

A responsabilidade de que fala Hymes remete anteriormente, portanto, aos contextos sociais de uma forma ampla nos quais se encontram as performances. Ao direcionar essa responsabilidade do(s) atuante(s) à audiência (platéia ou público) e à tradição (modelo ou padrão), essa abordagem aponta para a dimensão política do conceito de performance, no sentido do termo trabalhado por Hannah Arendt. Segundo a autora, “[a] política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente fora dos homens. Por conseguinte, não existe nenhuma substância política original. A política surge no intra-espço e se estabelece como relação” (ARENDR, 2004, 23, grifos da autora). É justamente nesse lugar que surge também a responsabilidade apontada por Hymes na performance. Ao entender a ação como atividade exercida diretamente entre os homens, Arendt a apresenta como correspondente da condição humana de pluralidade. “[E]sta pluralidade da ação é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda vida política” (ARENDR, 2009, 15, grifos da autora). É nesta pluralidade do “entre” que a performance se constitui como categoria relacional e fundamenta sua dimensão política. “É como se toda ação estivesse dividida em duas partes: o começo feito por uma só pessoa, e a realização, à qual muitos aderem para <<conduzir>>, <<acabar>>, levar a cabo o empreendimento” (ARENDR, 2009, 202).

Nesse sentido, a performance pode ser iniciada, idealizada por uma pessoa ou um grupo de pessoas, mas a sua concretização se dá na relação com o “outro”. Assim, perceber a ação performática como uma ação política implica reconhecer

[...] não só a possibilidade, latente em todos os seres humanos, de “começar”, de criar algo novo, fazendo surgir o inesperado, o imprevisível, mas também, e não de maneira secundária, que a ação política nunca se realiza no isolamento, sempre é uma ação em conjunto, configurando um acordo entre iguais. Dessa forma, por mais que o início seja obra de um único indivíduo, há a necessidade de “outros” para que a ação seja concluída (TORRES, 2007, 240).

No caso das manifestações da cultura popular, em especial o jongo, percebe-se que a consciência de duplicidade e a responsabilidade são compartilhadas entre os *performers* que integram o grupo e entre os participantes de sua prática. A própria concretização da performance é compartilhada, uma vez que não se faz uma roda de jongo sozinho. A partir do princípio de coletividade que rege a maioria das manifestações da cultura popular, algumas grandezas dessas performances podem ser destacadas. A participação coletiva de pessoas que dominem as linguagens específicas do jongo é uma condição para sua realização e não uma opção. Não existe um número mínimo de pessoas estipulado para sua prática, mas há que se ter pessoas suficientes para se formar uma roda, para “tirar” os pontos, para tocar os tambores, para dançar no centro. Enfim, para a realização da performance em sua completude. Acredito que essa especificidade observada no jongo e em outras performances artístico-culturais intensificam sua dimensão política, no sentido arendtiano.

Para analisar essas expressões, proponho acrescentar mais um foco da responsabilidade do atuante defendida por Hymes: os outros atuantes que com ele compartilham a performance. A coletividade obrigatória para a realização do jongo coloca em evidência essa noção de coletivo para cada *performer*, para cada jongueiro participante da roda. Mesmo em situações nas quais ocorre a supervalorização da responsabilidade em relação à audiência – apresentações vinculadas, por exemplo, a circuitos de profissionalização e da indústria cultural –, a responsabilidade pela coletividade da performance não pode ser ignorada. É, em primeira instância, na relação estabelecida entre os jongueiros, entre os participantes da roda que a expressão se constitui. Nesse sentido, é possível deslocar a responsabilidade do atuante, como indivíduo, com a tradição e com a audiência e considerá-la como uma atribuição do coletivo, do grupo, da comunidade jongueira.

Em constante agenciamento do jongueiro com a coletividade, o envolvimento do *performer* acontece de forma dialética, conforme observa Hannah Arendt:

Pelo fato de que se movimenta sempre entre e em relação a outros seres atuantes, o ator nunca é simples <<agente>>, mas também, e ao mesmo tempo, paciente. Agir e padecer são como as faces opostas da mesma moeda, e a história iniciada por uma ação compõe-se de seus feitos e dos sofrimentos deles decorrentes [...] (2009, 203).

Sua fala sobre o contexto social de uma forma mais ampla cabe perfeitamente nas situações de performances culturais e artísticas. Assim, o jongueiro integra-se aos seus companheiros para, em relação, formarem a roda. Jongueiros em roda relacionam-se com as tradições e

modelos do universo jogueiro, com o público, com as interpelações sócio-econômicas contemporâneas às expressões culturais e artísticas. Dessa forma, a roda, o jongo, os jogueiros e seus contextos de atuações se contaminam, se desterritorializam e se reterritorializam constantemente. A performance, então, se consolida como terreno produtivo de multiplicidade e de heterogeneidade.

Assim como o rizoma, o jongo acontece em aliança, em compartilhamento entre os participantes da roda. A performance do jongo configura-se no exercício do princípio rizomático da aliança por ser uma expressão coletiva na qual existe a participação potencialmente no “entre”. Os espaços de ação da roda são livremente transitáveis, as trocas e movimentações estão sempre disponíveis. As ações não possuem “donos” *a priori*, são conduzidas e compartilhadas pelo coletivo jogueiro. Em sua materialidade, provocam também o compartilhamento de universos simbólicos entre os participantes. Não por meio de uma história, mas por sua própria dinâmica, por seu caráter performático-rizomático.

Outro aspecto associado à performance em sua multiplicidade é o desempenho. Como bem coloca Villar,

O significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, xampus, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores ou de minerais. Na observação do desempenho humano, performance pode também significar comportamentos que se repetem. Ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas – e observadas. Assim sendo, uma performance sem consciência do fato de estar sendo vista como tal pode significar uma performance cotidiana, cultural ou social. Para Richard Schechner, “tudo no comportamento humano indica que performamos nossa existência, especialmente nossa existência social” (1982, 14). Steven Connor considera que “se tornou difícil estarmos seguros onde que uma ação termina e uma performance começa” ([1996,] 108). Schechner e Connor dão uma idéia do possível alcance de performance. Este alcance detona diferentes linhas de pesquisa e teorias sobre performance em campos distintos (2003b, 72).

Quando ação e performance correm o risco de se tornarem sinônimos também entram em risco as possibilidades de territorialização do conceito de performance. É preciso cautela para que a capacidade operacional do termo não se esvazie e que assim ele perca sua amplitude. Associar todas as ações humanas à performance pode se configurar em um caminho para esse esvaziamento, para a perda da operacionalidade. Há que se pensar, portanto, nas grandezas que diagonalizam esse conceito, atuando na constituição de seu mapa.

Nesse sentido, Esther Jean Langdon aponta “[...] cinco qualidades inter-relacionadas, que [...] são compartilhadas pelas abordagens de performance, e que, de fato, formam um eixo dos diversos usos do termo performance” (2007, 16): experiência em relevo; participação expectativa; experiência multisensorial; engajamento corporal, sensorial e emocional; e significado emergente. A primeira qualidade – experiência em relevo – refere-se ao caráter público, momentâneo e espontâneo da performance, seja ela caracterizada por evento artístico ou por comportamento intensificado. Participação expectativa, segunda qualidade apresentada por Langdon,

[...] trata da participação plena de todos presentes no evento para criar a experiência. Não trata puramente de ação normativa, nem de uma leitura semântica dos símbolos, mas de uma interação na qual o significado emerge do contexto (Schieffelin, 1985). O contexto se torna essencial para entender o sentido do evento e as interações entre os participantes produz[em] uma força retórica (Bloch, 1975; Csordas, 1983; Laderman e Roseman, 1996) que transforma a experiência dos participantes, ainda que esta seja apenas momentânea (LANGDON, 2007, 16).

À essa forma de participação relacionam-se as duas próximas qualidades: a experiência multisensorial e o engajamento corporal, sensorial e emocional: Langdon localiza a experiência de performance “[...] na sinestesia, ou seja, na experiência simultânea dos vários receptores sensoriais recebendo os ritmos, as luzes, os cheiros, a música, os tambores e o movimento corporal” (ibidem, 16), que cria uma experiência, ao mesmo tempo, “[...] emotiva, expressiva e sensorial” (ibidem, 16). A experiência propõe articular o corporal, o emocional e o racional no mesmo plano, rejeitando fragmentações hierarquizantes. Por fim, a autora apresenta o significado emergente como qualidade referente à criação contínua de valores, práticas e formas de expressar. “Como consequência, o conceito de performance implica na experiência imediata, emergente e estética” (ibidem, 17).

A discussão dessas características descritas por Langdon contribui bastante para o aprofundamento da compreensão das performances em acontecimento. Entretanto, essas articulações devem ser feitas nos contextos específicos de cada performance para que haja um entendimento da expressão a partir de suas lógicas, dinâmicas e significações próprias. Para este momento do texto, a apresentação dessas qualidades auxilia no processo de mapeamento das teorias sobre performance e de localização dessa pesquisa. Assim como fazem as considerações apresentadas por Dwight Conquergood. O autor levanta preocupações para

repensar a etnografia (*apud* CARLSON, 2009, 215) que podem ser aproveitadas nas reflexões sobre o universo conceitual da performance.

A primeira preocupação de Conquergood chama atenção para “uma consciência da construtividade de muito da atividade humana e de sua implicação na retórica e nas codificações sociais e culturais” (*ibidem*, 215-216) em nossa atualidade. Essa consciência da execução da atividade dada pela reflexão sobre a ação é tida por alguns teóricos como aspecto definidor da performance. Essa atitude determinaria a diferença entre fazer e “performar” (*ibidem*, 15). Para o desenvolvimento deste trabalho a consciência da ação executada e de suas relações com códigos, normas e padrões sociais, culturais e artísticos torna-se uma característica importante, visto que as dimensões de performance cultural e performance artística consideradas no jongo partem desse princípio.

A segunda preocupação destaca “um interesse particular no território liminar, nas fronteiras e limites”, justamente nos espaços de atuação de performances híbridas como o jongo. Associar o conceito de performance ao fronteiro, ao liminar significa valorizar as porosidades provocadas pela expressão, pelo acontecimento. Os conhecimentos “puros” não dão conta de lidar com a complexidade dos fenômenos em performance, que dão a ver, a escutar, a sentir, a refletir suas ações no “aqui-agora”. A apreensão da totalidade da performance exige a compreensão no “entre”, na fronteira entendida não como “[...] o ponto onde algo termina, mas [...] a fronteira [...] [como] o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” (HEIDEGGER *apud* BHABHA, 1998, 19, grifos do autor).

O “retorno ao corpo” é a terceira preocupação apontada por Conquergood. O autor destaca a importância de considerar “o corpo como um lugar de saber” (*apud* CARLSON, 2009, 216) com a intenção de romper hierarquias como mente *versus* corpo, racional *versus* sensual. Dessa forma, o fazer passa a ser situado no mesmo plano que abstrações e pensamentos e a ser entendido como um conhecimento em si. Esse apontamento do autor é muito pertinente para a discussão sobre performance de uma forma geral e especificamente para essa pesquisa porque colocar o corpo em foco não significa apenas entendê-lo como instrumento de materialização de discursos, mas como produtor de saberes e fazeres sobre si próprio. O corpo percebido como elaborador de conhecimentos e discursos construídos nas

relações consigo e com o mundo ao longo do tempo, ou seja, como realizador de dobras³⁷ (DELEUZE, 1988) que revelam a coexistência do dentro e do fora.

Por fim, Conquergood indica como quarta preocupação “o ‘surgimento da performance’, que envolve a mudança de se ver ‘o mundo como texto’ para se ver ‘o mundo como performance’” (*apud* CARLSON, 2009, 216). A essa mudança o autor associou o surgimento de novas perguntas para as áreas do conhecimento. Dentre os questionamentos levantados, o seguinte interessa a este trabalho: “que tipos de conhecimento são privilegiados ou substituídos quando as experiências performadas tornam-se um meio de saber, um método de pesquisa crítica, um modo de compreender?” (*ibidem*, 217). Fica nítida a necessidade de se repensar os referenciais conceituais para dar conta da performance com um saber, com organizações, grandezas e dinâmicas próprias. Considerando o jongo dessa forma, coloco em diálogo a expressão performática em suas diversas formas de realização com pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento que buscam atuar nas porosidades.

E, com a intenção de explorar essas porosidades, posiciono e problematizo as classificações do termo performance discutidas em nosso trabalho: performance cultural e performance artística. Utilizar as especificidades de cada um desses universos, suas diversidades de abordagens, concepções e apropriações como entradas ao mapa da pesquisa não significa entendê-los como antagônicos. É uma estratégia para exhibir as fissuras e os transbordamentos já existentes em seus discursos, que muitas vezes os situam em lugares opostos, mas não conseguem sustentá-los dessa forma por muito tempo. É o caminho escolhido para evidenciar que performance cultural e performance artística são dimensões coextensivas das manifestações da cultura popular, em especial do jongo.

Por isso, ao explicitar as diferenças entre o que chamamos de performances culturais e o que chamamos de performances artísticas ou estéticas, não há como abrir mão da cautela. Essas nomeações devem ser entendidas como maneiras de apreender intelectualmente dimensões das experiências, das vivências e não como suas traduções exatas e totalizantes, mesmo que seja essa a postura de alguns de seus porta-vozes. Richard Schechner, por sua vez, age de forma cuidadosa na tentativa de delimitar a fronteira entre os dois conceitos, conforme nos apresenta Rubens Alves da Silva:

³⁷ Dobras são as zonas de subjetivação nas quais o “dentro” e o “fora” encontram-se igualmente potentes em seus processos de contaminação, em seus fluxos, onde acontecem as reorganizações dos rizomas.

Para esclarecer a diferença que deve ser considerada entre eventos performáticos entendidos como “ritos” e aqueles definidos como “teatro”, Schechner destacou as noções de “eficácia” e “entretenimento”. De acordo com ele, uma performance define-se como “eficácia” quando tem repercussões significativas na sociedade, tais como solucionar conflitos, provocar mudanças radicais, redefinir posições, papéis e/ou o *status* dos atores sociais. Assim, “ritos de passagens”, “dramas sociais”, “ritos de iniciação”, etc. podem ser tomados como exemplos típicos de performances que envolvem “eficácia”. Inversamente, as performances voltadas para o “entretenimento” não alteram de modo efetivo nada na sociedade, conforme seria o caso dos espetáculos teatrais. Portanto, para Schechner, seria esta polaridade, entre “eficácia” e “entretenimento”, que consiste na diferenciação considerável do “rito” (ou “ritual”) para o “teatro”, pois, segundo ele, de fato, nenhuma performance é puramente “entretenimento” ou absolutamente “eficácia”, uma vez que dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência, “rito” pode ser visto como “teatro” e vice-versa (2005, 49-50).

É importante observar que as questões da eficácia e do entretenimento nas manifestações da cultura popular e especificamente no jongo encontram-se hibridizadas. Há em nossa contemporaneidade uma intensificação desse processo de hibridização entre o “rito” e o “teatro”, que em Schechner pode ser entendido de forma mais ampla. Ele aponta questões como as circunstâncias, o lugar, a ocasião e o tipo de envolvimento da audiência para a definição das manifestações. Apesar das classificações, o autor indica que atualmente essas dimensões podem coexistir no mesmo ambiente e ressalta que o que pode determinar a aproximação das práticas de uma das definições é o grau de envolvimento dos participantes.

Além disso, Schechner dedicou suas investigações à comprovação de que não há uma ruptura hierarquizante entre “rito” e “teatro”. “Na sua concepção, essas duas categorias representam eventos de mesma natureza: são performances. [...] [A] noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do ‘rito’ ao ‘teatro’ e vice-versa” (SILVA, 2005, 49, grifos do autor). Com essa postura, Schechner propõe um forte questionamento da classificação “[...] binária e dicotômica entre categorias de eventos performáticos, classificados no sentido de ‘sagrado’/‘profano’ [...]” (ibidem, 49) e comumente associados ou ao contexto “cultural” ou ao contexto “artístico”, entendendo-os como excludentes em si.

Em diálogo com Schechner, Renato Cohen (2007, 29) considera a existência de duas formas cênicas básicas: a forma estética, caracterizada pela presença de espectador, e a forma ritual, caracterizada pelo público participante. Cohen parte da relação binária *performer-espectador* ou emissor-receptor para desenvolver esses dois modelos. No modelo estético, há um duplo distanciamento psicológico: tanto por parte do espectador como por parte do atuante em relação à obra. O observador assume um contato de fruição com a obra, mas encontra-se separado dela (COHEN, 2007, 122). Para o atuante fica claro “[...] que ele ‘representa’ a

personagem, que ele não ‘é’ a personagem [...]” (ibidem, 122). Já no modelo ritual ou mítico, Cohen fala que o distanciamento não é nítido para o espectador nem para o atuante. Nesse sentido, o autor indica que o termo espectador já não funciona mais para essas situações, visto que o “receptor” entra na obra, faz parte dela, participa em alguma dimensão do rito. O atuante, por sua vez, “[...] ‘vive’ o papel e não ‘representa’” (ibidem, 122). Segundo Cohen, “[p]odemos dizer que na relação estética existe uma representação do real e na relação mítica uma vivência do real” (ibidem, 122).

Mesmo considerando a ressalva de que as situações extremas desses modelos são teóricas³⁸, cabe destacar que a relação binária proposta como modelo inicial de análise da cena é inadequado para compreensão de performances artístico-culturais como o jongo em alguns contextos. São performances híbridas que acontecem em participação. Portanto, não há, em algumas de suas formas de realização, como definir o emissor e o receptor. Há uma multiplicidade de informações produzidas simultaneamente pelos diversos participantes. Na especificidade do jongo, os participantes compartilham a roda, atuando concomitantemente como emissores e receptores. Já em outros contextos, essa organização colocada por Cohen pode fazer sentido. Quando se apresenta o jongo – a roda feita com finalidade prioritária de fruição de um público –, emissores e receptores são facilmente identificados. Entretanto, até nessa situação, os emissores, no caso os jongueiros, continuam acumulando funções, uma vez que é consequência do caráter participativo da roda.

Entendendo a classificação de Cohen como forma de observar a gradação desses dois modelos nas performances, só é possível posicionar o jongo como predominantemente associado ao modelo estético ou mítico a partir de seu contexto. Em princípio, percebo o jongo como uma performance híbrida e com potencial de explorar suas dimensões estéticas e rituais em diversos contextos. Todavia, sei que as rodas de jongo apresentam dinâmicas bem diferentes dependendo do espaço-tempo em que se inserem. A primeira vista, é possível associar a forma estética ao jongo do palco, ao jongo apresentado e a forma ritual à festa, ao jongo compartilhado. Contudo, o jongo em acontecimento é muito mais complexo e uma análise atenta rapidamente desconsidera essa associação imediatista. Essas formas só servem à análise do jongo se consideradas altamente intercambiáveis, transformáveis, mutantes, maleáveis.

³⁸ “Como bem coloca Jacó Guinsburg, não existe uma relação totalmente estética, distanciada, nem totalmente mítica. Num rito, por exemplo, existem instantes de observação estética, de estar fora. Dessa maneira, o que diferencia um modelo de outro é a gradação com que se apresentam essas relações” (COHEN, 2004, 122-123).

São essas possibilidades de transformação das categorias que interessam para o trabalho. Tem-se, nessa perspectiva, que a classificação não é mais uma determinação *a priori* das manifestações, mas é o tipo de experiência que se constrói em relação com as manifestações que demarcará o processo de classificação, que não pode ser considerado de forma alguma definitivo e unívoco justamente por seu caráter histórico e, portanto, por suas transformações. Considerar radicalmente a historicidade do classificar, do agrupar, do conceituar torna possível o questionamento dessas classificações, desses grupos, desses conceitos. Possibilita inclusive investigar as apropriações disciplinarizantes das diversas manifestações sociais, uma vez que as disciplinas e as áreas de conhecimento também são constituídas e transformadas historicamente. É nesse lugar, portanto, que se encontra a necessidade de compreender essas classificações e suas utilizações ao longo do tempo: entender a validação histórica desses termos e perceber as necessidades conceituais para apreensão das manifestações da cultura popular em suas dimensões performáticas.

Após abordar, o conceito de performance de uma forma mais ampla, concebendo-o rizomaticamente, a pesquisa parte para análise das especificidades conceituais das dimensões do universo em estudo. A festa já começou! Agora é hora, então, de esquentar os tambores para inaugurar a roda!

Esquentando o Tambu

O tambu, também conhecido como caxambu, é um dos tambores do jongo. É feito de tronco de árvores escavado com um pedaço de couro fixado com pregos nas extremidades. É o maior dos tambores e seu som, afinado na fogueira, é grave. É o tambu que abre a roda de jongo, ele que conduz o toque dos pontos. É ao seu esquentar, à sua afinação na fogueira que associo as discussões sobre o conceito de performance cultural nessa pesquisa. A afinação do tambu segue, conforme explica o jongueiro do Quilombo São José Marcos Gonçalves (Kiko), fundamentos para o bom andamento da roda de jongo: “A gente afina ele na fogueira. Acende a fogueira e coloca ele ali pra poder aquecer até ele chegar num ponto bom que dá pra poder ‘tocá’ ele, a hora que ‘tivé’ bem afinadinho mesmo, dando um eco longe”³⁹. As reflexões desenvolvidas nessa parte do trabalho são importantes para “firmar” os “pontos” que integram as próximas partes e “darão eco” ao longo de toda essa “roda” da pesquisa.

A adjetivação do conceito mais amplo de performance como “performance cultural” foi criada e difundida como um conceito específico por Milton Singer em 1959. No texto em que apresenta o termo, o autor

[...] sugeriu que o conteúdo cultural de uma tradição era transmitido por meios específicos [...] e que um estudo do funcionamento de tais meios, em ocasiões particulares, poderia prover a antropologia com ‘uma particularização da estrutura de tradição complementar à organização social’. Singer argumentou que [...] talvez todos os povos pensassem que sua cultura fosse encapsulada em eventos separados, em ‘performances culturais’, que poderiam ser exibidas para eles próprios e para os outros e que forneceriam ‘as unidades mais concretamente observáveis da estrutura cultural’. Entre essas ‘performances’, Singer listou teatro e danças tradicionais, mas também concertos, saraus, festividades religiosas, casamentos e assim por diante (CARLSON, 2009, 25).

A partir de sua observação da cultura indiana da época, Singer atribuiu ao que chamou de performances culturais as seguintes características: “um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividade organizado, um conjunto de *performers*, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance” (SINGER *apud* CARLSON, 2009, 25). Em outras palavras, essas performances podem ser definidas como experiências compartilhadas e/ou assistidas que ocorrem num espaço e num tempo separados, à parte da própria dinâmica social que constrói e reconstrói a cultura. Essa concepção capsular

³⁹ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José”.

da performance indicada por Singer ganhou fortes dimensões nos estudos subseqüentes sobre o assunto. Todavia, outros agenciamentos interpelaram as operações desse conceito e essa forma de entender a performance – como uma expressão guardiã dos elementos culturais de uma sociedade e não como expressão da cultura em si – foi definida “[...] como a interpretação conservadora do papel de performance na cultura” (ibidem, 26).

Nesse sentido, outra forma de compreender a performance cultural é como uma dimensão da antropologia da performance que, para Victor Turner, “[...] é uma parte essencial da antropologia da experiência. De uma certa forma, todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, é uma explanação e uma explicação da própria vida” (1982, 13)⁴⁰. Radicalizando essa definição de Turner e articulando com seu entendimento da performance como fenômeno de completude da experiência já mencionado neste trabalho, percebe-se a performance como expressão da própria vida. A manifestação performática não se reduz, portanto, a explicar a vida de uma determinada sociedade, comunidade ou grupo, como se dela estivesse deslocada, decalcada. Ela é em si a vida de seus atuantes, de seus participantes. A performance cultural pode exercer uma função explicativa se entendermos que sua vivência possibilita a apropriação crítica por seus participantes de outros acontecimentos sociais e de outras dimensões da vida. Entretanto, isso só ocorre porque ela é construída dentro da própria vida coletiva e social de forma experiencial. A performance cultural é, portanto, a própria vida que acontece, que se expressa com características específicas.

Antes de explorar essas características que definem a performance cultural, cabe estudar o contexto de criação e de atualização desse conceito. Assim, chego à antropologia da performance como área do conhecimento a qual se vincula a construção do conceito de performance cultural. Conforme entendimento de John Cowart Dawsey, a antropologia da performance é “[...] um campo de estudos que surge, de início, nas interfaces da antropologia e do teatro” (2006, 136). É possível dizer que é um território de investigação que se constitui justamente dessa contaminação que tanto interessa a essa pesquisa. Apesar de estar mais diretamente vinculada à disciplina antropologia –, a antropologia da performance é fruto de intersecções de olhares que partem de referências tanto antropológicas como teatrais. Assim, “nos anos 1960-70, Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com

⁴⁰ “For me, the anthropology of performance is an essential part of the anthropology of experience. In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself”

Schechner, vai virando aprendiz do teatro” (DAWSEY, 2006, 136). Nesse sentido, a antropologia da performance pode ser entendida com uma perspectiva antropológica que prioriza “[...] os eventos rituais e o teatro como suporte para análise da realidade social” (SILVA, 2005, 36).

Por se fundar nesse caráter híbrido, a antropologia da performance está sujeita a olhares de diferentes grupos acadêmicos. Dawsey utiliza a metáfora de Clifford Geertz para descrever uma das leituras possíveis sobre a antropologia da performance: uma área do conhecimento emergente entendida como “um manuscrito estranho e desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (GEERTZ *apud* DAWSEY, 2007, 35). Logo em seguida, porém, o autor apresenta um contraponto dessa visão restrita sobre a antropologia da performance ao afirmar que “[...] uma das intuições de Turner também pode sugerir uma premissa complementar: os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos” (ibidem, 35). Nesse sentido, as criticadas características de abertura e de flexibilidade dessa vertente antropológicas surgem exatamente como espaços férteis de criação epistemológica.

Além de operar com o conceito de performance cultural, a antropologia da performance articula outros conceitos vinculados aos estudos antropológicos das formas expressivas. Identifica-se o antropólogo Victor Turner como uma das referências pioneiras nesse campo (SILVA, 2005) e um dos principais formuladores e articuladores de seus conceitos operacionais. Juntamente com ele, é possível citar outros importantes colaboradores para a consolidação da antropologia da performance como uma área fecunda de pesquisa e para sua constante atualização: Milton Singer, Richard Bauman, Clifford Geertz, Michael Taussig, Richard Schechner e John Dawsey, entre outros.

Diante de relevância de Turner para a antropologia da performance e, conseqüentemente, para este trabalho, é interessante compreender as entradas por ele utilizadas para formulação e fundamentação dos conceitos. De acordo com o próprio Turner, os conceitos com os quais opera “[...] são impregnados pela idéia de que a vida social humana é a produtora e o produto do tempo, que se torna sua medida – uma idéia antiga que encontra ressonância nos trabalhos bastante distintos de Karl Marx, Emile Durkheim e Henri Bergson” (TURNER, 2008, 20). Com o foco na qualidade dinâmica das relações sociais, o autor percebe que “[o] mundo social é um ‘mundo *in becoming*’ e não ‘um mundo *in being*’ (exceto quando ‘*being*’ for uma descrição dos modelos estáticos e atemporais que os homens carregam em suas cabeças) [...]” (ibidem, 20).

A partir dessa compreensão, “Victor Turner produz um desvio metodológico no campo da antropologia social britânica” (DAWSEY, 2007, 35), que focaliza seus estudos nas estruturas sociais – “[...] conjuntos de relações sociais empiricamente observáveis” (idem, 2005, 165) –, e avança nas análises de situações particulares da vida social e suas potencialidades como experiências de fricção dos padrões e normas cotidianas. Dawsey considera que

[a] sacada de Turner foi ver como as próprias sociedades sacaneiam-se a si mesmas, brincando com o perigo, e suscitando efeitos de paralisia em relação ao fluxo da vida cotidiana. Isso através de ritos, cultos, festas, carnavais, música, dança, teatro, procissões, rebeliões e outras formas expressivas. Universos sociais e simbólicos se recriam a partir de elementos do caos (DAWSEY, 2005, 165).

Ao perceber a fertilidade dessas experiências como próprias expressões da vida social, Turner diagonaliza (DELEUZE e GUATTARI, 1992), seu olhar sobre as relações sociais e passa a construir linhas de fuga que operam no processo de desterritorialização de estruturas sociais rígidas e fixas. Linhas de fuga que “[...] não consistem em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 78). Portanto, elas não negam a cotidianidade, suas normas, regras e valores. Constroem-se justamente a partir desse mundo, porém sugerem outras maneiras de enxergá-lo, entendê-lo e vivenciá-lo.

Nesse contexto, portanto, Turner cria o modelo do drama social nos anos 1950. Segundo o antropólogo, os dramas sociais são “unidades de processos sociais harmônicos ou desarmonicos que surgem em situações de conflito” (1987, 74). Esse trabalho de Turner foi contundentemente influenciado pelo trabalho do etnólogo Arnold Van Gennep, que por sua vez desenvolveu um modelo de interpretação dos ritos de passagem análogo ao teatro grego (SILVA, 2005, 36). De acordo com o modelo de Van Gennep, os ritos de passagem são constituídos por três etapas ou subdivisões: a primeira de separação, a segunda de transição (“liminares”) e a terceira de reagregação ou reincorporação (DAWSEY, 2005, 165; CARLSON, 2009, 31). Para detalhar seu modelo do drama social, Turner desdobrou os três momentos propostos por Van Gennep em quatro: separação ou ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora ou remediadora e desfecho (idem, 2005, 165; 2007, 35). As fases podem ser assim definidas:

- 1) Separação ou ruptura das relações regulares governadas pela norma social, afetando pessoas ou grupos dentro do mesmo povoado. Essa separação aparece sinalizada por uma ruptura pública ou pela “quebra” de algum relacionamento considerado crucial por parte do grupo.
- 2) Crise e intensificação da crise. A continuidade da ruptura das relações sociais regulares traz uma fase de crise e intensificação da crise. Durante essa fase, se o conflito não pôde ser detido rapidamente dentro de uma área limitada de interação social, surge uma tendência à ampliação e propagação da ruptura, apontando para a “clivagem social”.
- 3) Ação remediadora [ou reparadora]. Visando limitar a propagação da ruptura alguns mecanismos de ajuste e reparação, informais ou formais, são ativados rapidamente por parte das chefias do grupo social, na tentativa de “reconciliação” ou “ajuste” entre as partes envolvidas. Os mecanismos mobilizados variam, por exemplo, segundo a profundidade e significado social da ruptura. Sua gama pode ir desde o conselho pessoal e a arbitragem informal à maquinaria formal jurídica e legal e, para resolver certas classes de crise, até à **performance** de ritual público.
- 4) Reintegração. A fase final ou desfecho pode ser trágico, levando à cisão social, ou pode ser reintegrativa, fortalecendo a estrutura social. Consiste na reintegração do grupo social em crise ou no reconhecimento social da ruptura irremediável entre as partes (MAKL, 2008, 77, grifo do autor).

O fato dessas etapas se apresentarem de forma ordenada não significa que o processo do drama social acontece sempre e inevitavelmente nessa seqüência encadeada, principalmente se considerarmos a complexidade das organizações sociais contemporâneas e as relações intensas existentes entre os mais variados eventos. As possibilidades dentro do sistema do drama social são inúmeras e variáveis conforme o contexto social no qual o acontecimento emerge. Concordo com Silva quando ele defende que,

[p]or meio desse tipo de análise processual, Turner procurou demonstrar como nos momentos mais críticos da sociedade os “dramas sociais” tendiam a aparecer com mais freqüência. Desse modo, deixou clara a intrínseca relação entre ritual e conflito. Esse autor parece sugerir que, no processo da vida social, os dramas emergem demarcando a relação dialética entre “estrutura” (que representa a realidade cotidiana) e antiestrutura (momentos extraordinários, definidos pelos “dramas sociais”). Nessa dialética social, o que evidenciou Turner é que em um determinado momento a estrutura institui a antiestrutura, de modo a produzir um efeito de distanciamento reflexivo sobre si mesma; em um segundo momento, a “antiestrutura” tende a contribuir para revitalização da própria estrutura social (2005, 37).

Estrutura e antiestrutura relacionam-se dialeticamente dentro do contexto social. Não há, portanto, um posicionamento distanciado e antagônico desses momentos mapeados por Turner. Eles se configuram em processos de contaminação constante e ambos constituem a realidade, cada um com suas formas próprias e com maneiras de organização específicas.

Estrutura e antiestrutura podem ser associadas aos processos de territorialização e de desterritorialização que compõe o rizoma.

A compreensão que Turner apresenta de “estrutura” enfatiza o caráter relacional presente em sua teoria do drama social. Para o autor, a estrutura social é “uma disposição mais ou menos característica de instituições especializadas mutuamente dependentes e a organização institucional de posições e de atores que elas implicam” (TURNER, 1974, 201). Esse entendimento coincide com o difundido pela maioria dos antropólogos sociais britânicos daquela época. É o espaço-tempo das operações culturais convencionais, institucionalizadas e normatizadas. E é justamente pela existência de convenções, instituições e normas sociais que se deflagram as rupturas. Assim, estrutura e antiestrutura se realizam rizomaticamente.

Ao sentido de estrutura social conferido pelos britânicos, Turner opõe o sentido de “estrutura” desenvolvido por Lévi-Strauss, que se refere

[...] a categorias lógicas e à forma das relações entre elas. Na realidade, nas fases liminares do ritual costuma-se muitas vezes encontrar a simplificação, até mesmo chegando a ser eliminação, da estrutura social no sentido britânico e a ampliação da estrutura no sentido de Lévi-Strauss (TURNER, 1974, 202).

Diante disso, Turner admite que os dramas sociais possuem formas de organização que lhes são próprias, características que os diferem “[...] dos modos [entendidos como] normais de ação social” (ibidem, 202). Essa lógica própria de constituir seus agenciamentos coloca os dramas sociais numa posição nem melhor nem pior do que os acontecimentos da vida cotidiana, apenas diferente. Destaca uma outra forma de encarar o contexto social, uma vez que se parte de uma maneira diferente de se organizar a realidade.

É nesse sentido que a antiestrutura “[...] configura um espaço ‘liminar’, por excelência do ‘drama social’, um momento especial, instituído pela própria sociedade, visando lidar com as próprias contradições, conflitos, crises e/ou problemas [...]” (SILVA, 2005, 38) existentes nos sistemas de regulação da estrutura social. Turner esclarece que utiliza o prefixo “anti” estrategicamente, não o vinculando a uma negatividade (TURNER, 2008, 254). Na colocação a seguir, o autor novamente deixa explícita sua ruptura com posicionamentos dualistas no processo de definição dos momentos de estrutura e antiestrutura.

A estrutura tem sido o ponto de partida de tantos estudos de antropologia social que passou a ter uma conotação positiva – embora eu prefira considerar estrutura como o “limite externo ou circunferência”, como diria Blake, e não como o centro ou a essência de um sistema de relações ou idéias sociais. Portanto, quando falo de antiestrutura, quero dizer algo positivo, um centro gerador (ibidem, 254).

A partir dessa concepção de antiestrutura, outros dois conceitos importantes para a antropologia da performance são definidos: liminaridade e *communitas*.

O conceito de liminaridade destaca-se como outra influência de Van Gennep ao trabalho de Turner. Nas pesquisas de Van Gennep, o termo liminariedade encontra-se associado às noções de “margem”, de “entre”, de “trânsito”, de “passagem” (SILVA, 2005, 38). O autor define a situação “de margem” como “[q]ualquer pessoa [...] que flutua entre dois mundos” (VAN GENNEP *apud* SILVA, 2005, 38). Turner, por sua vez, descreve que

[o]s atributos de liminaridade [...] ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade freqüentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua” (TURNER, 1974, 117)

É nesse contexto que os dramas sociais são considerados liminares, uma vez que acontecem no “entre” espaço e no “entre” tempo da estrutura e da antiestrutura. São expressões que se constituem nas fendas dos territórios sociais, a partir de suas porosidades. A definição de liminaridade aproxima-se, então, do próprio conceito de rizoma. Os acontecimentos liminares realizam-se no meio, na fronteira. Por essa localização no contexto social constituem-se fenômenos criadores, geradores. Conforme diz Victor Turner, “[...] se a liminaridade é considerada como um tempo e um lugar de retiro dos modos normais de ação social, pode ser encarada como sendo potencialmente um período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre” (TURNER, 1974, 202).

Ao comparar sistemas simbólicos de culturas que se desenvolveram antes e depois da Revolução Industrial, Turner criou a palavra *liminoid*, que “[...] apresenta a terminação *oid*, derivada do grego *eidos* que designa ‘forma’ e sinaliza ‘semelhança’. *Liminoid*, portanto, é semelhante sem ser idêntico ao liminar” (DAWSEY, 2005a, 167, grifos do autor).

Para Turner (1982), nas sociedades tribais e agrárias primitivas – culturas pré-industriais – ganham forma os fenômenos liminares, pois encontram nessas organizações sociais princípios relacionados à “solidariedade mecânica”, conforme definição de Durkheim. Nessas sociedades, os indivíduos se identificam por parâmetros familiares, religiosos, tradicionais e de costumes que são comuns a todos os membros. A coerência e a coesão sociais são definidas pela não diferenciação dos indivíduos. Os sistemas de práticas e suas significações são coletivos (TURNER, 1982; DAWSEY, 2005). Já os acontecimentos liminóides são vinculados às sociedades industriais complexas de “solidariedade orgânica”, outro termo durkheimiano. Essas sociedades capitalistas

[...] produzem o que poderíamos chamar de um descentramento e fragmentação da atividade de recriação de universos simbólicos. Esferas do trabalho ganham autonomia. Como instância complementar ao trabalho, surge a esfera do lazer – que não deixa de se constituir como um setor do mercado. Processos liminares de produção simbólica perdem poder na medida em que, simultaneamente, geram e cedem espaço a múltiplos gêneros de entretenimento. As formas de expressão simbólica se dispersam, num movimento de diáspora, acompanhando a fragmentação das relações sociais. O espelho mágico dos rituais se parte. Em lugar de um espelhão mágico, poderíamos dizer, surge uma multiplicidade de fragmentos e estilhaços de espelhos, com efeitos caleidoscópicos, produzindo uma imensa variedade de cambiantes, inquietas e luminosas imagens (DAWSEY, 2005a, 167).

Nesse contexto, não há mais um compartilhamento coletivo de parâmetros e normas que estabelecem a coesão social. Abre-se espaço para escolhas, uma vez que as representações coletivas não funcionam mais de forma imperativa. Aí o indivíduo ganha força, pois cabe a ele decidir sua participação nas atividades culturais relacionadas ao tempo de lazer. Assim, os fenômenos liminóides adquirem um caráter voluntário que os fenômenos liminares, entendidos estritamente na dinâmica do drama social, não possuem.

O exercício de Turner em explorar as diferenças dos acontecimentos liminares e liminóides é apresentado resumidamente por Dawsey (2005a, 167-168). Além da diferenciação entre eles que justifica a criação do termo liminóide, Dawsey aponta outras questões trabalhadas por Turner que são dela decorrentes. A experiência coletiva, por exemplo, é associada aos fenômenos liminares, enquanto que os fenômenos liminóides surgem a partir de produções individuais, “[...] embora os seus efeitos freqüentemente sejam coletivos ou de ‘massa’” (DAWSEY, 2005a, 168). Os fenômenos liminares produzem um universo simbólico que é compartilhado coletivamente, no qual as produções de sentido são comuns a todos os envolvidos. Por outro lado, os fenômenos liminóides apresentam “[...]”

características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos [...]. Nesse caso, as dimensões ‘pessoais e psicológicas’ dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões ‘objetivas e sociais’” (ibidem, 168).

Outras diferenças citadas por Dawsey dizem respeito à localização desses acontecimentos nas sociedades e suas conseqüentes repercussões. A experiência liminar pode ser compreendida de uma posição antiestrutural em relação a um todo social constituído dialeticamente. Entretanto, “[...] mesmo quando produzem efeitos de inversão, [esses fenômenos] tendem a revitalizar estruturas sociais e contribuir para o bom funcionamento dos sistemas, reduzindo ruídos e tensões⁴¹” (DAWSEY, 2005a, 168). Os fenômenos liminóides localizam-se em outros planos e geram outras conseqüências. Eles

[...] desenvolvem-se às margens dos processos centrais da economia e política. Trata-se de manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais. [...] [F]reqüentemente surgem como manifestações de crítica social que, em determinadas condições, podem suscitar transformações com desdobramentos revolucionários (ibidem, 168).

Oferecendo destaque à interferência social dos fenômenos liminares e liminóides, Turner considera as experiências liminóides potencialmente mais subversivas (1982, 45) e com uma influência social mais insidiosa (2008, 14) do que os fenômenos liminares das sociedades pré-capitalistas. Todavia, não basta assinalar as diferenças entre os fenômenos para entendê-los em suas articulações sociais. Ao falar das similaridades entre eles, Turner (1982, 39-41) enfatiza as seguintes características: a suspensão temporária do fluxo social, a reflexividade e a criatividade. A compreensão desses fenômenos deve, portanto, considerar essas características a partir de seus contextos sociais específicos. Apesar de demarcar sua análise pelas transformações sociais decorrentes da Revolução Industrial, Turner não vê como inviável a coexistência desses fenômenos na atualidade. Muito pelo contrário. Os fenômenos liminares e liminóides são coextensivos quando observamos realidades sócio-culturais específicas como o jongo, uma performance artístico-cultural. Ambos se configuram

⁴¹ “Nas sociedades de pequena escala, como a ndembu, os ‘dramas sociais’ configuram ‘momentos extraordinários’ instituídos pela própria sociedade e que possibilitam aos atores sociais distanciarem-se da mesma e, de maneira reflexiva, lançarem um olhar mais crítico para realidade social, bem como ‘tomarem consciência’ dos conflitos, das contradições estruturais, dos problemas não resolvidos e suprimidos na realidade social. ‘Dramas sociais’ e ‘ritos de passagens’, portanto, seriam momentos nos quais os atores sociais se arriscam numa aventura ‘dramática’ – de representação de papéis e jogo simbólico – de ruptura e/ou inversão com a ordem estabelecida na vida cotidiana – porém, tendo como perspectiva, segundo o próprio Turner, a resolução dos conflitos a propósito da manutenção do *status quo*” (SILVA, 2005, 41, grifos do autor).

rizomaticamente, porém suas dinâmicas de desterritorialização e de reterritorialização se diferenciam.

Com o conceito de liminóide, Turner afirma seu interesse nas dimensões expressivas e simbólicas das chamadas sociedades complexas (industriais). “Desse modo, deslocou a ênfase de uma ‘teoria dos dramas sociais’, voltada para exame das ‘sociedades tradicionais’, para a ‘teoria da performance’, mais precisamente a da ‘performance cultural’” (SILVA, 2005, 41). Com outro conceito, também vinculado à noção de antiestrutura, Turner aproxima-se das realidades das performances culturais em sociedades capitalistas marcadas pelas características (pós-)modernas exploradas no primeiro trecho desta parte. O conceito de *communitas* Turner define da seguinte forma:

Essencialmente, a “communitas” consiste em uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Estes indivíduos não estão segmentados em função e posições sociais, porém defrontam-se uns com os outros mais propriamente à maneira do “Eu e Tu”, de Martin Burber. Juntamente com este confronto direto, imediato e total de identidades humanas, existe a tendência a ocorrer um modelo de sociedade como uma “communitas” homogênea e não estruturada, cujas fronteiras coincidem idealmente com as da espécie humana. [...] No entanto, a espontaneidade e a imediatidade da “communitas”, opondo-se ao caráter jurídico e político da estrutura, podem raramente ser mantidas por muito tempo. A “communitas” em pouco tempo se transforma em estrutura, na qual as livres relações entre os indivíduos convertem-se em relações, governadas por normas, entre pessoas sociais (TURNER, 1974, 161).

Observa-se que o próprio sentido atribuído à *communitas* é construído dentro da liminaridade. É o encontro que se situa às margens da estrutura sociais entre indivíduos que, naquele momento, não se encontram categorizados nas funções e posições estruturantes da sociedade. Por ser liminar, é também um evento efêmero. Como bem aponta Turner, se mantido por longo período, a *communitas* é rapidamente captada pela estrutura. Assim como o conceito de liminaridade, *communitas* também se liga ao rizoma. Constitui-se em linhas de fuga que atravessam os territórios sociais estruturados e estratificados provocando desterritorializações momentâneas. Ao mesmo tempo que estimula conexões rizomáticas, é interpelada para assumir a forma arborescente da estrutura social. A efemeridade da *communitas* também lhe dá a fluidez, o movimento.

A partir das contribuições conceituais de Victor Turner, percebe-se que ele propõe contrapontos à vertente antropológica conservadora que utiliza a performance para uma “[...] análise interpretativa dicotômica da realidade social” (SILVA, 2005, 42).

A despeito de suas orientações diversas, Singer, Hymes, Bauman [...] geralmente viam performance como uma atividade de algum modo “colocada à parte” daquelas presentes no dia a dia [...]. Observando os ritos de passagem de Van Gennep, Turner enfatiza não tanto o “estar separado” da performance, mas a sua situação *inter-relacional*, sua função como transição entre dois estados de atividades culturais mais consolidados ou mais convencionais. Essa imagem da performance como borda, uma margem, um lugar de negociação, tornou-se extremamente importante no pensamento subsequente [...] (CARLSON, 2009, 30, grifos do autor)

sobre o universo conceitual da performance. É exatamente essa abordagem trazida por Turner que interessa ao trabalho: a performance cultural também entendida numa perspectiva rizomática.

Em diálogo com as propostas de Turner e com sua forma de compreender a performance, estão as contribuições do diretor teatral e antropólogo Richard Schechner, outro autor importante para a consolidação da antropologia da performance. Articulando suas trocas intelectuais com Turner e noções da teoria do rito de Van Gennep, Schechner mergulhou profundamente na criação de “[...] um modelo original de investigação e análise antropológica de eventos performáticos. O foco principal dos estudos de Schechner é o ‘teatro’, com ênfase principalmente na relação entre *performer* e ‘audiência’” (SILVA, 2005, 49). Conforme mencionado anteriormente, para Schechner, rito e teatro são consideradas performances, portanto expressões da mesma natureza. De acordo com o autor, “a noção de performance compreende um movimento *continuum* que vai do ‘rito’ ao ‘teatro’ e vice-versa” (SCHECHNER *apud* SILVA, 2005, 49, grifos do autor). Apesar de focar suas investigações no teatro dramático, as reflexões de Schechner também são interessantes para análise de performances artístico-culturais que não possuem em sua organização a estrutura dramática, como é o caso do jongo.

Ao utilizar as categorias de “eficácia” e de “entretenimento” como estratégias para diferenciar o rito – associado predominantemente à performance cultural – e o teatro – associado predominantemente à performance artística –, Schechner aponta polaridades teóricas que se confundem, se contaminam e se atualizam nas performances em acontecimento. Conforme discussão já iniciada no tópico anterior dessa parte, essas dimensões da performance devem ser compreendidas por dentro da multiplicidade performática e por suas conseqüentes possibilidades de realização.

Partindo da relação entre rito e teatro, Schechner chama atenção para dois processos que ocorrem nas performances: *transportation* e *transformation* (*apud* SILVA, 2005, 50). O termo *transportation*

[...] sugere que participar de uma performance implica deslocar-se para determinado local, estar no ambiente exclusivo ou, então, penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um “mundo recriado” momentaneamente; envolver-se na experiência singular de “ser levado a algum lugar” (*ibidem*, 50).

Esse “deslocamento”⁴², que acontece tanto para o *performer* ou atuante como para o público ou audiência, associa-se a seguinte característica atribuída por Turner aos fenômenos liminares e liminóides: a suspensão ou ruptura temporária do fluxo social. É possível dizer que na expressão performática essa ruptura é deflagrada por esse deslocamento, que não é somente físico. É um transportar-se físico, simbólico e coletivo. É recriar e compartilhar um universo diferente a partir da materialidade da performance, ou seja, de suas ações e simbolizações.

O outro processo – *transformation* – refere-se à possibilidade dos eventos performáticos em instituir “[...] um novo papel e/ou condição de *status* para o *performer* na sociedade [...]” (SILVA, 2005, 50) e em desenvolver no *performer* ou no espectador “[...] uma ‘consciência crítica’ de si mesmo e do ‘mundo lá fora’ ou da realidade social em que está inserido” (*ibidem*, 50). Esse conceito relaciona-se diretamente com a reflexividade e com a possibilidade de inversão social atribuídas por Turner aos acontecimentos liminares e liminóides.

A articulação desses dois processos identificados por Schechner acontece em situações de liminaridade, nos locais de dobras do dentro e do fora do contexto social, do *performer* e da audiência. Em seus estudos, Schechner destaca o processo de *transportation* vinculado ao *performer* como situação de liminaridade intensa. De acordo com o autor, é quando o *performer* “[...] é, simultaneamente, um ‘não-eu’ e ‘não não-eu’” (SCHECHNER *apud* SILVA, 2005, 51) para si mesmo e para o público da representação performática. Essa questão da representação, todavia, não interessa diretamente a esse trabalho, uma vez que a performance em estudo – o jongo – não possui em sua dinâmica a representação de

⁴² “The performer goes from the ‘ordinary world’ to the ‘performative world’, from one time/space reference to another, from one personality to one or more other” (SCHECHNER *apud* SILVA, 2005, 51).

personagens. Os jongueiros ao realizarem uma roda, com ou sem observadores externos, não interpretam figuras dramáticas. Eles apresentam-se, compartilham ações e simbolizações organizadas dentro do universo jongueiro. Por isso, para o contexto dessa pesquisa, a intensidade da liminaridade encontra-se não no representar, mas no compartilhar.

Nessa direção, outro conceito elaborado por Schechner contribui para as discussões aqui construídas: o comportamento restaurado. Entendido como um princípio comum aos mais variados tipos de performance, o comportamento restaurado

[...] consiste em “seqüências de comportamento [que] não são processos em si, mas coisas, itens, ‘material’” que correspondem concretamente a “seqüências organizadas de acontecimentos, roteiro de ações, textos conhecidos, movimentos codificados [...]” (SCHECHNER *apud* SILVA, 2005, 53).

É com base no conceito de comportamento restaurado que Schechner afirma que toda performance é uma “[...] atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo, mas que sempre se pretende como uma prática idêntica ao que se acredita ter sido no passado, tanto no presente quanto no futuro” (ibidem, 53). Essa definição de Schechner articula-se com princípios da performance apresentados por Bauman e Hymes mencionados anteriormente. O primeiro autor destaca a consciência, atribuída ao *performer*, do modelo ao qual se remete a ação executada e o segundo fala da responsabilidade do *performer* ante à tradição. Essa referência a um “modelo” aparece, portanto, como forte característica das expressões performáticas. Contudo, essa vinculação a um “padrão” precisa ser compreendida a partir das dinâmicas de afetações pelas quais passam as performances. A compreensão do termo tradição deve se aproximar da proposta apresentada por Luigi Pareyson.

O conceito de tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento; e, além disso, exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade (2001, 137).

Essas expressões performáticas, portanto, atualizam a tradição nesse constante movimento entre o modelo, o padrão e a transformação, a mudança, a ruptura. Conforme afirma Bhabha, “[e]sse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’” (1998, 21). Faz-se presente o processo de invenção da tradição por meio da introdução de outras temporalidades na articulação do passado com o presente. Dessa forma, as performances definem sua importância por suas ricas possibilidades de intervenção no contexto sócio-cultural, “[...] seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposições alternativas [...]” (CARLSON, 2009, 24).

Em seus agenciamentos dessa noção de comportamento restaurado, “Schechner discute, também, sobre a dinâmica da recriação dos eventos performáticos na atualidade” (SILVA, 2005, 57), abordagem que interessa bastante a reflexão realizada nesse trabalho. O autor define a restauração de eventos performáticos como um tipo de comportamento restaurado de nossa época, o que coloca em destaque o entendimento das performances como “atividades culturais criativamente reproduzidas ao longo do tempo, num processo que tende a envolver interesses diversos e sugerir pluralidade de significados” (ibidem, 57). A exploração desse caráter polissêmico do comportamento restaurado, por ser um comportamento simbólico, é destaca por Rubens Alves da Silva como uma estratégia instigante para se pensar a manutenção e recriação de grupos de congadas “[...] nestes tempos recentes de novas linguagens, tecnologias e formas alternativas de transmissões culturais e artísticas” (2005, 57), podendo ser expandida para reflexões sobre as manifestações da cultura popular, inclusive o jongo.

A partir das considerações apresentadas no “esquentar do tambu”, percebe-se a amplitude conceitual do termo performance cultural e os inúmeros outros conceitos que a ele se agenciam. Logo no início das discussões, ao aproximar o “tambu” da “fogueira”, ficam nítidas as intersecções existentes entre as dimensões performáticas do jongo. Nas mais simples definições conceituais de performance cultural estão localizadas as performances artísticas. Os conceitos discutidos no campo das performances culturais se mostram de grande operacionalidade nas análises e discussões das performances artísticas, uma vez que essas são, em primeira instância, performances culturais. Há, portanto, um diálogo estabelecido entre os dois territórios da performance no qual as áreas comuns são tranquilamente reconhecidas e exploradas.

Quando se trata de manifestações artísticas historicamente reconhecidas – como o teatro, a dança, as artes visuais, a música –, o trânsito entre os territórios da performance

cultural e da performance artística ocorre serenamente e com grande abertura. A antropologia e a sociologia recebem muito bem as investigações sobre as diversas linguagens artísticas e têm interesse em estudá-las sob a ótica de seus referenciais. A recente academia vinculada às áreas artísticas demonstra forte empenho no desenvolvimento de pesquisas de linguagens e conceitos com a intenção de consolidar seus próprios referenciais.

E quando se trata de performances que historicamente foram limitadas às suas dimensões rituais e tiveram suas dimensões estéticas e artísticas desconsideradas? Como lidam com elas as áreas do conhecimento vinculadas às performances culturais e às performances artísticas quando se busca romper com essa observação limitante e se propõe compreender suas dimensões rituais, reparadoras e artísticas? É a partir desses questionamentos que essa pesquisa tensiona os campos específicos da performance cultural e da performance artística para o estudo do jongo como uma expressão artístico-cultural reparadora, no sentido atribuído por Turner em sua teoria do drama social. Dessa forma, o jongo é um exemplo das manifestações da cultura popular entendidas como “[...] performances culturais que rompem com a linha convencional da arte, surgindo como manifestação artístico-ritual e reelaborando suas tradições através do tempo”⁴³ (LYRA, 2010, 254).

Portanto, apresentar o jongo como performance cultural é uma tarefa simples e não exige muito esforço. Sua história garante suas dimensões ritualística e reparadora. Apresentá-lo como performance artística também não impõe grandes desafios, visto que sua crescente presença nos palcos o gabarita para ser visto pelo grande público dessa forma. Agora, apresentá-lo como uma performance artístico-cultural em seus agenciamentos contemporâneos em qualquer que seja seu contexto de realização é uma questão a ser enfrentada por diversas áreas acadêmicas e político-administrativas da sociedade brasileira. É onde se situa esse trabalho, porque, como diz o ponto lançado pela Comunidade do Jongo Dito Ribeiro, “jongueiro que é jongueiro jonga em qualquer lugar”.

Esquentado o “tambu”, sigo para o “candongueiro”. Mantendo a “fogueira” acesa, a “festa” continua e a hora da “roda” vai se aproximando.

⁴³ Em sua pesquisa, Luciana de F. R. P. de Lyra fala especificamente sobre as formas de teatro praticadas no Nordeste do país, também denominadas de teatro folclórico. Entretanto, suas considerações podem ser aplicadas às manifestações da cultura popular de uma forma geral, tenham ou não estrutura dramática.

Esquentando o Candongueiro

O candongueiro é um dos tambores do jongo. É feito de tronco de árvore escavado com um pedaço de couro fixado com pregos nas extremidades. É o menor dos tambores e seu som, afinado na fogueira, é agudo. Ele responde ao toque do tambu. Juntos, firmam o toque do jongo e inspiram os jongueiros a “riscarem”⁴⁴ seus pontos de saudação, louvaria ou de demanda⁴⁵. Ao esticar de seu couro no calor da fogueira relaciono as discussões conceituais sobre performances artísticas. O entendimento das especificidades desse termo é necessário para a identificação de fendas, fissuras, ranhuras que permitam o diálogo com a complexidade do jongo. Após exposto ao devido calor, o “candongueiro” poderá “repicar” juntamente com o “tambu” para inaugurar a “roda”.

Assim como é possível especificar os mais diferentes tipos de performances artísticas existentes em nossa atualidade – o que nos daria algumas páginas de nomeações e ainda assim não conseguiríamos exaurir essa listagem –, é possível também apresentar uma definição de caráter mais geral que tangencia as características em comum das manifestações que são consideradas como pertencentes a esse universo. Renato Cohen, ao mesmo tempo em que aponta a característica anárquica desse conceito e sua tendência a fugir de rótulos e definições, lembra que “a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*” (COHEN, 2007, 28, grifos do autor). Na concepção do autor, essa primeira definição auxilia na identificação de grandezas que constituem a cartografia da performance: o espaço e o tempo. Assim, é possível “[...] entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local” (ibidem, 28, grifos do autor). Sobre essas duas grandezas no acontecimento performático artístico, Cohen faz a seguinte consideração:

[P]odemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro (a título de exemplo, já foram realizadas performances em praças, igrejas, piscinas, museus, praias, elevadores, edifícios etc).

A determinação temporal também é a mais ampla possível: Bob Wilson, que justamente faz experiências com a relação espaço-tempo, realiza espetáculos de 12 a 24 horas de duração (COHEN, 2007, 29).

⁴⁴ “Riscar” um ponto significa cantar um ponto, puxar um ponto já existente e conhecido pelos participantes da roda ou criado durante a realização da roda, no improvisado.

⁴⁵ Os tipos de ponto são explicados no terceiro capítulo do trabalho.

A partir da relação entre essas duas grandezas na expressão cênica, Cohen apresenta três axiomas da performance, baseados na conceituação de Jacó Guinsburg de encenação: atuante, “texto” e público⁴⁶. O atuante, na concepção radicalizada de Cohen para o universo das performances artísticas, pode ser um homem, um boneco, um animal, um objeto ou uma forma abstrata (ibidem, 28). O “texto” na performance refere-se ao “[...] conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (ibidem, 29). Sobre o público, Cohen apresenta como proposta radical a cena idealizada por Adolphe Appia, “[...] onde não haja espectadores, só atuantes” (COHEN, 2007, 29). Em seguida, o autor indica a polêmica dessa postura, uma vez que a presença do espectador é entendida por muitas correntes como um elemento definidor da arte. Essa tríade, apesar de relativizada para a realidade das performances artísticas nos anos 1980, ainda se encontra muito fundamentada na teoria teatral, da onde foi emprestada. Ao longo do texto, serão feitas as problematizações necessárias ao objetivo dessa pesquisa. Entretanto, ela é de fundamental importância para as articulações conceituais do termo performance artística.

A partir da amplitude de combinação desses elementos, as performances acontecem das formas mais variadas. Portanto, não é *um* espaço ou lugar que define a performance artística nem tampouco *um* tempo específico ou sua duração. O que define a performance é justamente a forma como espaço e tempo são organizados em acontecimento, em expressão. E esses agenciamentos são potencialmente infinitos. Explorando as articulações entre espaço, tempo e outros elementos envolvidos na performance, RoseLee Goldberg indica possibilidades desse fazer artístico.

A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um ‘espaço alternativo’, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. [...] A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo dos meses (GOLDBERG, 2006, viii).

⁴⁶ “Tomaremos esses conceitos, usados originalmente para o teatro, e os ampliaremos, à guisa de formulação da expressão performance, aos seus limites mais extensos” (COHEN, 2007, 28).

Dessa forma, a autora aponta alguns aspectos que podem variar nos acontecimentos artísticos dentro da denominação de performance, o que pode ser uma estratégia interessante para o mapeamento de características relevantes na apreensão e análise da organização específica de cada performance. Goldberg menciona a variabilidade dos seguintes elementos performáticos: o número de *performers* envolvidos na cena e no seu processo criativo, a presença de diversas linguagens artísticas, o espaço de acontecimento, dimensão perceptiva da ação (de grande, médio ou pequeno impacto visual), o tempo da cena (duração e frequência) e a preparação da ação artística.

Nessa direção e acrescentando ainda outros elementos, Fernando Villar coloca que as performances artísticas são

[...] exibições ou ações declaradas publicamente como tais, ações conscientes, mesmo que liminais, construídas e organizadas por agentes que as mostrarão como opção profissional ou amadora, entrada franca, cobrando um ingresso ou distribuindo convite, em espaços ao ar livre, semi-abertos ou cobertos (VILLAR, 2003, 72).

A elaboração acima avança na descrição de elementos que interpelam as performances artísticas, destacando inclusive as relações dessas ações artísticas com o contexto sócio-econômico. Primeiramente, Villar chama atenção para a consciência do ato performativo ao vinculá-lo à declaração pública. Ou seja, *performer(s)* e público precisam saber, seja por anúncio ou por códigos compartilhados, que as ações desenroladas naquele lugar e naquele momento compõem um contexto performativo, são uma apresentação. Esse aspecto é também mencionado por Bauman e por Conquergood, que o chama de “consciência da construtividade”. Essa consciência – identificada por diversos teóricos como princípio da performance, seja ela predominantemente cultural ou artística – é o que estabelece a diferença entre o fazer e o performar.

Outros aspectos mencionados por Villar são a elaboração da performance, o vínculo remuneratório dos agentes e a relação com o mercado cultural. Ao destacar a construção e a organização da performance, o autor anuncia a necessidade de elaboração por parte do(s) *performer(s)*, seja qual for o seu nível. Aí fica explícita a intencionalidade da ação performática como uma característica que a define. Nesse sentido, não importa, como lembrou Goldberg, se a ação é improvisada ou se houve um longo período de ensaio. A

intencionalidade não está associada ao tempo de elaboração da ação, mas sim ao primeiro aspecto destacado por Villar: a consciência.

Dizer que a realização da performance define-se como uma “opção profissional ou amadora” do atuante é enfatizar as possibilidades de vínculos remuneratórios que ele pode estabelecer com a atividade. O fato de ser apresentada por *performers* profissionais ou amadores – ou profissionais e amadores juntos – não interfere na definição da expressão como performance artística ou não. A relação com o mercado cultural é explicitada nas formas de acesso à performance: entrada franca, venda de ingresso, distribuição de convites, colaboração voluntária etc. As inúmeras possibilidades nesse aspecto também remetem ao valor da performance na indústria cultural, no mercado artístico e relacionam-se com as demais características da atividade performática, principalmente com a sua intencionalidade. Portanto, é na organização e no agenciamento desses elementos e de outros que serão discutidos adiante que a performance artística se constitui.

Nos aspectos apresentados por Cohen, Goelberg e Villar é possível incluir tanto as artes performáticas mais antigas e que acontecem em lugares determinados por uma longa tradição histórica quanto as manifestações deflagradas no contexto de nossa contemporaneidade. Apesar de muitos teóricos e artistas trabalharem com esse sentido mais amplo do conceito de performance artística, muitos o associam ao movimento chamado *performance art*, que começou a ser considerado como meio de expressão artística independente, vinculado à arte conceitual, na década de 1970 (GOLDBERG, 2006, vii). RoseLee Goldberg (ibidem) destaca que a performance, até a época de seu reconhecimento, foi de certa forma ignorada no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, o que dificultou seu posicionamento no curso da história da arte. Essa questão traz a tona o debate sobre a concepção materialista de arte que exige a apresentação de um produto palpável, armazenável e com valor de mercado. Contribuindo com essa discussão, Villar e Da Costa colocam que

[d]iferentes obras cênicas, com seus componentes ontológicos, como transitoriedade, efemeridade, performatividade, presença (da atuante/performadora/intérprete e do espectador/visitante/testemunha/público/fruidor) e temporalidade entram em choque direto com a **noção materialista de cultura**, que vem sendo questionada por meio da investigação de performances e/ou desempenhos pessoais, artísticos, socioculturais e/ou lingüísticos. Contudo, tanto a noção materialista de cultura quanto a subjetividade, a diversidade e o permanente devir da arte dificultam a delimitação de uma teoria do conhecimento cênico ou uma epistemologia (2006, 133, grifos meus).

Cabe esclarecer que, ao falarmos da noção materialista de cultura, os autores citados e eu nos referimos à concepção de arte que valoriza o produto artístico “tocável”, “carregável”, “compravél” – aquele que se eterniza em seu suporte, que pode ser guardado em museus, que pode compor a decoração de ambientes públicos e particulares, que pode ser colecionado, ao qual se articulam pronomes possessivos na perspectiva mercadológica – em detrimento dos produtos artísticos efêmeros, cuja qualidade artística define-se justamente pela articulação do “aqui-agora”, pela necessidade da presença. Esses dois grupos de produtos artísticos são igualmente interpelados pelas lógicas de mercado, pelas políticas públicas e privadas de apoio e financiamento e pelos discursos acadêmicos. Por serem de distintas naturezas, agenciam cada qual a seu modo suas transformações, negociações, resistências e atualizações em nossa contemporaneidade. Possui cada grupo (e cada produção artística desses grupos) materialidades – formas de se organizarem, de acontecerem, de existirem – artísticas específicas.

É nessa perspectiva que os termos “materialista” e “materialidade” se diferem para fins dessa pesquisa. O primeiro colocando em evidência um tensionamento histórico entre os produtos artísticos “armazenáveis” e os “não-armazenáveis”, no qual se discute inclusive níveis de “artisticidade” das obras. E o segundo termo, que será mais explorado adiante, refere-se ao fazer artístico, ao seu modo de operar específico, situando-o na experiência real, em contraponto à sua localização no plano das idéias.

Por conta das dificuldades apontadas por Villar e pelas constantes e cada vez mais velozes transformações das dinâmicas sociais, tanto o fazer performativo quanto o discurso elaborado sobre ele se definem pelas diversas possibilidades e pela conseqüente complexidade de limitações. A exatidão – historicamente presente nos discursos científicos que influenciam a produção conceitual em artes no âmbito acadêmico – não pertence ao campo de interesse das performances, como bem nos mostra Goldberg:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música,

dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (GOLDBERG, 2006, ix).

É, portanto, nesse contexto de ampliação e de radicalização de suas intencionalidades artísticas que as performances se constituem. As performances artísticas configuram-se como ações socialmente eficazes, o que as ratificam como performances culturais. Situam-se, de acordo com a teoria do drama social de Turner, como ações remediadoras ou reparadoras⁴⁷, assim como as performances culturais.

Entretanto, estruturar-se na liminaridade provoca conseqüências sérias. Ao mesmo tempo em que esse ilimitável território de atuação das performances mencionado por Goldberg deslumbra artistas e teóricos da arte, ele pode atuar como uma perigosa armadilha no processo de elaboração conceitual das artes performáticas. Por isso, associá-las exclusivamente às produções artísticas do século XX e aos seus posicionamentos de indeterminação, de indefinição e de contestação não contribui para o entendimento de suas complexas dimensões em nossa contemporaneidade. Nesse sentido, Carlson faz a prudente orientação que seguirei no caminhar da pesquisa:

É inquestionavelmente correto traçar uma relação entre a arte da performance muito mais moderna e a tradição de vanguarda da arte e do teatro do século 20, já que muito da arte de performance tem sido criada e continua a operar dentro daquele contexto. Mas, concentrar-se ampla e exclusivamente no aspecto vanguardista da arte de performance moderna, como muitos escritores o fizeram, pode limitar a compreensão tanto do funcionamento social dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado (CARLSON, 2009, 94).

Além disso, é possível verificar uma intensa relação de expressões performáticas muito mais antigas que conseguiram inclusive refletir sobre seu fazer a partir de sua materialidade e o pensar sobre as performances artísticas contemporâneas. Os discursos dessas performances de outros tempos podem contribuir muito para o processo de conceituação atual das performances. Apesar de serem várias as manifestações artísticas que

⁴⁷ “[...] a *Arte da Performance* surgiu no lugar de ação reparadora (*performance cultural*), no seu contínuo movimento de ruptura com o que poderia ser denominado de ‘arte-estabelecida’ no século passado. Visando *dessacralizar* a Arte, tirando-a de sua mera função estética, a linguagem de soma da performance, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos (Cohen, 1989, p.40), objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de *reintegração* por meio da quebra de convenções” (LYRA, 2010, 256, grifos da autora).

enriqueceriam esse diálogo⁴⁸, trabalharei com dois exemplos que podem ser relacionados com as performances artísticas como são definidas em nossa atualidade.

A primeira aproximação refere-se ao escrito *Natyasastra*⁴⁹, que significa o estudo da manifestação composta por drama, dança e música (Nātya = drama + dança + música), em que essa performance indiana é analisada em todos os seus aspectos. Escrita no início da nossa era (ano 1), dentro da própria tradição indiana, a obra é um estudo sobre a performance feito por quem realiza a performance e se caracteriza como produção de conhecimento (RANGACHARYA, 1996).

O texto é construído por um processo acumulativo, o que provoca uma organização bem específica das informações sobre a performance. Não há um eixo cronológico. A questão temporal não determina a relação das informações. O conhecimento transmitido em um tempo está imerso em conhecimentos anteriores a ele, o que gera uma complexidade na vinculação entre conhecimento antigo e contemporâneo. O novo não nega o antigo, não existe um processo de descartabilidade do que já foi elaborado. Há, diferentemente, uma atualização, uma interpretação. Essa percepção questiona a idéia de síntese tão buscada tanto no fazer performativo quanto na produção cognitiva a ele relacionada. A coexistência de várias lógicas é um fator importante para compreender a construção do conhecimento a partir do *Natyā*. As aproximações acontecem considerando as tensões existentes, mas sem a perspectiva de buscar uma resposta única que contemple uma suposta certeza ou verdade. A produção de conhecimento sobre a performance *Natyā* relaciona-se, nesse sentido, com a noção de conceito contestado de Gallie (*apud* CARLSON, 2009), visto que a relação entre compreensões diversas de épocas distintas sobre a performance é valorizada como estratégia de apreender sua complexidade e totalidade.

Além disso, o *Natyasastra* se organiza a partir da tensão entre a forma dramática de transmissão de conhecimento e a forma dissertativa. Essa característica dificulta a relação com o texto quando existe a exigência por uma certa “cientificidade”. As formas dialógicas refletem uma oralidade na cultura e provocam um estranhamento no leitor acostumado com

⁴⁸ “Sem adentrarmos no terreno obscuro e incerto de antepassados longínquos dos ritos tribais, podemos dar relevância ao *Kabuki* e ao *Nô japonês* como influência distante – mas comprovada – à *Arte de Performance*, bem como podemos afirmar que sua presença mítica encontra-se na celebração dionisíaca dos gregos e romanos, na purgação do *pathos* trágico, nos mistérios medievais, na *Commedia dell’Arte*, sem falar dos espetáculos organizados por Leonardo Da Vinci no século XV e Giovanni Bernini, duzentos anos depois” (LYRA, 2010, 269, grifos da autora).

⁴⁹ “Tratado sanscrítico com mais de dois milênios de existência com o qual o Ocidente entrou em contato apenas a partir da segunda metade do século XIX” (MOTA, 2006, 1). As considerações feitas são baseadas na leitura do livro *The Natyasastra*, de Adya Rangacharya (versão em inglês com observações). Para mais detalhes, ver bibliografia.

um determinado tipo de texto. A oralidade apresenta-se como uma performance. Tem-se, portanto, o próprio conhecimento performado. Reconhecer a palavra falada como estratégia de produção de conhecimento é romper com a dicotomia existente entre oral e escrito, na qual existe uma associação hierarquizante dos conhecimentos entre “primitivo” e “desenvolvido”, respectivamente. Com essa característica, o estudo sobre o *Natya* nos ensina a especificidade da produção de conhecimentos sobre as performances. Ao aproximar-se da lógica da performance na própria escrita, na própria organização da reflexão, tem-se no processo cognitivo a impressão do fazer performático. Arriscar seguir por esse caminho significa permitir colocar a materialidade da performance como forma de pensá-la.

Observa-se, ainda, um elevado grau de sofisticação e de desenvolvimento estético. Nesse sentido, cabe destacar que existe um amplo mapeamento do que foi realizado com detalhamento das ações e das atividades para o desenvolvimento da cena. Isso sugere um domínio intenso sobre a cena, sobre a atuação, sobre a performance, sobre a apresentação. Pode-se entender, então, que o *Natyasastra* apresenta um modo de produção de conceitos relacionado ao universo das ações. São apresentados conceitos operatórios, os quais estão diretamente relacionados ao domínio de uma técnica para gerar um conceito. Percebe-se nitidamente que a produção do conhecimento não é intuída. Ela se configura como uma negociação entre vários procedimentos preexistentes e já estabelecidos e as ações em apresentação.

Apesar de ser caracterizado como um teatro estilizado, uma vez que trabalha com um sistema de convenções, o *Natya* não é um espetáculo baseado no enredo, na história (RANGACHARYA, 1996). A apresentação não se define a partir de uma narrativa, configura-se como uma oportunidade para o atuante demonstrar suas habilidades. Há, então, um sistema de referências com o qual o atuante negocia. A forma com a qual ele se relaciona com esse sistema de convenções indicará a qualidade da performance.

O espetáculo e a recepção não se organizam numa perspectiva “logocêntrica”. A centralidade não está na palavra, no “lógos”. No texto, percebe-se que há uma exploração das diferenças em detrimento da predominância de uma só linguagem. Esse modo de operar difere-se da utilização de uma linguagem exclusiva e equivocadamente considerada melhor em grande parte da produção artística conservadora no mundo ocidental. Esse entendimento exclusivista está associado aos conceitos da estética clássica que trabalham com a noção do belo a partir da busca da unidade e do equilíbrio.

Esse aspecto do *Natya* articula-se com duas qualidades das performances destacadas por Langdon (2007): a experiência multisensorial e o engajamento corporal, sensorial e emocional. A utilização de diversas linguagens com a intenção de estimular os múltiplos canais de sensibilidade, sem hierarquizá-los, aproxima as performances artísticas contemporâneas do *Natya*. Principalmente aquelas performances artístico-culturais populares que tem a multiplicidade de linguagens técnicas e artísticas como princípio definidor. E esse é o caso do jongo. O texto, a fala, a palavra encontram-se articuladas no mesmo plano com outras linguagens – música, dança etc.

Nessa perspectiva, cabe ressaltar que questões normalmente vinculadas à produção teatral, como o dualismo realismo e não-realismo, não se adequam ao *Natya*. São dicotomias que não cabem na análise da cena. Existe, portanto, um problema na pergunta. Não cabe classificar o teatro indiano em realista ou não-realista (ou quem sabe até pós-dramático). O interessante, portanto, é observar o evento em todas as suas dimensões. Dessa forma, parte-se da materialidade do evento e não de uma idéia que se tem sobre o evento. Parte-se das tensões apreendidas em seu acontecimento.

Dessa mesma forma, não cabe reduzir a compreensão do jongo e de demais manifestações performáticas da cultura popular a uma de suas dimensões, classificando-as como performances culturais **ou** performances artísticas. Quando se percebe a complexidade dessas performances híbridas – simultaneamente culturais e artísticas –, as taxonomias classificatórias redutoras revelam suas limitações e se mostram inoperantes em diversos contextos. As tensões agenciadas em suas materialidades se mostram como espaços mais interessantes para a elaboração de conceitos e discursos que dialoguem mais intensamente com os fazeres performáticos em questão.

É justamente nessa tensão que se trabalha o conceito fundante do *Natya*: o *rasa*. O *rasa* relaciona-se a um contexto de ação e de intelectualidade, não é simplesmente uma abstração. Corresponde ao resultado acumulativo de estímulos, reações involuntárias e reações voluntárias. É o próprio efeito performático. A organização dos materiais em performance para gerar o efeito. Arranjo da cena. Interação da cena com a audiência. Resposta da audiência a esse arranjo. Ele é emocional e racional, cognitivo. Enfim, é um conceito gerado na relação de conflito, de tensão assim como se apresenta a performance indiana *Natya*. É exatamente esse lugar que as performances artísticas atuais buscam se posicionar.

Também nessa direção, cabe destacar o teatro japonês *nô*, definido por Sakae Giroux, da seguinte forma:

Na realidade, o *sarugaku*, posteriormente chamado *nô*, nasce na fusão harmônica dos três elementos [...]: sua dança que se fundamenta na mímica, através da qual expressa a emoção contida nos versos do canto acompanhado de uma orquestração. Portanto, ao se refletir na formação do *sarugaku*, é necessário estar atento ao processo de junção da dança, da mímica e do canto com o acompanhamento musical para a criação da nova arte (1991, 3).

Tem-se nessa manifestação a heterogeneidade definida para as performances artísticas concebidas recentemente. A dança, o canto, a música, o gesto e a palavra se interpenetram para a formação da cena, ultrapassando a simples operação de adição dos elementos. A utilização de objetos multidimensionais e pluritematizados fortalecem ainda mais essa característica do teatro *nô*. Nesse sentido, cabe destacar que esse evento performativo se constitui na dimensão da pluralidade cênica em vez de trabalhar com perspectivas temáticas rígidas e unidirecionais. Assim como o *Natya*, o teatro *nô* articula-se com as qualidades performáticas da experiência multisensorial e do engajamento corporal, sensorial e emocional (LANGDON, 2007).

Apesar de sua codificação, o processo criativo no *sarugaku* leva em consideração os diversos aspectos da cena e trabalha com a tensão entre os elementos. Percebe-se, ainda, que o teatro *nô* constrói uma relação entre espetáculo e comunidade (GIROUX, 1991). A organização social dessa arte interpela a cena, o teatro, a performance. O espetáculo se configura num evento interativo, uma vez que estabelece relações entre arte e sociedade. Esse tipo de conexão está diretamente ligada ao que Zeami denomina de magia do teatro, que pode ser traduzida pelo conhecimento do que se faz, domínio da atuação. Percebe-se que não há conhecimento sem o fazer, eles se apresentam como duas dimensões do mesmo fenômeno. Esse domínio passa pela percepção dos elementos envolvidos no espaço-tempo da apresentação e pela capacidade de interferir nesse contexto. A cena do teatro *nô* se configura a partir da tensão entre indivíduo e sociedade, dessa interação – justamente o que se pretende nas linguagens performativas de nossa atualidade.

Percebe-se a partir das características apontadas que as propostas éticas e estéticas das performances artísticas em nosso tempo encontram-se muito próximas tanto do *Natya* quanto do teatro *nô*, apesar dessas expressões representarem formas teatrais tradicionais. Além disso, essas duas manifestações nos provocam reflexões sobre o processo de teorização dos eventos

performáticos. Diante das especificidades do *Natya*, do teatro *nô* e especialmente do jongo ao longo da pesquisa, fica evidente a necessidade de diferentes teorias da performance para performances artísticas diferentes. É extremamente incoerente imaginar as aproximações de um espetáculo de teatro *nô* a partir de referenciais teóricos utilizados para leituras de espetáculos do grupo Odin Teatret, de Eugenio Barba, ou do grupo brasileiro Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Ou ainda, pensar que esses referenciais dão conta da diversidade e das especificidades das manifestações artístico-culturais populares. Suposições como essa facilitam a compreensão de que a teoria é preciso ser elaborada tendo como ponto de partida o objeto em observação, partindo de sua materialidade. A utilização de padrões teóricos para eventos performativos com parâmetros diferentes não considera as definições da própria performance.

Nesse sentido, a abertura para definições singulares dentro do universo performático deve ser acompanhada pela abertura das metodologias de aproximação dessas produções que estejam voltadas para o empírico, a experiência efetiva e a concretude. Tem-se, então, que as análises e as construções cognitivas precisam ser construídas dentro da materialidade da performance e não de uma idéia deslocada de sua experiência efetiva. O interessante, portanto, é observar o evento, interrogá-lo e perceber como ele se descreve, como ele acontece. Parte-se da concretude, do real e não do ideal. As estratégias metodológicas devem construir possibilidades para a descrição sobre a composição e a organização do evento performático. Identificar quais são os recursos utilizados e como eles são integrados. Nesse contexto de constantes transformações, é importante lembrar que não há necessidade de síntese, mas sim de deflagração das tensões que permeiam a performance em análise. Ter a materialidade da performance como ponto de partida para sua compreensão é entendê-la como lugar de efetivação do processo criativo, como mostra Fayga Ostrower.

Toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais constituem o contexto de vida para o indivíduo. São esses aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir. Sua ação se circunscreve dentro dos possíveis objetos de sua época. Assim, o conceito de materialidade não indica apenas um determinado campo de ação humana. Indica também certas possibilidades do contexto cultural, a partir de normas e meios disponíveis. Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais [...].

A materialidade seria, portanto, a matéria com suas qualificações e seus compromissos culturais. É ela, matéria cultural, que propõe os confins do possível para cada indivíduo.

Esses confins são relativos em si. Referem-se a matérias e culturas que podem ser transformadas. Não são confins fixos nem permanentes. Contudo, constituem a cada momento o ponto de referência para a criação, posto que só em relação aos confins existentes seria possível avaliar a extensão do criativo na obra realizada.

Em cada manifestação vêm a se ampliar os confins. Acrescentam-se novos horizontes ao possível. As próprias materialidades se ampliam, e ampliam os conteúdos da ação humana. Todavia, os confins não se eliminam nunca. São eles que conferem à atuação humana a noção exata de liberdade, ou melhor, a noção de um processo de libertação (OSTROWER, 1987, 43-44).

A materialidade da performance apresenta seus agentes, seus suportes materiais, suas ações, seus processos de simbolizações e significações, ou seja, sua totalidade em acontecimento. Porém, como bem destaca Ostrower, uma totalidade momentânea que possui suas fronteiras continuamente ampliadas por suas realizações. É nesse contexto que se constituem as aproximações do jongo nessa pesquisa. Sua materialidade é que define as formas de interrogá-lo e sugere as referências com as quais são pertinentes os diálogos.

Diante dessas considerações, a amplitude do conceito de performance em nossos dias deve levar em conta não só as manifestações artísticas que cunharam esse termo, mas também as produções consideradas tradicionais que coexistem em nossa época e se encontram em constante transformação. Ainda é preciso observar as artes performativas e produções de artistas que não existem mais e que deixaram registros que muito tem a nos ensinar sobre formas de apreender o fazer performativo a partir de sua materialidade. Ainda nessa direção, é importante perceber a relação entre a chamada *performance art* ou artes performativas e as manifestações da cultura popular (é nesse contexto que se insere esse trabalho) como performances híbridas: culturais e artísticas.

Para a problematização das questões apresentadas pelas performances artísticas em diálogo com a multiplicidade performática do jongo, são utilizadas, conforme já colocado na introdução, as contribuições de Antonin Artaud. Sua obra inseparável de sua vida reflete, em todos os aspectos, seu processo de pensamento e sua necessidade constante de romper com os princípios normativos convencionais. É assim, com sua escrita metafórica⁵⁰ e imagética, que Artaud reprovava o teatro ocidental textocêntrico e condenado ao reinado da representação do texto dramático e da declamação de palavras de sua época e reivindica a realização de um outro teatro, baseado na importância da *magia*, da *metafísica em ação* e, principalmente, na

⁵⁰ É nesse sentido que Artaud apresenta o teatro como a peste, doença que devastou grande parte da Europa no século XVII: “(...) a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam” (1999, 28-29).

exigência da *crueldade*. Esses termos foram cunhados por Artaud para designar uma outra relação entre a prática teatral, as pessoas que as criam e o contexto sócio-cultural em que ela se insere. Essa proposta artaudiana relaciona-se com as reivindicações das performances artísticas. A fala de Artaud sobre o desenvolvimento de um outro teatro pode ser vinculado ao fazer performático atual, a expressões cênicas que extrapolam a utilização convencional do termo teatro e que recriam suas próprias nomeações.

A idéia artaudiana de refazer o teatro repercutiu, então, sobre a produção teatral não só de seus contemporâneos – Vitrac, Roger Blin, Barrault, entre outros – como também de grandes nomes do teatro que surgiram a partir dos anos 1960 e que são referências do teatro atual – Jean-Jacques Lebel e Gilbert Tarrab, ligados ao *happening*; Peter Brook; Julian Beck e Judith Malina, fundadores do *Living Theatre*; e Jerzy Grotowski. Segundo Artaud,

[r]omper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer teatro [...]. Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade. É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer (1999, 8).

Com essa proposta de romper as fronteiras do fazer teatral de sua época e com o entendimento da arte como um elemento de reconstrução da realidade, Artaud coloca em evidência a função reparadora do teatro e das expressões cênicas de uma forma geral. Em outras palavras, Artaud nos mostra sua compreensão do teatro articulado à vida, ao contexto sócio-cultural mais amplo. O teatro como a própria vida em expressão e, portanto, como uma ação potencialmente questionadora e transformadora da realidade. Não como reproduzidor da realidade ou de uma realidade, mas como (re)construtor de inúmeras realidades possíveis.

Nesse sentido, é possível afirmar que Artaud coloca o teatro primeiramente como uma performance cultural, em sua dimensão socialmente eficaz como ação remediadora ou reparadora. Para o autor, o teatro que não é feito com essa intenção, que não articula a arte à vida, é uma proposta “[...] preguiçosa, inútil, e que, a curto prazo, engendra a morte” (ARTAUD, 1999, 5). Dessa forma, Artaud questiona o posicionamento hegemônico da arte européia de sua época que apresentava a arte e a cultura como noções antagônicas e contraditórias. Ele condena inclusive a concepção de cultura vinculada a um processo de “coisificação” das produções humanas, que extraem delas “[...] um proveito artístico e

estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator” (ARTAUD, 1999, 5). Assim, Artaud protesta

[...] contra o estreitamento insensato que se impõe à idéia de cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões. [...] contra a idéia separada que se faz da cultura como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida (ARTAUD, 1999, 4, grifo do autor).

É nesse contexto que Artaud enxerga a necessidade de criação de um outro fazer teatral. Entre as principais contribuições de Artaud para o surgimento de um novo teatro está o incessante questionamento do teatro ocidental de entretenimento e do teatro centrado na palavra, no óbvio e no naturalismo⁵¹. Ressalta-se, entretanto, que as perguntas levantadas por Artaud foram sempre seguidas de propostas que apresentavam outros caminhos para a experiência teatral articuladas a conceitos que traduziam não só o sentido artaudiano de teatro, mas também de vida e de cultura.

É exatamente sobre a fixação do teatro numa determinada linguagem – representada pela oralidade isolada de um texto desconectado de outros elementos ou pela obviedade de gestos e recursos que surgem como meros escravos do verbo – que fala Artaud no trecho a seguir:

[...] observo que em nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em suma, tudo o que considero como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos, quando existem fora do texto, constituem para todo mundo a região baixa do teatro, são chamados negligentemente de ‘arte’, e confundem-se com aquilo que se entende por encenação ou ‘realização’, e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação a idéia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário (1999, 39-40).

Para enfrentar essa postura Artaud apresenta o conceito de *teatro da crueldade* – um dos termos que mais remetem à concepção artaudiana de teatro. Traduz sua proposta de ação teatral, abarcando, portanto, em suas diversas definições – apresentadas não só por Artaud, mas também por teóricos que sistematizaram suas produções – outros conceitos importantes

⁵¹ Segue um exemplo desses questionamentos feitos por Artaud: “Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos [...] no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso [...] seja deixado em segundo plano?” (1999, 35).

para compreensão do universo artaudiano. Segue, como exemplo, uma das maneiras que Artaud nos apresenta a crueldade:

[...] a questão do teatro [da crueldade] deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão do espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados (1999, 101).

Artaud propõe o apelo à crueldade, ao terror e à violência por idealizar um teatro feito de uma realidade na qual se possa acreditar, assim como o universo dos sonhos, e não de um decalque da realidade na qual estamos inseridos. É nesse contexto que ele indica a amplitude na qual essas palavras devem ser compreendidas: “[...] num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as possibilidades” (1999, 97). O teatro da crueldade explora justamente a função reparadora do teatro, a sua eficácia social, o seu agenciamento rizomático com o contexto sócio-cultural. Derrida (2005), por exemplo, traz o sentido da crueldade como necessidade e rigor, como ação levada ao extremo. Deixa claro que Artaud, ao falar de crueldade, não nos remete necessariamente a imagens de horror, sadismo, derramamento de sangue, crucificação etc. Entretanto, lembra que está na origem da crueldade um “assassínio”⁵²: a imagem da morte de um tipo de teatro para o surgimento de outro.

Para instauração da crueldade no teatro e para sua conseqüente transformação, Artaud aponta que “o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso preparação”⁵³ (1999, 8). Dessa forma, nega-se a mistificação desse ato e ressalta-se a importância da preparação para lidar com esse outro teatro. São necessárias outras ferramentas operacionais tanto para fazer o teatro como para pensar sobre esse fazer, para elaborar um saber-fazer vinculado à forma de organização pertinente à sua materialidade. É

⁵² “[...] está sempre na origem da crueldade, da necessidade denominada crueldade, um assassinio. E em primeiro lugar um parricídio. A origem do teatro, tal como o devemos restaurar, é a mão levantada contra o detentor do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto” (DERRIDA, 2005, 159)

⁵³ Essa citação pode ser encontrada também no livro *Artaud: teatro de cultura*, de Urias Corrêa Arantes, como tradução do autor a trecho das Obras Completas de Artaud: “[...] eis o poder do teatro, uma linguagem em cuja destruição se produz a vida. E de modo algum essa é uma ação sagrada, reservada a uma elite de qualquer natureza. Nem mesmo é uma reafirmação do homem ou dos limites do real, mas o modo de produção da vida, pelo consumo das formas que alimenta as forças criadoras” (ARTAUD *apud* ARANTES, 1988,168).

em conexão com essa concretude da cena teatral que Urias Corrêa Arantes nos apresenta o poder do teatro da crueldade:

Aqui está o poder do teatro da crueldade: explorar a possibilidade concreta que tem o teatro de influir sobre a formação das coisas e do homem. Para tanto, o teatro propicia a identificação mágica com a lei de produção do real, mas como identificação que é um movimento de comunicação não mediada entre o concreto e o abstrato, produzidos como estados de intensidade diferenciais no conflito de forças: “a magia é comunicação constante do interior com o exterior, do ato com o pensamento, da coisa com a palavra, da matéria com o espírito” (OC, VIII, 164). Se o teatro é mágico, é porque ele é produção de magia. A imediação não é o dado, é o produzido (ARANTES, 1988, 168-169).

Nesse sentido, entendo a performance, realizada e compreendida rizomaticamente, como uma manifestação do teatro da crueldade proposto por Artaud. Principalmente as performances que possuem essa característica híbrida, como o jongo e outras manifestações da cultura popular, uma vez que a noção de crueldade cunhada por Artaud toma forma em situações de liminaridade, de fronteira, no entre, nas porosidades que reorganizam e atualizam sutil e violentamente as barreiras entre cultura e arte, entre ética e estética. Artaud, por meio de seus conceitos, faz uma crítica à lógica dominante do teatro em sua época que estava vinculada ao grupo social hegemônico. Essa relação impactava diretamente a linguagem teatral e colocava o teatro numa posição social determinada. Justamente com a intenção de repensar o lugar social do teatro e de reconstruir as linguagens específicas da cena é que Artaud propõe o teatro da crueldade.

Seguindo suas orientações na construção atual da crueldade no fazer performático e no seu saber-fazer, considero como aspecto muito relevante a duplicidade ideológica existente nas produções artísticas em seus diferentes momentos históricos e suas interpelações nos processos de criação e recepção das diferentes manifestações artísticas.

Afirmar que a arte está sob o poder das classes privilegiadas e opressoras significa declarar um mecanismo de valoração que tem como referencial a luta de classes. Considera-se, portanto, que somente é arte o que é produzido ou mantido pela classe dominante. Mesmo quando ocorre uma vontade de ruptura desse pensamento, a produção artística em outras classes é percebida a partir de uma hierarquia. Há, portanto, uma supervalorização da cultura dominante, que propõe a cristalização de valores estéticos compreendidos como eternos, corretos e imutáveis.

É a partir dessa constatação que Santaella propõe um outro olhar sobre o contexto artístico-cultural. A autora nos lembra que é necessário, antes de julgar e menosprezar a cultura de massa (até porque ela é fruto da própria classe privilegiada), levantar questionamentos sobre as manifestações artísticas vinculadas à cultura dominante. É imprescindível levar em consideração a leitura valorativa da arte: perceber o que a expressão artística mostra e, ao mesmo tempo, o que ela camufla sobre o seu tempo histórico; desvelar o mecanismo de opressão e submissão do qual a arte tem sido instrumento.

Não estamos querendo, como isso, confirmar a visão mítica mistificante de que a arte mais nobre é a que transcende intemporalmente as suas condições históricas, visto ser esta a visão da neutralidade histórica apta a fazer da arte instrumento ou emblema a serviço daqueles que a tomam como propriedade sua. Estamos, justo o contrário, tentando desmistificar os valores eternizantes com que as classes opressoras acobertam os produtos artísticos para deles se apossarem. Daí nossa insistência na tarefa, que cada presente nos coloca, de redescobriremos nas obras do passado o que foi calado ou camuflado. Essa tarefa, aliás, não é fácil, pois tendemos a nos desaperceber do fato de que não há apenas ideologia na arte, mas também ideologias da arte. Na maior parte das vezes, são essas ideologias da arte que nos são impostas como visões redutoras do que chamamos ideologia na arte. E não é simples também o funcionamento social dessas ideologias, pois que envolvem o sistema global do funcionamento social, econômico e político das hegemonias (SANTAELLA, 1995, 19).

Cabe, diante disso, analisar os vários contextos nos quais as manifestações da cultura popular, vistas aqui como performances artístico-culturais, estão inseridas ou pretendem se inserir. Além do problema de não serem compreendidas como performances artísticas em sua complexidade, suas apreensões inclusive como performances culturais populares já vem muitas vezes com uma interpretação determinada, perpetuando a opressão cultural sobre os dominados. Há, então, uma afirmação de todo universo sagrado que envolve a produção artística, sob o qual “[...] se escondem os valores reacionários e conservadores através dos quais os dominadores paralisam toda crítica ideológica, latente nos produtos artísticos, e toda possibilidade de transformação nos modos de enxergarmos a realidade” (SANTAELLA, 1995, 22).

A proposta é, portanto, olhar as performances não mais como entidades autônomas, iluminadas e a-históricas, mas que possamos perceber suas dimensões reprodutoras da ideologia e subversivas. Para isso, é preciso romper o “reflexo de redução” e os códigos de leitura com o qual percebemos inúmeras produções artísticas. Ao considerar determinadas performances artísticas elitistas e de impossível assimilação, entra-se no jogo de opressão

comandado pela classe privilegiada. É o que a indústria cultural faz, uma vez que toma emprestado procedimentos da chamada “cultura superior” e – quando há possibilidades lucrativas – da cultura popular, reorganiza-os para provocar efeitos fáceis e vende para os consumidores como um produto da “verdadeira” cultura.

A indústria cultural, então, “[...] procura compreender as condições de produção e reprodução social em uma de suas faces mais importantes, relacionada à mercadorização da cultura, sua banalização e reificação” (VAZ, 2006, 25). Nessa direção,

[o]s mecanismos da indústria cultural procuram dar a seus consumidores aquilo que ‘eles querem’, que já esperam. [...] Nenhum esforço de compreensão deve ser exigido, aliás, todo empenho nessa direção deve ser vedado, qualquer relação com o objeto que demande reflexão ou mediação estética para além da superficialidade deve ser denegada. Aos sentidos humanos é destinado um treinamento que faça responder a demandas específicas, cada vez mais dirigidas e previsíveis (VAZ, 2006, 28).

Entretanto, esses mecanismos da indústria cultural com todas suas intencionalidades reducionistas e dominadoras devem ser considerados como passíveis de mecanismos de resistência gerados no “entre” desse processo. Portanto, não são mecanismos absolutos de apropriação. Há que se levar em conta as estratégias de resistência, de reapropriação desenvolvidas pelos atores sociais envolvidos. No caso das manifestações da cultura popular, é preciso compreender os movimentos e fluxos de resistência e de negociação que os grupos constroem na relação com a indústria cultural. Entendê-los como simples vítimas de um processo de desarticulação de suas produções artístico-culturais é uma postura preconceituosa e reforçadora do discurso hegemônico. Portanto, há necessidade de perceber esses atores sociais, no caso os jogueiros e seus grupos, como indivíduos e coletividades que negociam constantemente com as lógicas da indústria cultural, com as lógicas das políticas públicas. Enfim, com as diferentes lógicas sociais.

Essa postura é fundamental para apresentação da forma como utilizo o termo cultura popular neste trabalho. Diferentemente das concepções romântica e iluminista⁵⁴ do termo – que “[...] pensam a Cultura Popular como totalidade orgânica, fechada sobre si mesma” (CHAUÍ, 1987, 24) –, construo sua compreensão a partir “[...] [d]as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes” (ibidem, 24), de gêneros e de tantas outras categorias conceituais e organizacionais (BHABHA, 1998). Nesse sentido, a

⁵⁴ Para mais detalhes sobre as concepções romântica e iluminista da cultura popular ver CHAUI, 1987, 10-25.

definição de Marilena Chauí dialoga bem com as articulações construídas sobre o universo das manifestações da cultura popular nesta pesquisa. A autora apresenta a cultura popular

[...] como expressão dos dominados, buscando as formas pelas quais a cultura dominante é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados. [...] como manifestação diferenciada que se realiza *no interior* de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais (CHAUÍ, 1987, 24, grifos da autora).

Considera-se, portanto, a negociação como processo definidor dessas categorizações e de suas singularidades. Ao utilizar esse termo, reconheço as singularizações das manifestações que estão a ele associadas como características constituídas e em constante processo de transformação na relação com a multiplicidade dinâmica de nossa contemporaneidade. Dessa forma, a cultura popular não é localizada “[...] *como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela*” (ibidem, 24, grifos da autora). O reconhecimento desse histórico movimento entre conformismo e resistência apontado por Chauí aponta para utilização do termo de uma forma crítica e superadora. Uma compreensão que não o analisa

[...] *pelo prisma de uma totalidade que se põe como antagônica à totalidade dominante, mas como um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência* (CHAUÍ, 1987, 25, grifos da autora).

Nesse sentido, Chauí articula duas compreensões de “povo”: a utilizado pelo Direito Romano para o conceito de plebe e a atribuída por Espinosa e Thompson (ibidem, 25). A primeira entende o “povo” como o conjunto de indivíduos “[...] *desprovidos de cidadania e que se fazem representar por meio de outros (cidadãos) [...]*” (ibidem, 25, grifos da autora). Por outro lado, a segunda identifica o “povo” como “[...] *capaz de organizar-se, reivindicar direitos tácitos e preparar-se para penetrar no universo dos direitos políticos e culturais explícitos*” (ibidem, 25, grifos da autora). Percebe-se aí a presença da tensão e suas possibilidades de agenciamento. Apesar de admitir a forte presença das práticas e dos discursos hegemônicos e dominantes, ela não se dá de maneira uniforme nem descolada das

realidades locais. Assim como são múltiplas as possibilidades dos indivíduos e das coletividades lidarem com as interpelações em seus cotidianos.

A partir desse entendimento, o foco de análise e observação desloca-se do produto para o processo. O que interessa não é isoladamente o resultado, o que é dado a ver, o que é colocado em cena, o que é apresentado. As apresentações, as performances, os acontecimentos em cena tomam outras dimensões quando articulados com seus processos de criação e constituição. Não é simplesmente observar o que acontece, mas buscar entender porque as ações são realizadas de uma determinada forma nesse ou naquele contexto. Novamente concordando com Chauí, acredito que essa modificação do olhar (e demais sentidos) para o processo auxilia na ruptura de dualismos culturais – erudito *versus* popular, moderno *versus* tradicional etc. Para a autora, “[...] *a impressão de dualidade cultural surge quando nos deparamos com as expressões acabadas, com os ‘produtos culturais’ diferentes, mas tal impressão se desfaz quando analisamos o movimento pelo qual o acabado foi constituído*” (ibidem, 24, grifos da autora).

E é justamente nesse lugar do processo, nesses “entre-lugares” de articulação das diferenças culturais que Homi K. Bhabha localiza essa discussão. O autor afirma que é nesse terreno que são constituídas estratégias de subjetivações individuais e coletivas produtoras de novos signos de identidades e novas formas de definição do conceito de sociedade (BHABHA, 1998, 20). Há uma negociação constante dos interesses comunitários e dos valores culturais estabelecidos. O encontro e a articulação dessas diferenças se constituem como espaços de possibilidade e assim devem ser considerados. Como orienta Bhabha,

[a] representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (1998, 20-21).

É preciso, portanto, compreender criticamente as relações estabelecidas entre as performances artístico-culturais, em especial o jongo, e a indústria cultural, seus interesses hegemônicos e suas possibilidades de (re)apropriação. Desenvolver esse olhar é indispensável para analisar os movimentos aparentemente contraditórios que as manifestações da cultura popular e da cultura dominante – chamada erudita – têm apresentado no contexto brasileiro. Ao passo que as performances artístico-culturais buscam cada vez mais os palcos (assim

como os palcos também as buscam) e o reconhecimento dentro da organização capitalista de consumo – o que podemos chamar de valor de mercado – na qual elas também se encontram inseridas, as manifestações artísticas dominantes investigam formas de se aproximarem de práticas populares ritualizadas, mesmo que seja apenas com a incorporação de elementos fetichizados, no sentido marxista do termo.

Essas articulações e conexões entre universos entendidos muitas vezes como diferentes, distantes e antagônicos demonstram que a “[...] passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (BHABHA, 1998, 22). A diferença como possibilidade – e não como desigualdade – convida para outras percepções das relações artístico-culturais em nossos tempos.

A partir dessas discussões, das contribuições artaudianas sobre o (re)fazer performático e seus agenciamentos com as reflexões sobre performances culturais e performances artísticas, observa-se o fazer jongueiro, o saber-fazer jongueiro, os discursos sobre o fazer jongueiro. Considerando que em Artaud a magia se confunde com o devir⁵⁵, com o fluxo, com as conexões rizomáticas entre arte e cultura, serão sinalizadas os arranjos, as articulações, as alianças das espacialidades e temporalidades do corpo em ação nos jongs em multiplicidade performática em seus variados contextos de inserção e atuação. Está em análise, portanto, a magia dos jongs.

Esquentados os tambores, comecemos a roda!

⁵⁵ “Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. [...] Preferimos então chamar de ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, ‘entre’ os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, 15).

Inaugurando a roda, dançando no centro

*Toco preto na divisa
terreno de quem é?*

Ponto do Caxambu de Santo Antônio de Pádua

*Acesa a fogueira no terreiro e localizados os tambores,
quase sempre na direção da igreja ou da capela,
o baticum do tambu e do candongueiro se faz ouvir violento
e o ronco da puíta percute longamente.
Os dançadores se aproximam. Vai começar o Jongo.
(RIBEIRO, 1960, 05)*



Figura 3: Roda do Jongo de Piquete no 12º. Encontro de Jongueiros. Foto: Raquel Martins.

De quem é esse terreno? Onde fica esse terreiro? Qual é o lugar das rodas de jongo, quais são os espaços que elas ocupam na sociedade brasileira? Em que tempo essas rodas ocorrem? Ou ainda, quais são os tempos dessas rodas de jongo? O jongo tem um tempo ou é ele, como prática, um tempo próprio, específico? Muitas perguntas pertinentes para entender a complexidade dos jongos em multiplicidade performática, várias formas de questionar grandezas específicas dessa performance artístico-cultural: o espaço e o tempo. É assim que inauguro a “roda” (depois da “benção”, da “fogueira” acesa e dos “tambores” com seus couros devidamente esticados): estabelecendo a cartografia dos jongos em nossa contemporaneidade. E é claro que ela se dá no “entre” de todas as considerações feitas até aqui sobre nosso mundo atual, sobre nosso “espaço-tempo” contemporâneo, sobre performances culturais e sobre performances artísticas.

O(s) espaço(s) – ou seria(m) lugar(es)? – e o(s) tempo(s) – ou seria(m) instante(s) – dos jongos se dá (dão) em agenciamentos com as múltiplas espacialidades e temporalidades possíveis em nosso contexto sócio-histórico-cultural. E esses espaços e tempos, sejam dos jongos ou de outras práticas, também se articulam com outras grandezas, constituindo assim as relações sociais que vivemos e sobre as quais refletimos. É nesse sentido que Milton Santos afirma que

[t]empo, espaço e mundo são realidades históricas, que devem ser intelectualmente reconstruídas em termos de sistema, isto é, como mutuamente conversíveis, se a nossa preocupação epistemológica é totalizadora. Em qualquer momento, o ponto de partida é a sociedade humana realizando-se. Essa realização dá-se sobre uma base material: o espaço e seu uso, o tempo e seu uso; a materialidade e suas diversas formas, as ações e suas diversas feições (1994, 19).

Partindo de concepções iniciais de espaço, tempo e mundo – o primeiro como o lugar material da possibilidade dos eventos, o segundo como o transcurso dos eventos e o terceiro como a soma e síntese de eventos e lugares (SANTOS, 1994, 19) –, entende-se que, “[a] cada momento, mudam juntos o tempo, o espaço e o mundo” (ibidem, 19). Os diversos usos e formas do espaço, do tempo e das ações e suas conseqüentes mudanças são extremamente interessantes para o trabalho, especialmente no contexto dos jongos, uma vez que “o tempo e o espaço são [...] coordenadas básicas de todos os sistemas de representação” (HALL, 2006, 70) e que esses sistemas imprimem organizações específicas do binômio espaço-tempo que configuram as nossas percepções dessas dimensões. Os cotidianos diversos, dos jongos e de outras práticas, são definidos pelos diferentes usos do espaço e do tempo. Usos que estão

diretamente relacionados ao contexto sócio-cultural, às dimensões espaço-temporais negociadas em nossa contemporaneidade. Portanto, a definição desses usos, as escolhas entre as diferentes formas de articular o espaço e o tempo se dão em conflito permanente com espaços e tempos hegemônicos. Essas articulações podem ser especialmente percebidas no momento histórico atual, como explica Milton Santos:

Chegamos, assim, a um momento da história no qual o processo de racionalização da sociedade atinge o próprio território e este passa a ser um instrumento fundamental da racionalidade social, isso é extremamente importante para entender como esses espaços hegemônicos se instalam no processo de globalização, como o lugar da produção e das trocas de interesse mundial no nível mais alto, lugares em que exerce um tempo mundial e onde se instalam as forças reguladoras da ação nos demais lugares. É assim que os lugares diversos e os tempos diversos se unem, hierarquicamente, no que, paradigmaticamente, pode ser chamado de um espaço mundial e um tempo mundial (1994, 21-22).

Entretanto, a unificação hierárquica dos espaços e dos tempos, gerando o estabelecimento de espacialidades e temporalidades hegemônicas, só é permitida pela ruptura dessas grandezas nas experiências atuais e suas conseqüentes recombinações. As reorganizações surgem como mecanismos de hierarquização e de produção de desigualdades, mas também como oportunidades de estabelecimento de novas dinâmicas sociais por meio da construção de diversos “zoneamentos” espaço-temporais (GIDDENS, 1991, 25). Perceber esses processos como deflagradores de inúmeras possibilidades questiona o posicionamento de Giddens (1991) que considera o espaço e o tempo contemporâneos vazios ou fantasmagóricos. Santos, por exemplo, considera nossa atualidade como produtora de espaços e tempos “cheios”, uma vez que,

[...] por meio do lugar e do cotidiano, o tempo e o espaço, que contêm a variedade das coisas e das ações, também incluem a multiplicidade infinita de perspectivas. Basta não considerar o espaço como simples materialidade, isto é, o domínio da necessidade, mas como teatro obrigatório da ação, isto é, o domínio da liberdade (SANTOS, 1994, 17).

Além disso, “[a] modelagem e a remodelagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas” (HALL, 2006, 71), como os corpos em ação se posicionam, interferem, transformam as realidades e são por elas transformados. Compreender essa tensão é fundamental para transformação das situações desiguais e opressoras.

Dessa forma, torna-se indispensável para aproximação de uma compreensão totalizadora dos jongos discutir a construção dos múltiplos espaços e tempos. Uma discussão que deve considerar o processo de hierarquização – difundido inclusive pelos discursos construídos historicamente sobre essas dimensões das relações humanas – e as possibilidades de recriação desses espaços e tempos. Que tem por intenção articular a visão generalizante de conceitos e teorias de diversas áreas do conhecimento às realidades mostradas e percebidas pelas diferentes rodas de jongo, pelos espaços e tempos ocupados, (re)criados e produzidos por essas rodas e por seus participantes.

Nessa parte do texto, então, proponho a investigação sobre as elaborações conceituais do espaço e do tempo e suas realizações nos jongos nos mais variados contextos. Ao cantar o “ponto de saudação”, apresento as questões conceituais do espaço com a intenção de explorar as diversas compreensões dessa dimensão da vida humana e das performances artístico-culturais, como os jongos, e suas possíveis articulações com o universo da pesquisa. Ao lançar o “ponto de louvaria”, dedico-me às espacialidades dos jongos: seu espaço geográfico, social e de acontecimento – todos os espaços que compõem a sua materialidade. No “ponto de bizzaria”, os aspectos conceituais do tempo são apresentados, discutidos e inicialmente agenciados com as especificidades da pesquisa. O “ponto de demanda” é “riscado” para evidenciar as temporalidades dos jongos, suas diversas formas de lidar com o tempo em performance.

Ponto de Saudação

O ponto de saudação é aquele cantado para saudar os donos do terreiro onde a festa do jongo acontece, os santos padroeiros do lugar, as pessoas que estão participando da roda. É uma forma de “saravá” todos os jongueiros. Cada jongueiro que risca um ponto de saudação, normalmente logo no começo da roda, faz a sua homenagem, o seu agradecimento da forma que considerar mais adequada. Dedico o “ponto de saudação” dessa “roda” inaugurada ao espaço. Ao conceito de espaço, ao espaço do “mundo” e às suas articulações com os espaços dos jongs.

Milton Santos, reconhecido geógrafo brasileiro, nos ensina que a organização do espaço relaciona-se historicamente com as necessidades e desejos dos diferentes grupos sociais. Assim, em tempos distantes, cada grupo a sua maneira organizava sua produção, sua vida social e, conseqüentemente, seu espaço de acordo com seus princípios básicos de sobrevivência. Aos poucos, os espaços sociais, pelo surgimento de novos desejos e necessidades, principalmente vinculados ao processo de comercialização, foram tomando outros rumos e novos parâmetros foram estabelecidos para sua organização (SANTOS, 1994, 5). Atualmente, o estágio dessas modificações pode ser percebido na economia mundializada e na utilização “[...] de forma mais ou menos total, de maneira mais ou menos explícita, [de] um modelo técnico único que se sobrepõe à multiplicidade de recursos naturais e humanos” (ibidem, 6). Um modelo que atua nas formas de apreensão, utilização, experiência e reflexão do espaço, hierarquizando-as.

Nota-se, portanto, que as formas de experimentar, vivenciar, observar e pensar o espaço sofrem alterações no decorrer da história⁵⁶. O espaço é, ao mesmo tempo, o meio onde essas transformações são vivenciadas e o local na qual elas são percebidas e abstraídas conceitualmente. Constitui-se na delimitação dos acontecimentos e integra as expressões desses acontecimentos. Assim, o espaço

[...] é *linguagem* e também é o *meio* onde a vida é tornada possível. A percepção pela sociedade e pelo indivíduo do que é esse espaço, depende da forma de sua

⁵⁶ “Na aurora da história, havia tantos sistemas técnicos quantos eram os lugares. A história humana é igualmente a da diminuição do número de sistemas técnicos, movimento de unificação acelerado pelo capitalismo. Hoje, observa-se por toda parte, no Norte e no Sul, no Leste e no Oeste, a predominância de um único sistema técnico, base material da mundialização” (SANTOS, 1994, 23).

historicização e esta resulta em grande parte dos progressos [...] na construção do tempo social (SANTOS, 1994, 19, grifos do autor).

Nesse mapeamento inicial do conceito de espaço fica explícita a sua configuração relacional com o tempo, já indicada nas introduções do trabalho e desta parte. Apesar da separação didática para a elaboração do texto, é assim que compreendo essas grandezas: de forma relacional. Além de considerar as articulações espaço-tempo para as definições específicas de espaço e de tempo, percebe-se o princípio relacional como definidor de cada uma das grandezas. Nesse sentido, é possível entender que “[o] espaço, não sendo nem um sujeito nem um objeto é antes uma relação”, (MICHELIN, 2007, 172) que ele “[...] é resultado de práticas e energias que materializadas e cristalizadas, ainda que temporariamente, envolvem tudo o que significa mundo para nós” (ibidem, 173).

Por esse caminho da relação que Milton Santos define o espaço como “[...] o conjunto indissociável de sistemas de objetos naturais ou fabricados e de sistemas de ações humanas, deliberadas ou não” (1994, 23). Um conjunto dinâmico, no qual se articulam materialidades e ações humanas que se encontram em constantes transformações. O caráter relacional do espaço é perceptível quando o autor enfoca a indissociabilidade dos sistemas. Segundo Santos, “[o]s sistemas de objetos não funcionam e não têm realidade filosófica, isto é, não nos permitem conhecimentos, se os vemos separados dos sistemas de ações. Os sistemas de ações também não se dão sem os sistemas de objetos” (SANTOS, 1994, 44).

O espaço é dado, portanto, pela interação desses sistemas que se articulam de forma solidária e contraditória. “De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações, e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma” (ibidem, 55). Por conta da transformação definidora de seu processo de produção, é possível dizer que “[...] o espaço não existe como uma categoria dada *a priori* e sim como processo, portanto comporta uma historicidade inerente à sua existência ou produção” (MICHELIN, 2007, 176-177). Diante disso, os sistemas de objeto e os sistemas de ação que configuram os espaços devem ser compreendidos também como produções sócio-históricas.

Os objetos que definem o espaço podem ser, de acordo com Santos, nomeados por *fixos*, e as ações por *fluxos*. Nesse sentido, o espaço também pode ser entendido “[...] como reunião dialética de fixos e de fluxos; [...] como conjunto contraditório, formado por uma configuração territorial e por relações de produção, relações sociais” (SANTOS, 1994, 55). O

espaço é configurado, de uma forma geral, pela reunião da materialidade e da vida que a anima (idem, 2006, 38). Para Santos, o espaço pode ser pensado dessa forma em todos os tempos. O que define as especificidades da contemporaneidade é que “[...] hoje os fixos são cada vez mais artificiais e mais fixos, fixados ao solo; os fluxos são cada vez mais diversos, mais amplos, mais numerosos, mais rápidos” (idem, 1994, 55).

Se tomado em sua totalidade, o espaço também é compreendido como “[...] o teatro de fluxos com diferentes níveis, imensidades e orientações” (SANTOS, 1994, 25). Os fluxos que o atravessam são de diversas naturezas e velocidades. Assim, o espaço global forma-se por todos os fixos e fluxos – rápidos, lentos, efetivos, hegemônicos, hegemonzados etc. Milton Santos chama esse todo, esse espaço totalizante, de espaço banal: espaço de todos os objetos, todas as ações, todos os indivíduos. O autor destaca que “só os atores hegemônicos se servem de todas as redes e utilizam todos os territórios” (SANTOS, 1994, 26), entretanto os atores não-hegemônicos se articulam a essas redes e a esses territórios, se apropriam desses espaços e os ressignificam constantemente de diversas formas.

A ressalva de Santos é um convite para a problematização da crença em um espaço único, da sensação de uma generalização do espaço, da sua homogeneização. O aparente encurtamento das distâncias na atualidade, vivenciado intensamente pelos poucos condutores de fluxos dominantes e divulgado para todos os integrantes do espaço banal, gera o falso sentimento de que todos vivemos no mesmo espaço ou, ao menos, que todos podemos viver no mesmo espaço. Esse sentimento ainda é fortalecido pela presença, com mais ou menos intensidade, do capital hegemônico em todos os espaços, insinuando a eliminação das diferenciações regionais e o conseqüente desaparecimento da própria noção de região. Ao tempo acelerado de nossa época também é atribuída responsabilidade pelo apagamento do espaço em suas especificidades. Esse discurso da homogeneização aparece como uma deflagração da tensão existente na constituição dos espaços e, como discurso, expõe sua contradição e fragilidade. Concordo com Santos em seu posicionamento sobre o espaço na atualidade:

[...] o espaço torna-se mais diversificado e heterogêneo, e à divisão tradicional em regiões se acrescenta uma outra, produzida pelos vetores da modernidade e da regulação. *Horizontalidades* e *verticalidades* se criam paralelamente. As horizontalidades são o alicerce de todos os cotidianos, isto é, do cotidiano de todos (indivíduos, coletividades, firmas, instituições). São cimentadas pela similitude das ações (atividades agrícolas modernas, certas atividades urbanas) ou por sua associação e complementaridade (vida urbana, relações cidade-campo). As verticalidades agrupam áreas ou pontos ao serviço de atores hegemônicos não raro

distantes. São os vetores da integração hierárquica regulada, doravante necessária em todos os lugares da produção globalizada e controlada à distância (SANTOS, 1994, 26, grifos do autor).

Dessa forma, verticalidades atuam intensamente nas horizontalidades já postas, já organizadas, provocando mudanças, transformações nessas horizontalidades. Novamente, a idéia de relação aparece na constituição do espaço. Entre a atuação das forças horizontais e das forças verticais o espaço se configura. Nem somente horizontalidade nem somente verticalidade, mas da tensão entre essas relações de diversas naturezas.

O entendimento do espaço como esse conjunto indissociável, dialético e solidário entre os sistemas de objetos e os sistemas de ação é útil na identificação da amplitude desse conceito e de suas relações operacionais. Refletir sobre o espaço e problematizá-lo significa questionar as próprias dinâmicas sociais ao longo da história, suas horizontalidades e verticalidades. Porém, significa também entender sua concretude, sua particularidade. O espaço nos conta sobre histórias da realidade e, ao mesmo, nos permite reescrevê-las, ali no mesmo local. Por isso, quando o olhar (e demais sentidos) se direciona para uma realidade específica, inúmeros espaços são observáveis. Ou melhor, observa-se um espaço composto por inúmeras lógicas, organizações, sistemas etc. que se apresenta múltiplo em suas singularidades. Enfim, um híbrido no qual se vive. A esse espaço específico e diferenciado dá-se o nome de lugar.

Assim como o espaço, o lugar se define em relação. Nem oposto ao espaço nem dele uma parte, o lugar é o próprio espaço em movimento, uma heciedade (DELEUZE e GUATTARI, 1997a). Nessa direção, "[...] lugar não é um fragmento, é a própria totalidade em movimento que, através do evento, se afirma e se nega, modelando um subespaço do espaço global" (SILVEIRA *apud* SANTOS, 2006, 81). É a própria noção de lugar que viabiliza pesquisas como esta, na qual as bordas são construídas pelo evento – o jongo. Bordas porosas, moventes que auxiliam na apreensão das singularidades ali delimitadas e, ao mesmo tempo, mostram pelas mesmas singularidades o mundo que parece estar fora, mas está também dentro.

O conceito de lugar, portanto, se funda a partir da existência de múltiplas perspectivas. Sem cair na ingenuidade da ilimitada liberdade e da inexistência de forças hegemônicas e sem se render ao fatalismo e à impossibilidade de transformação, o lugar põe em destaque as

tensões e os paradoxos de nossa realidade em suas espacialidades, temporalidades e ações⁵⁷. A partir dessa abertura para possibilidades, o lugar – ou espaço construído, como prefere Guattari – extrapola suas estruturas visíveis e funcionais.

[E]spaços construídos [...] [s]ão essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o ‘companheiro’ anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992, 158).

Apesar da força coercitiva das lógicas hegemônicas, os lugares se criam como espaços potenciais de resistência. A vinculação ao espaço global orientado por um modelo técnico-científico⁵⁸ único e pelo sistema capitalista hegemônico influencia cada vez mais a constituição dos lugares⁵⁹. Contudo, essa influência pode ter inúmeras respostas. Não há um caminho único de reação às regulações verticalizadas, como nos querem fazer acreditar os discursos que propagam a suposta homogeneização do espaço. Mostrando a diversidade dos caminhos, Milton Santos esclarece:

Cada lugar [...] é ponto de encontro de lógicas que trabalham em diferentes escalas, reveladoras de níveis diversos, e às vezes contrastantes, na busca da eficácia e do lucro, no uso das tecnologias do capital e do trabalho. Assim se redefinem os lugares: como ponto de encontro de interesses longínquos e próximos, mundiais e locais, manifestados segundo uma gama de classificações que está se ampliando e mudando (SANTOS, 1994, 6).

Os movimentos de afastamento e aproximação, modificação e manutenção, obediência e resistência se dão de forma tão constante na constituição dos lugares que seus supostos

⁵⁷ “Se o universo é definido como um conjunto de possibilidades, estas pertencem ao mundo todo e são teoricamente alcançáveis em qualquer lugar, desde que as condições estejam presentes. O lugar é o encontro entre *possibilidades* latentes e *oportunidades* preexistentes ou criadas. Estas limitam a concretização das ocasiões” (SANTOS, 1994, 20, grifos do autor).

⁵⁸ “Assim feito, o espaço pode ser entrevisto através da tecnoesfera e da psicoesfera que, juntas, formam o meio técnico-científico. A tecnoesfera é o resultado da crescente artificialização do meio ambiente. A esfera natural é crescentemente substituída por uma esfera técnica, na cidade e no campo. A psicoesfera é o resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos filosóficos e práticos, as relações interpessoais e a comunhão com o Universo” (SANTOS, 1994, 13-14).

⁵⁹ “Todos esses componentes de subjetividade social, maquínica e estética nos assediam literalmente por toda parte, desmembrando nossos antigos espaços de referência. Como maior ou menos felicidade e com uma velocidade de desterritorialização cada vez maior, nossos órgãos sensoriais, nossas funções orgânicas, nossos fantasmas, nossos reflexos etológicos se encontram maquinicamente ligados em um mundo técnico-científico que está realmente engajado em um crescimento louco” (GUATTARI, 1992, 159).

antagonismos não fazem sentido se observada a concretude, a realidade desses locais. Há que se entendê-los como vetores constituintes do próprio lugar e como estratégias de entrada para transformações intencionais. O lugar rompe, concomitantemente, com posturas discursivas de total isolamento ou de total integração (ou melhor, “entregação”), visto que “[...] se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular” (CARLOS *apud* SANTOS, 2006, 81). O lugar se torna esse espaço privilegiado de negociação entre regulação e tensão, como explica Santos

Assim, regulação e tensão se tornam indissociáveis em cada lugar. Quanto mais a globalização se aprofunda, impondo regulações verticais novas a regulações horizontais preexistentes, tanto mais forte é a tensão entre globalidade e localidade, entre o mundo e o lugar. Mas, quanto mais o mundo se afirma no lugar, tanto mais este último se torna único (1994, 27).

É assim que o autor defende a especificidade do lugar, suas singularidades. Nesse sentido, o lugar tem em si, por sua constituição histórica e não por uma definição *a priori*, formas específicas de agenciar os vetores horizontais e verticais. A diferença é, então, uma grandeza própria do lugar. Nas palavras de Santos, “[c]ada lugar é, à sua maneira, o mundo. [...] Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais” (2006, 213). A globalização, a intercomunicação e as regulações hegemônicas de uma forma geral movimentam os lugares em direção à homogeneização e, paradoxalmente, os conduzem no processo de diferenciação.

Cabe ressaltar que as relações de homogeneização e diferenciação que tomam forma nos lugares são tensas e complexas. Na realidade cotidiana, elas não acontecem simplesmente como são descritas no discurso. São processos de territorialização e desterritorialização frutos de linhas de fuga e linhas de segmentariedade que se (re)criam mutuamente. Para observar esses movimentos a um só tempo paradoxais e solidários é necessário entender o lugar, sobretudo, como um fluxo de criações e recriações constantes e não apenas como terreno para reprodução do hegemônico. À primeira vista, o que saltam aos olhos (e aos outros sentidos) são as similaridades, as supostas igualdades entre os lugares pelos quais passamos, observamos. Todavia, o lugar que vivemos, que experienciamos em sua cotidianidade, de uma forma ou de outra, nos incute a percepção desse processo de diferenciação. Essa relação intensa permite perceber o que se tem e o que não se tem do mundo no nosso lugar – ou seja, em qual medida o espaço banal articula-se com o lugar. Diante disso, entende-se que “[c]ada

lugar, não importa onde se encontre, revela o mundo (no que ele é, mas também naquilo que ele não é)” (SANTOS, 1994, 20).

Nesse sentido, o cotidiano localmente vivido é identificado como espaço-tempo de comunicação entre a ordem global e a ordem local e assim o lugar se configura pela convivência dialética e rizomática de razões globais e de razões locais. Dialética por acontecer em relação e em constante transformação. Rizomática por, a partir dessas transformações, criarem fluxos que momentaneamente não se localizam nem na ordem global nem na ordem local, mas no “entre”. Fluxos que são rapidamente territorializados em alguma dessas ordens, provocando nela movimentos de reterritorialização.

Essa movimentação intensa e constante caracteriza os lugares em nossa contemporaneidade. A constituição desses lugares é diagonalmente atravessada pelas incertezas (VILLAR, 2008), pela transitoriedade (GIDDENS, 1991), pela generalização do sistema de produção capitalista (VELOSO e MADEIRA, 1999), pela mutabilidade e por tantos outros atributos designados à nossa atualidade. São essas características, discutidas na primeira parte do texto, que interferem nas velocidades, nas intensidades e nas naturezas dos agenciamentos que configuram os lugares. É possível, portanto, pensar que as organizações atuais dos lugares possuem singularidades que estão diretamente relacionadas ao espaço-tempo atual e seus discursos.

Pode-se considerar, inclusive, que os lugares – como localidades específicas de construção histórica de identidades e relações sociais – não são mais produzidos em nossa época. Essa é justamente a hipótese de Augé ao considerar a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização das referências como elementos fundantes do que ele denomina de supermodernidade. Segundo o autor,

[...] a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a “lugares de memória”, ocupam aí um lugar circunscrito e específico (AUGÉ, 1994, 73).

O lugar antropológico que fala Augé refere-se ao “[...] lugar do sentido inscrito e simbolizado, [...] [d]a possibilidade dos percursos que nele se efetuam, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (ibidem, 76-77). Mesmo considerando a produção cada vez mais intensa de não-lugares, Augé não nega a existência resistente de

lugares e suas criações a partir do próprio contexto definido pelo não-lugar. Lugar e não-lugar se configuram também a partir da relação. Augé defende que

[...] existe evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele; as “astúcias milenares” da “invenção do cotidiano” e das “artes de fazer” [...] podem abrir nele um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (1994, 74).

Nesse sentido, o não-lugar pode ser entendido como uma recriação contemporânea do lugar, uma forma de construir espacialidades em relação às características de nossa época. Augé atribui sua existência a aspectos como a individualidade solitária, a passagem, o provisório e o efêmero (ibidem, 74). São os lugares do fluxo, da comunicação, do deslocamento, de ocupações momentâneas e desinteressadas, das redes a cabo ou sem fio. Todavia, são também lugares potencialmente ressignificados, reorganizados, desterritorializados e reterritorializados. Suas características com certeza imprimem lógicas específicas no processo de apropriação, mas não o impede de acontecer. Podendo ser nomeados momentaneamente de não-lugares, esses locais a que se refere Augé podem em contextos específicos se tornar lugares, espaços de simbolização e inscrição de produções culturais.

É justamente nesse sentido que opera a performance: na criação, recriação e agenciamento dos espaços, transformando-os em lugares. Assim, o espaço performático é um lugar no sentido atribuído por Milton Santos. O lugar da cena também se constrói pelo agenciamento de horizontalidades e verticalidades. O espaço performático é composto por inúmeras lógicas e sistemas e se apresenta múltiplo em suas singularidades. É um espaço específico e diferenciado, no qual as espacialidades são construídas pela articulação entre os sistemas de objetos em cena, os sistemas de ações executadas e o universo simbólico em elaboração.

Na perspectiva da performance, o corpo em ação é construtor dessas espacialidades e pode ser entendido “[...] como espaço primordial onde se situa toda experiência, gênese de toda orientação e dimensão. A espacialidade assim definida não é aquela que deriva da pronta parametrização da distância entre limites, mas é situacional [...]” (PALLAMIM, 2007, 181). Aí está a radicalidade da própria definição de espaço desenvolvida por Milton Santos e

trabalhada nesta pesquisa: a inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações em sua realização.

Então, espaço e corpo em ação articulam-se num *continuum* na constituição do lugar performático. Se, “[...] aparentemente, o espaço começa onde termina o corpo” (FERNANDES, 2007, 28), na realidade performática espaço e corpo (con)fundem-se na criação do lugar específico, das suas espacialidades físicas e simbólicas. A pele, considerada por muitos o limite entre esses universos (ibidem, 28), abre-se em suas porosidades e se transforma em ponte, como concebe Heidegger: “Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte *reúne* enquanto passagem que atravessa” (*apud* BHABHA, 1998, 24, grifo do autor).

A esse lugar que é construído no momento da expressão performática a partir da relação entre os sistemas de objetos e as ações do(s) *performer(s)* José Gil dá o nome de *espaço do corpo*. Segundo o autor, é um

[e]spaço paradoxal: diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? E todavia, é investida de afetos e de forças novas, os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores [...]. [O] espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo (GIL, 2004, 47).

O espaço do corpo é o próprio espaço performático, o lugar de acontecimento da performance. É nele que se configura o princípio performático apresentado por Schechner discutido no trecho “Esquentando o Tambu”: *transportation*. Na negociação entre o espaço global, também chamado por Gil de espaço objetivo, e o corpo em ação que ocorre durante a performance, toma forma esse deslocamento. Entretanto, esse transportar-se tanto dos atuantes como dos observadores só ocorre se corpos e espaços performáticos se agenciam.

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objetivo estranho, com os seus objetos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referências próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direções exteriores devem submeter-se (GIL, 2004, 50).

Nesse sentido, o espaço performático é constantemente (re)criado e (re)definido pelas ações dos *performers*. Esses agenciamentos entre sistemas de ações dos corpos performáticos e os sistemas de objetos da cena ocorrem de inúmeras formas. As possibilidades de conexões são múltiplas e como elas se dão é que define a materialidade da performance. No caso do jongo como performance artístico-cultural, suas espacialidades são definidas pelos elementos que compõem as rodas e as festas em articulação com as ações desenvolvidas pelos jongueiros. O espaço do corpo é constituído por essas relações. Os corpos dos jongueiros em performance criam as espacialidades da roda, da festa, do coletivo, do fluxo constante entre as possibilidades de ações.

Diante da multiplicidade potencial comum às performances de uma forma geral, o conceito artaudiano de *corpo sem órgãos*⁶⁰ aparece como uma estratégia interessante para refletir sobre os agenciamentos entre corpo e espaço nas expressões performáticas. Artaud o define como o corpo que “[...] não tem boca, não tem língua, não tem dentes, não tem laringe, não tem esôfago, não tem estômago, não tem ventre, não tem ânus” (*apud* LINS, 1999, 49). O *corpo sem órgãos* é entendido por Deleuze e Guattari como “[...] uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (1996, 9). O *corpo sem órgãos* é um limite, mas não um fim. Não é constituí-lo o objetivo das performances. Sua criação é dada em processo e infinda porque o limite que o define é sempre desterritorializado e reterritorializado. Na mesma direção, Cassiano Sydow Quilici coloca esse conceito da seguinte forma:

A construção do corpo sem órgãos implicaria, portanto, em lidar com essas experiências primeiras, das sensações, dos afetos, dos impulsos, dos desejos. Significa também viver o corpo como uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada. Experimentar o corpo como um espaço onde possam circular intensidades ainda não nomeadas. A dificuldade de conexão com este “corpo estável” advém também do fato de que ele coloca em cheque também às nossas representações de um “eu” unitário e solidamente constituído. Se o corpo é uma “multidão” é a própria configuração do “eu” que pode perder seus contornos rígidos (QUILICI, 2004, 200).

É, portanto, dentro desse corpo em potência que o universo performático se constitui. Na exploração das intensidades e das possibilidades de suspensão dos comportamentos

⁶⁰ Expressão forjada por Artaud na peça radiofônica “Para Acabar com o Julgamento de Deus” (*apud* WILLER) cujo conceito foi desenvolvido com afincos por filósofos como Guilles Deleuze e Félix Guattari.

convencionais e normativos vinculados à estrutura, como define Turner (1974, 201), é que o corpo em performance constrói suas ações e seu espaço, seu lugar performático. O *corpo sem órgãos* associa-se à noção de corpo em constante devir que se agencia de forma rizomática com as práticas e os discursos que “aprisionam” e colonizam as maneiras do “ser-corpo”, afetando diretamente as capacidades de criação, de compreensão crítica e de intervenção na realidade. Nesse sentido, o movimento em direção ao *corpo sem órgãos* interessa aos territórios das performances culturais, das performances artísticas e das performances híbridas porque

o *corpo sem órgãos* pode ser entendido como proposição de uma ‘descolonização’ do corpo. Há em Artaud um grito contra um processo de intervenção crescente, de invasão dos corpos, de controle sutil e de agenciamento dos seus impulsos, dos seus desejos. Ele revela uma sensibilidade peculiar em relação aos mecanismos difusos de poder, que parecem hoje se estender em redes, não se apoiando mais tanto nos espaços de confinamento da escola, da fábrica, do manicômio (QUILICI, 2004, 202, grifos meus).

A construção do *corpo sem órgãos* pode ser entendida, portanto, como uma maneira de enfrentar os espaços (e tempos) hegemônicos, de expor a fragilidade do discurso da homogeneização do espaço (e do tempo). Cabe ressaltar, nesse sentido, que a noção de órgão a qual Artaud se refere não se refere propriamente às estruturas biológicas (ibidem, 201). A negação dos órgãos no discurso artaudiano designa o confronto a operações sociais que são feitas sobre o corpo, operações de canalização e controle de suas forças, de suas intensidades expressivas e criadoras. Assim, o *corpo sem órgãos* “não se opõe aos órgãos, [...] ele se opõe ao organismo, à organização orgânica dos órgãos” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 21) que é fixada pelas organizações dominantes e hierarquizadas.

A idéia de *corpo sem órgãos* evoca a criação de espaços para a vida e de um corpo vivido que ultrapassa os contornos normalmente atribuídos a um corpo individual (QUILICI, 2004, 198-199). Ao falar sobre o corpo em sua última aparição pública⁶¹, Artaud exprime a potencialidade do corpo em constante relação com a realidade – em devir – ao definí-lo como “[...] uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isso dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira” (apud QUILICI, 2004, 197). Esse posicionamento provoca fendas na concepção restrita de

⁶¹ A última aparição pública de Antonin Artaud foi na conferência chamada “Tête a tête”, em 1947 (QUILICI, 2004, 197).

indivíduo que conduzem ao conceito de hecceidade “[...] no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, 40).

Dessa forma, o pensamento artaudiano contribui para reflexão das possibilidades de afetação entre corpo e espaço banal no contexto performático. O *corpo sem órgãos* é composto por intensidades por ele mesmo produzidas e atravessado pela realidade em suas horizontalidades e verticalidades. Segundo Deleuze e Guattari, o *corpo sem órgãos* “[...] não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas” (1996, 13). Portanto, ele não aparece em cena, mas suas intensidades diagonalizam a expressão performática, provocando desterritorializações e reterritorializações constantes.

Em relação aos jongos e às demais performances artístico-culturais, a prática do *corpo sem órgãos* potencializa a constituição de um corpo coletivo ou um “corpo-multidão”, como chama Quilici, “[...] onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas” (2004, 198). Mesmo na busca incessante do *corpo sem órgãos* nessas expressões artístico-culturais, “[é] necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; [...] e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, 23). Portanto, cabe identificar materializações do *corpo sem órgãos* nessas manifestações com a intenção de mapear suas intensidades e abrir fendas e brechas para conseqüentes desterritorializações.

Para dialogar com a materialidade dos jongos e suas intensidades, sugiro a noção do *corpo em festa* como uma possibilidade observada nas relações estabelecidas entre os jongueiros durante a realização das rodas de jongo. Uma forma de construir o lugar performático, as espacialidades por meio de sistemas de ações que extrapolam a questão estética e artística e que potencializam o compartilhamento. O *corpo em festa* constrói sua dimensão artística a partir do compartilhamento de linguagens e técnicas e não simplesmente em sua apresentação. Por isso, é *corpo em festa*, uma vez que “[...] toda festa é um ato coletivo, ela supõe não só a presença de um grupo mas, também, sua participação, o que diferencia a festa do puro espetáculo [...]” (AMARAL, 1998, 39-40).

Assim, o *corpo em festa* destaca-se como um acontecimento possível na realização das rodas de jongo no qual as dimensões culturais, artísticas e políticas encontram-se intensamente articuladas. É também uma forma de resistência aos espaços hegemônicos no

momento em que provoca a constituição de lugares performáticos coletivos e compartilhados que enfrentam a lógica performática individualista da indústria cultural. Ele se constitui como potencialidade nas rodas de jongo, podendo, de acordo com o contexto e com suas interpelações, realizar-se com mais ou menos intensidade. Nesse sentido, o *corpo em festa* é o próprio espaço do corpo, definido por Gil (2004, 47), dos jongueiros. É o “potencial agir” dos jongueiros que define e constrói o espaço performático dos jongs.

No jongo, portanto, os corpos em ação também são construtores das espacialidades. São os sistemas de ações estabelecidos pelos jongueiros em articulação com os sistemas de objetos que compõem as rodas e as festas que definem os espaços dos jongs, seus lugares. Sua materialidade acontece, então, nessa relação, nesse processo indissociável de fixos e fluxos. Lugares esses articulados intensamente com o espaço global e suas lógicas hegemônicas e hierarquizantes. Na tensão complexa e constante entre os movimentos de resistência, de conformismo, de negação, de aceitação, de apropriação, de submissão, de subversão. No “entre” do global e do local, na fronteira das diferenças culturais.

Lançado o “ponto de saudação”, peço “machado!”⁶² e já “risco” o próximo “ponto” para continuar a “roda”.

⁶² Expressão utilizada pelos jongueiros para parar o ponto que está sendo cantado e iniciar outro. Pode ser substituída por “Cachuera!”.

Ponto de Louvaria

O ponto de louvaria ou de louvação também acontece no início da roda e tem praticamente as mesmas finalidades do ponto de saudação. Nesta “roda”, entretanto, meu “ponto de louvaria” ganha um caráter específico. É “riscado” para “louvar” as articulações espaciais do jongo, para destacar suas singularidades.

Influenciado por esses e outros discursos sobre as espacialidades contemporâneas, encontra-se o espaço do jongo. Ou melhor, constituem-se os espaços dos jongos. As formas históricas de vivenciar e compreender os espaços nos quais circulamos, ocupamos, ignoramos, exercemos poderes – enfim, existimos – impactam a realização do jongo em sua dimensão espacial. As espacialidades dessa manifestação da cultura popular estão em negociações constantes com os espaços hegemônicos e suas lógicas. Suas reorganizações, sejam de caráter predominantemente performático ou social, localizam-se nesse lugar de tensão, onde tomam formas movimentos híbridos de resistência, de cessão, de violência, de diálogo, de imposição.

Diante disso, opto por iniciar as reflexões sobre as dimensões espaciais específicas do jongo a partir do contexto geográfico de sua existência atual e de registros de sua ocorrência no passado com a intenção de compreender os espaços de consolidação do jongo como uma prática social e seus espaços de ocupação contemporâneos. Entender os lugares já ocupados e construídos pelo jongo e os que ele ocupa e constrói atualmente auxilia no entendimento do caminhar realizado por essa manifestação desde a época do Brasil Colônia até os nossos tempos. A intenção deste trabalho, entretanto, não é construir uma densa historiografia do jongo, mas explorar a contextualização histórica do jongo para apreender os processos de transformação de sua dimensão performática.

Edson Carneiro (1982) menciona uma pesquisa nacional feita pelo IBGE sobre a ocorrência de folguedos populares. Segundo o autor, “[o] inquérito do IBGE, reconhecidamente incompleto e falho em relação a vários estados, foi divulgado em esfera limitada, para receber sugestões e críticas e preencher lacunas antes da sua apuração final” (CARNEIRO, 1982, 55). Nessa pesquisa, jongo e caxambu aparecem mapeados separadamente. O caxambu foi registrado nos seguintes estados: Espírito Santo (Alegre, Cachoeiro do Itapemirim, Castelo, Muniz Freire e São José do Calçado), Rio de Janeiro (Cambuci, Duas Barras, Miguel Pereira, Miracema, São Sebastião do Alto e Vassouras),

Minas Gerais (Estrela do Sul, Eugenópolis e Palma) e Goiás (Porangatu). Já o jongo, de acordo com o inquérito, acontecia nos estados do Espírito Santo (Conceição da Barra e Itapemirim), Rio de Janeiro (Resende e São João da Barra), Minas Gerais (Liberdade, Piranga e Porto Firme) e São Paulo (Paraibuna). Às informações do IBGE, Carneiro acrescenta que o jongo também acontecia nos municípios de São José do Barreiro e de Taubaté do estado de São Paulo (ibidem, 55).

Apesar de não serem explicitados os critérios de identificação das manifestações observadas nessas regiões como jongo ou caxambu, a época de sua realização nem a metodologia utilizada pelo IBGE, essa pesquisa ratifica, de uma forma geral, as informações trabalhadas por diversos folcloristas entre os anos 1920 a 1970 sobre a localização geográfica do jongo.

Em pesquisa realizada por Maria de Lourdes Borges Ribeiro nos anos 1950, a autora diz não ser bem determinada a área do jongo no Brasil, mas confirma sua existência nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro (RIBEIRO, 1960,7). Ao juntar as informações do estudo feito por Rossini Tavares de Lima em 1950 com suas investigações, Ribeiro chegou ao seguinte quadro do jongo:

[...] verifica-se a vivência da dança nos seguintes municípios de São Paulo: Cunha, Caçapava, Ilhabela, Salesópolis, São José dos Campos, Votuporanga, Caraguatatuba, Lorena, Miracatu, Piraçununga, Redenção da Serra, Taubaté, Iguape, Ubatuba, Pindamonhangaba, Areias, Lagoinha, São José do Barreiro, Bananal, Queluz, Silveiras, Cachoeira Paulista, Piquete, Guaratinguetá, Aparecida, Jacaré e São Luis do Paraitinga; no Estado do Rio sei do Jongo em Resende, Barra Mansa, Volta Redonda, Barra do Pirai, Pinheiral, Arrozal do Pirai, Pirai, Parati e Angra dos Reis; em Minas Gerais, na região compreendida entre Carmo da Cachoeira e Passa Quatro; no Espírito Santo, no litoral sul (RIBEIRO, 1960, 7).

O levantamento feito por Ribeiro é bem detalhado nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro e mais geral nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. De qualquer forma, aponta diversos municípios onde acontecia o jongo naquela época, alguns que coincidem com a pesquisa apresentada por Carneiro e também alguns em que o jongo acontece na atualidade. Comparando as informações oferecidas por Carneiro principalmente sobre o estado de São Paulo com as de Ribeiro e considerando caxambu e jongo como sinônimos, percebe-se uma diferença significativa no número de municípios mapeados pelos pesquisadores. Enquanto Carneiro indica a presença do jongo em três municípios, Ribeiro enumera vinte e sete municípios. Por falta de informação sobre a data de realização da pesquisa do IBGE e por,

segundo Carneiro, suas falhas e problemas não é possível avançar nas interpretações dessas diferenças entre as duas pesquisas sobre a geografia do jongo nos anos 1960 a 1970.

Com o mapeamento da região do jongo (Figura 4), Ribeiro destaca “[...] a perfeita identificação da área jongueira com a dos primitivos focos de entrada de negros bantos em nosso país, na região centro-sul” (1960, 7). Essa relação entre o jongo e os povos africanos de língua bantu é considerada atualmente por diversos autores e mencionada no Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) sobre o Jongo no Sudeste⁶³ – documento elaborado com base nas pesquisas realizadas para a titulação do jongo como Patrimônio Cultural Brasileiro – como principal influência na constituição dos saberes, ritos e crenças do jongo.

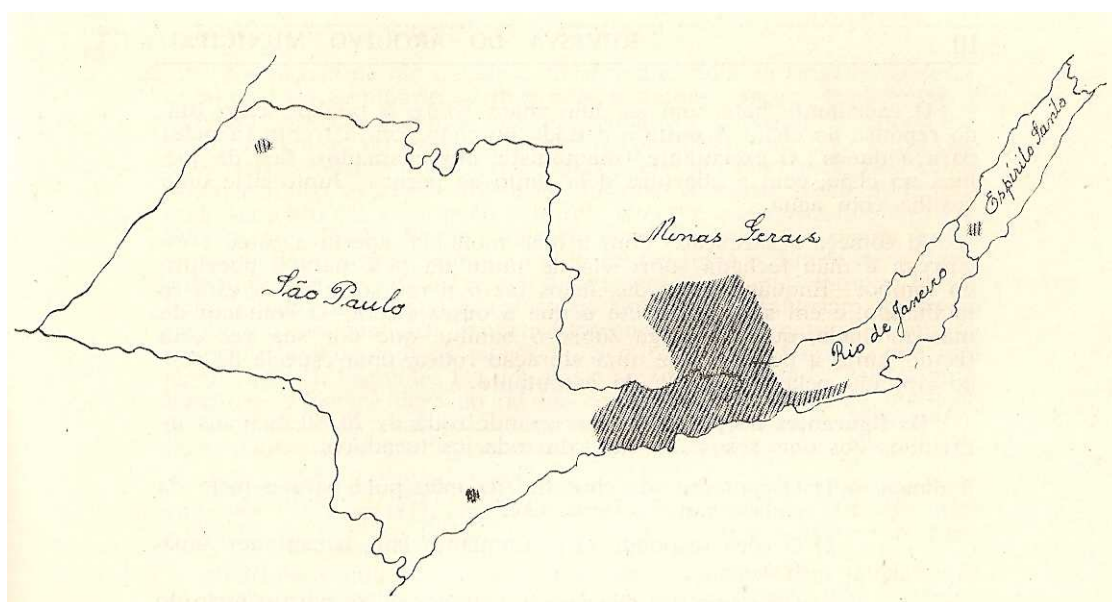


Figura 4: Mapa da área do Jongo no Brasil nos anos de 1960 (desenho de Oswald de Andrade Filho)⁶⁴

A partir do mapa do jongo na região Sudeste e no estado de Goiás (Figura 5), percebe-se que os municípios com ocorrência de jongo atualmente estão localizados nos seguintes estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Apesar de terem sido encontrados registros da presença do jongo em municípios do estado de Goiás, hoje não existem comunidades jongueiras nesses locais. O jongo, portanto, pode ser definido como uma manifestação da região Sudeste do país. E foi dessa forma que ocorreu seu registro no

⁶³ Esse documento trabalha com informações de quatorze comunidades jongueiras dos seguintes estados: Rio de Janeiro (sete), São Paulo (cinco) e Espírito Santo (duas) que foram visitadas no processo de inventário do jongo

⁶⁴ In: RIBEIRO, 1960, 09.

Livro de Registro das Formas de Expressão – Jongo no Sudeste –, fato que lhe concedeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil.

Os mapas específicos dos estados de São Paulo (Figura 6), Rio de Janeiro (Figura 7) e Espírito Santo (Figura 8) informam que as comunidades jogueiras estão mais concentradas nesses estados. Esse estudo procurou identificar tanto municípios onde há registro que já houve ocorrência de jongo como municípios em que havia ocorrência de jongo em 2006, ou seja, onde as comunidades jogueiras realizavam suas atividades.

No estado de São Paulo (Figura 6), em doze municípios foram mapeadas quatorze comunidades jogueiras, das quais sete (comunidades correspondentes aos números de 1 a 7 na tabela da Figura 6) apresentavam ocorrência do jongo em 2006 e as outras sete (comunidades correspondentes aos números de 8 a 14 na tabela da Figura 6) possuíam registros de que o jongo acontecia naquelas localidades.

No estado do Rio de Janeiro (Figura 7), em dezoito municípios foram registradas trinta e uma comunidades jogueiras. Treze comunidades (correspondentes aos números de 19 a 31 na tabela da Figura 7) em que o jongo ocorria no passado foram mapeadas pelos registros encontrados em diversas pesquisas. Dezoito comunidades (correspondentes aos números de 1 a 18 na tabela da Figura 7) mantinham atividades do jongo em 2006.

No estado do Espírito Santo (Figura 8), foram registradas onze comunidades jogueiras em dez municípios. Apenas uma comunidade foi identificada com ocorrência do jongo em 2006: Jongo de São Benedito, no município de São Mateus. As outras dez comunidades apresentaram registros da ocorrência do jongo em momentos passados.

Para a elaboração da pesquisa que fundamentou o reconhecimento do jongo como patrimônio cultural brasileiro, foram visitados sete municípios com comunidades jogueiras no estado do Rio de Janeiro (Angra dos Reis, Barra do Piraí, Miracema, Pinheiral, Rio de Janeiro Santo Antônio de Pádua e Valença), cinco em São Paulo (Cunha, Guaratinguetá, Lagoinha, Piquete e São Luis do Paraitinga) e dois no Espírito Santo (Conceição da Barra e São Mateus)⁶⁵.

Relacionar os mapas dos estados de São Paulo (Figura 6), do Rio de Janeiro (Figura 7) e do Espírito Santo (Figura 8) ao estudo feito por Ribeiro “[...] permite comparar a distribuição espacial do jongo na atualidade e em meados do século 20. A mancha coberta pela área jogueira no mapa da região Sudeste permanece a mesma, mas a incidência do

⁶⁵ Para mais informações sobre o processo de inventário do jongo ver IPHAN, 2007, 13.

jongo diminuiu” (IPHAN, 2007, 22). Por outro lado, após o reconhecimento do jongo como Patrimônio Cultural do Brasil no final de 2005, é perceptível o movimento de fortalecimento das comunidades jongueiras existentes e do surgimento de novas comunidades jongueiras em diversas circunstâncias.

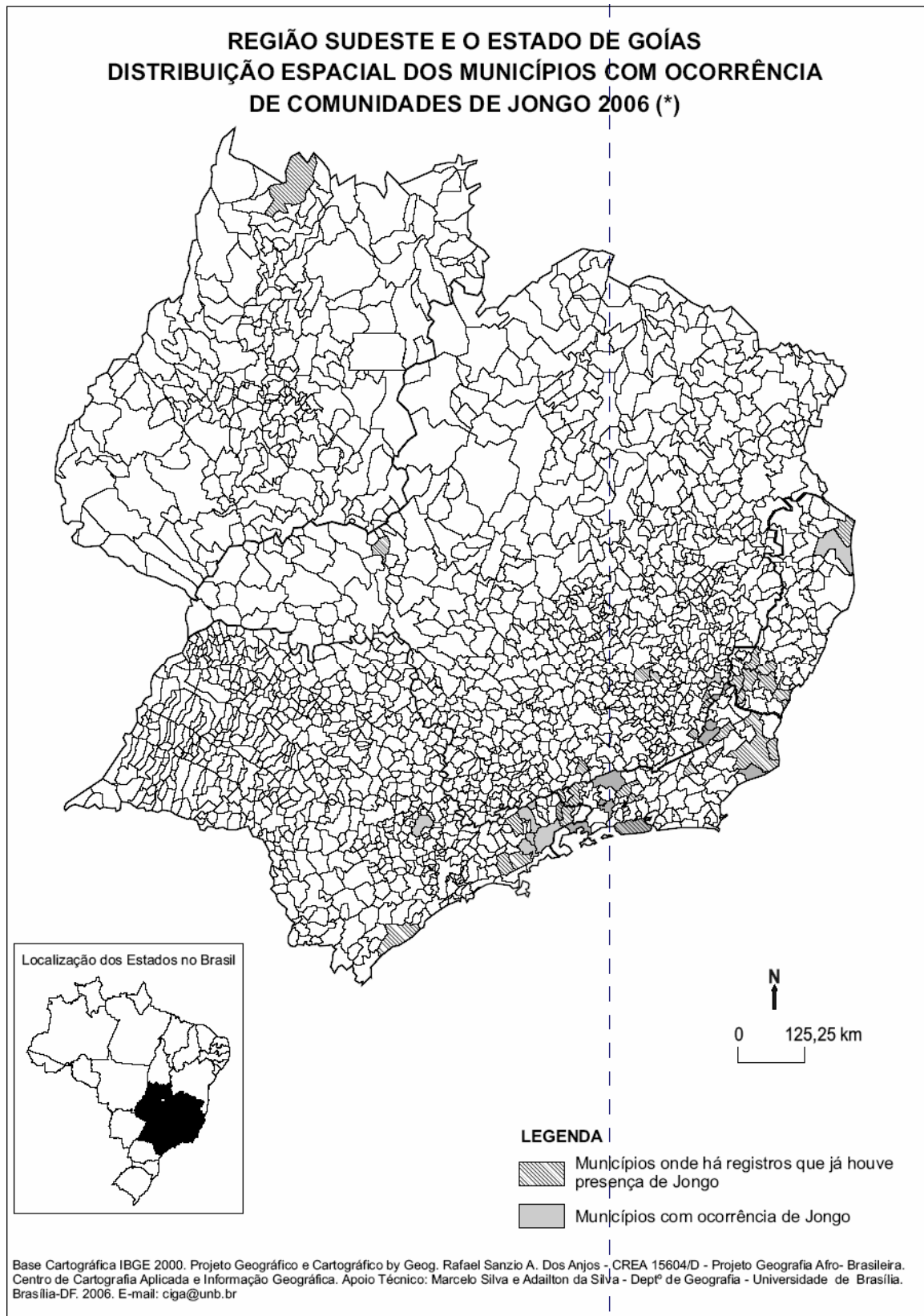
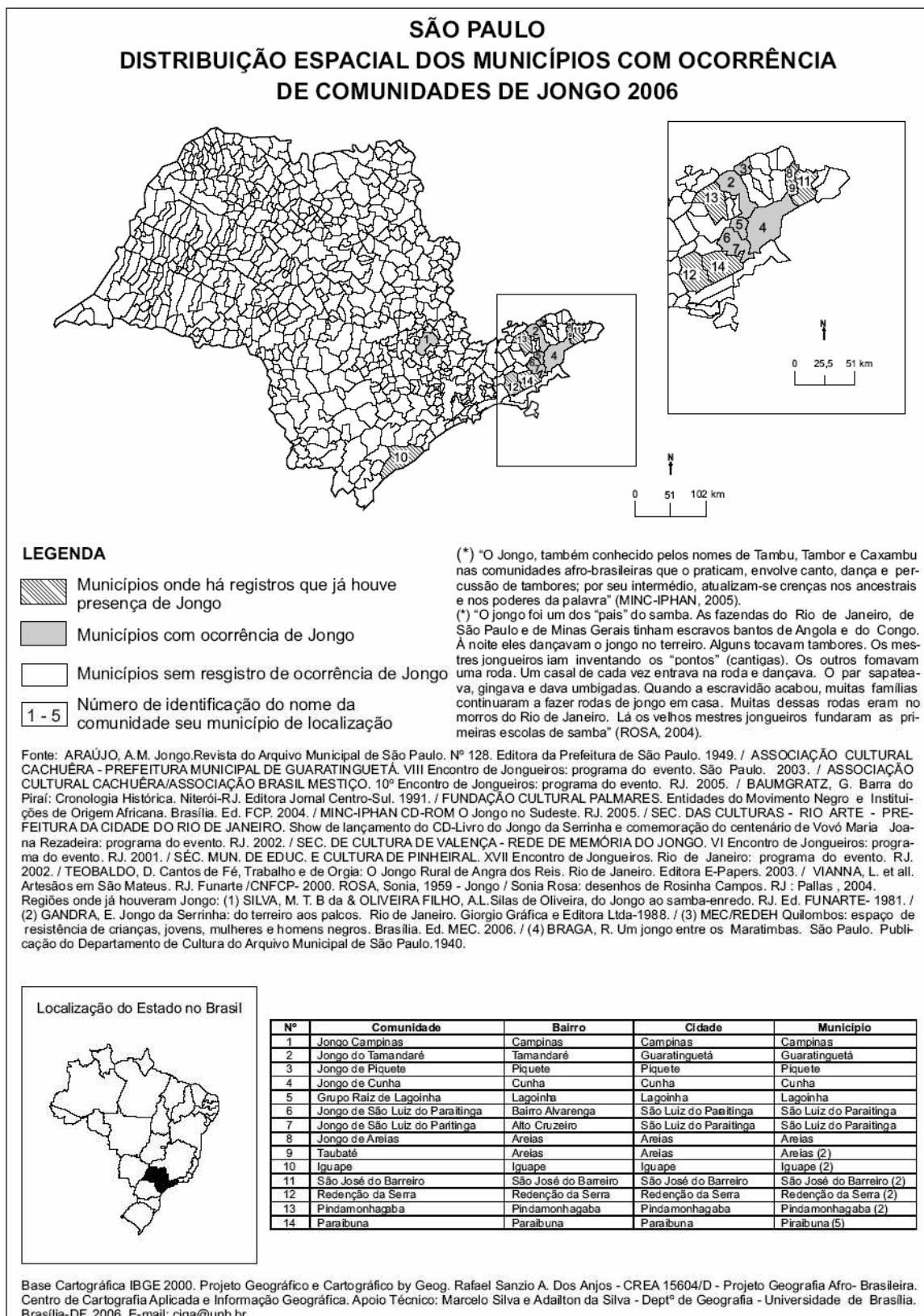
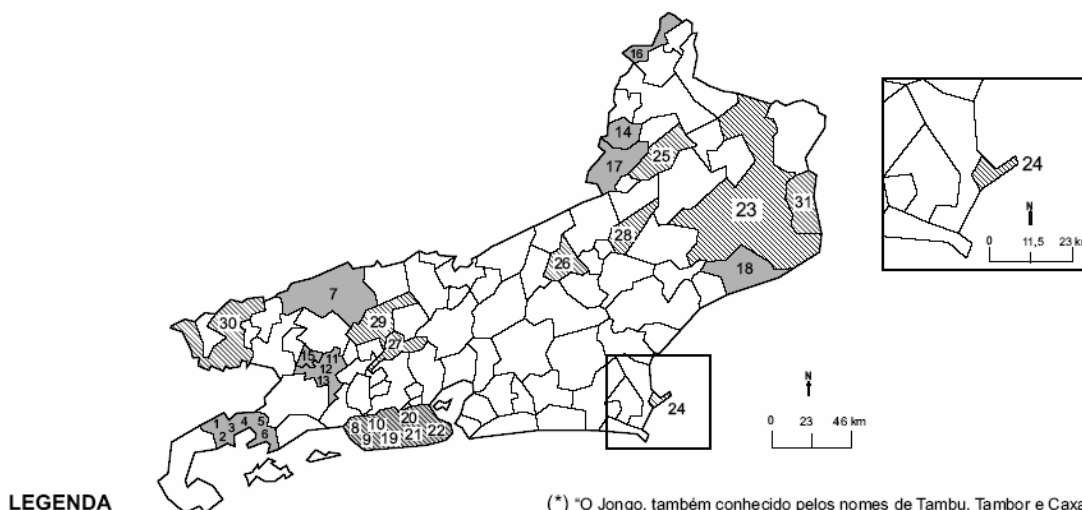


Figura 5: Mapa do jongo (região Sudeste e estado de Goiás)⁶⁶

⁶⁶ In: SILVA, 2006, 17.

Figura 6: Mapa do Jongo no estado de São Paulo⁶⁷⁶⁷ In: SILVA, 2006, 15.

RIO DE JANEIRO DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DOS MUNICÍPIOS COM OCORRÊNCIA DE COMUNIDADES DE JONGO 2006 (*)



LEGENDA

- Municípios que houveram ocorrência de Jongo
- Municípios com ocorrência de Jongo
- Municípios sem registro de ocorrência de Jongo
- Número de identificação do nome da comunidade seu município de localização

(*) "O Jongo, também conhecido pelos nomes de Tambu, Tambor e Caxambu nas comunidades afro-brasileiras que o praticam, envolve canto, dança e percussão de tambores; por seu intermédio, atualizam-se crenças nos ancestrais e nos poderes da palavra" (MINC-IPHAN, 2005).

(*) "O jongo foi um dos "país" do samba. As fazendas do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais tinham escravos bantos de Angola e do Congo. À noite eles dançavam o jongo no terreiro. Alguns tocavam tambores. Os mestres jongoeiros iam inventando os "pontos" (cantigas). Os outros fofavam uma roda. Um casal de cada vez entrava na roda e dançava. O par sapateava, gingava e dava umbigadas. Quando a escravidão acabou, muitas famílias continuaram a fazer rodas de jongo em casa. Muitas dessas rodas eram no morros do Rio de Janeiro. Lá os velhos mestres jongoeiros fundaram as primeiras escolas de samba" (ROSA, 2004).

Fonte: ARAÚJO, A.M. Jongo. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. Nº 128. Editora da Prefeitura de São Paulo. 1949. / ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUÉRA - PREFEITURA MUNICIPAL DE GUARATINGUETÁ. VIII Encontro de Jongoeiros: programa do evento. São Paulo. 2003. / ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUÉRA/ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO. 10º Encontro de Jongoeiros: programa do evento. RJ. 2005. / BAUMGRATZ, G. Barra do Piraí: Cronologia Histórica. Niterói-RJ. Editora Jornal Centro-Sul. 1991. / FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Entidades do Movimento Negro e Instituições de Origem Africana. Brasília. Ed. FCP. 2004. / MINC-IPHAN CD-ROM O Jongo no Sudeste. RJ. 2005. / SEC. DAS CULTURAS - RIO ARTE - PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Show de lançamento do CD-Livro do Jongo da Serrinha e comemoração do centenário de Vovó Maria Joana Rezadeira: programa do evento. RJ. 2002. / SEC. DE CULTURA DE VALENÇA - REDE DE MEMÓRIA DO JONGO. VI Encontro de Jongoeiros: programa do evento. RJ. 2001. / SÉC. MUN. DE EDUC. E CULTURA DE PINHEIRAL. XVII Encontro de Jongoeiros. Rio de Janeiro: programa do evento. RJ. 2002. / TEOBALDO, D. Cantos de Fé, Trabalho e de Orgia: O Jongo Rural de Angra dos Reis. Rio de Janeiro. Editora E-Papers. 2003. / VIANNA, L. et al. Artesãos em São Mateus. RJ. Funarte/CNFCP-2000. ROSA, Sonia, 1959 - Jongo / Sonia Rosa: desenhos de Rosinha Campos. RJ: Pallas, 2004. Regiões onde já houveram Jongo: (1) SILVA, M. T. B da & OLIVEIRA FILHO, A.L. Silas de Oliveira, do Jongo ao samba-enredo. RJ. Ed. FUNARTE- 1981. / (2) GANDRA, E. Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro. Giorgio Gráfica e Editora Ltda-1988. / (3) MEC/REDEH Quilombos: espaço de resistência de crianças, jovens, mulheres e homens negros. Brasília. Ed. MEC. 2006. / (4) BRAGA, R. Um jongo entre os Maratimbas. São Paulo. Publicação do Departamento de Cultura do Arquivo Municipal de São Paulo. 1940.



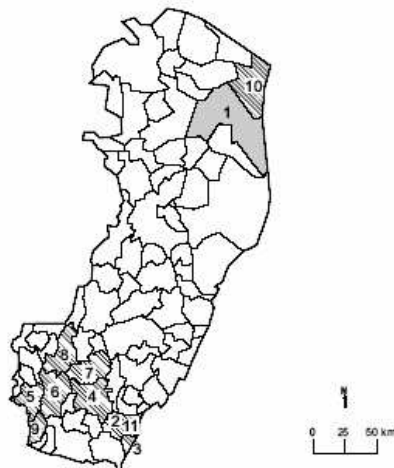
Nº	Comunidade	Bairro	Cidade	Município
1	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Santa Rita do Braçal	Angra dos Reis	Angra dos Reis
2	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Morro do Camo	Angra dos Reis	Angra dos Reis
3	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Mémbrudos	Angra dos Reis	Angra dos Reis
4	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Fazda	Angra dos Reis	Angra dos Reis
5	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Batém	Angra dos Reis	Angra dos Reis
6	Grupo de Consciência Negra Ylêludu	Grande do Iguá	Angra dos Reis	Angra dos Reis
7	Quilombo São José	Serra da Baleia	Santa Izabel	Valença
8	Grupo Cultural Jongo da Serrinha	Madureira	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
9	Grupo Cultural Jongo da Serrinha	Anda	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
10	Jongo de Dona Sui	Lagoa	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro
11	Caxambu da Tia Marina	Morro do Boa Sorte	Barra do Piraí	Barra do Piraí
12	Caxambu do Tio Joo	Morro da Caixa D'Água	Barra do Piraí	Barra do Piraí
13	Caxambu Filhos de Angola	Boca do Mato	Barra do Piraí	Barra do Piraí
14	Caxambu de Miracema	Morro do Cuareiro	Miracema	Miracema
15	Centro de Referência de Estudo Afro do Sul Fluminense	Pinheiral	Pinheiral	Pinheiral
16	Caxambu de Paracatu	Paracatu	Paracatu	Paracatu
17	Caxambu de Santo Antônio de Pádua	Vila Anapolto	Campos Bão	Santo Antônio de Pádua
18	Jongo da Fazenda Madradinha	Quissamã	Quissamã	Quissamã
19	Morro de São Carlos	Estácio	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (1)
20	Silvaque	Tijuca	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (1)
21	Manguinhos	Vila Isabel	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (1)
22	Gravado Cruz	Gravado Cruz	Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (1)
23	Fazenda Santana	Fazenda Santana	Campos dos Goytacazes	Campos dos Goytacazes
24	Quilombo de Raia	Raia	Buzios	Armação de Buzios (3)
25	Cambuci	Cambuci	Cambuci	Cambuci (5)
26	Duas Barras	Duas Barras	Duas Barras	Duas Barras (5)
27	Miquel Pereira	Miquel Pereira	Miquel Pereira	Miquel Pereira (5)
28	São Sebastião do Alto	São Sebastião do Alto	São Sebastião do Alto	São Sebastião do Alto (5)
29	Vassouras	Vassouras	Vassouras	Vassouras (5)
30	Resende	Resende	Resende	Resende (5)
31	São João da Barra	São João da Barra	São João da Barra	São João da Barra (5)

Base Cartográfica IBGE 2000. Projeto Geográfico e Cartográfico by Geog. Rafael Sanzio A. Dos Anjos - CREA 15604/D - Projeto Geografia Afro- Brasileira. Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica. Apoio Técnico: Marcelo Silva e Adailton da Silva - Deptº de Geografia - Universidade de Brasília. Brasília-DF. 2006. E-mail: ciga@unb.br

Figura 7: Mapa do Jongo no estado do Rio de Janeiro⁶⁸

⁶⁸ In: SILVA, 2006, 20.

ESPÍRITO SANTO DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DOS MUNICÍPIOS COM OCORRÊNCIA DE COMUNIDADES DE JONGO 2006 (*)



LEGENDA

- Municípios onde há registros que já houve presença de Jongo
- Municípios com ocorrência de Jongo
- Municípios sem registro de ocorrência de Jongo
- Número de identificação do nome da comunidade seu município de localização

(*) *O Jongo, também conhecido pelos nomes de Tambu, Tambor e Caxambu nas comunidades afro-brasileiras que o praticam, envolve canto, dança e percussão de tambores; por seu intermédio, atualizam-se crenças nos ancestrais e nos poderes da palavra" (MINC-IPHAN, 2005).

(*) *O jongo foi um dos "país" do samba. As fazendas do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais tinham escravos bantos de Angola e do Congo. À noite eles dançavam o jongo no terreiro. Alguns tocavam tambores. Os mestres jongueiros iam inventando os "pontos" (cantigas). Os outros fofavam uma roda. Um casal de cada vez entrava na roda e dançava. O par sapateava, gingava e dava umbigadas. Quando a escravidão acabou, muitas famílias continuaram a fazer rodas de jongo em casa. Muitas dessas rodas eram no morros do Rio de Janeiro. Lá os velhos mestres jongueiros fundaram as primeiras escolas de samba" (ROSA, 2004).

Fonte: ARAÚJO, A.M. Jongo. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. Nº 128. Editora da Prefeitura de São Paulo. 1949. / ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUÉRA - PREFEITURA MUNICIPAL DE GUARATINGUETÁ. VIII Encontro de Jongueiros: programa do evento. São Paulo. 2003. / ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUÉRA/ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO. 10º Encontro de Jongueiros: programa do evento. RJ. 2005. / BAUMGRATZ, G. Barra do Piraí: Cronologia Histórica. Niterói-RJ. Editora Jornal Centro-Sul. 1991. / FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Entidades do Movimento Negro e Instituições de Origem Africana. Brasília. Ed. FCP. 2004. / MINC-IPHAN CD-ROM O Jongo no Sudeste. RJ. 2005. / SEC. DAS CULTURAS - RIO ARTE - PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Show de lançamento do CD-Livro do Jongo da Serrinha e comemoração do centenário de Vovó Maria Joana Rezadeira: programa do evento. RJ. 2002. / SEC. DE CULTURA DE VALENÇA - REDE DE MEMÓRIA DO JONGO. VI Encontro de Jongueiros: programa do evento. RJ. 2001. / SÉC. MUN. DE EDUC. E CULTURA DE PINHEIRAL. XVII Encontro de Jongueiros. Rio de Janeiro: programa do evento. RJ. 2002. / TEOBALDO, D. Cantos de Fé, Trabalho e de Orgia: O Jongo Rural de Angra dos Reis. Rio de Janeiro. Editora E-Papers. 2003. / VIANNA, L. et al. Artesãos em São Mateus. RJ. Funarte / CNFCP- 2000. ROSA, Sonia, 1959 - Jongo / Sonia Rosa: desenhos de Rosinha Campos. RJ : Pallas , 2004. Regiões onde já houveram Jongo: (1) SILVA, M. T. B da & OLIVEIRA FILHO, A.L. Silas de Oliveira, do Jongo ao samba-enredo. RJ. Ed. FUNARTE- 1981. / (2) GANDRA, E. Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro. Giorgio Gráfica e Editora Ltda-1988. / (3) MEC/REDEH Quilombos: espaço de resistência de crianças, jovens, mulheres e homens negros. Brasília. Ed. MEC. 2006. / (4) BRAGA, R. Um jongo entre os Maratimbas. São Paulo. Publicação do Departamento de Cultura do Arquivo Municipal de São Paulo. 1940.

Localização do Estado no Brasil



Nº	Comunidade	Bairro	Cidade	Município
1	Jongo de São Benedito	Ladeira do Teimoso	Conceição da Barra	São Mateus
2	Barra do Itapemirim	Barra do Itapemirim	Itapemirim	Itapemirim (4)
3	Maratimbas	Maratimbas	Maratimbas	Maratimbas (4)
4	Cachoeiro do Itapemirim	Cachoeiro do Itapemirim	Cachoeiro do Itapemirim	Cachoeiro do Itapemirim (2)
5	Guaçuí	Guaçuí	Guaçuí	Guaçuí (2)
6	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre (5)
7	Castelo	Castelo	Castelo	Castelo (5)
8	Muniz Freire	Muniz Freire	Muniz Freire	Muniz Freire (5)
9	São José do Calçado	São José do Calçado	São José do Calçado	São José do Calçado (5)
10	Conceição da Barra	Conceição da Barra	Conceição da Barra	Conceição da Barra (5)
11	Itapemirim	Itapemirim	Itapemirim	Itapemirim (5)

Base Cartográfica IBGE 2000. Projeto Geográfico e Cartográfico by Geog. Rafael Sanzio A. Dos Anjos - CREA 15604/D - Projeto Geografia Afro-Brasileira. Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica. Apoio Técnico: Marcelo Silva e Adailton da Silva - Deptº de Geografia - Universidade de Brasília. Brasília-DF. 2006. E-mail: cig@unb.br

Figura 8: Mapa do Jongo no estado do Espírito Santo⁶⁹

⁶⁹ In: SILVA, 2006, 13.

A vinculação do jongo a uma região pode gerar a falsa impressão de uniformidade em sua performance. Embora esteja situado no Sudeste, o jongo não representa uma região, sua prática não está associada a um regionalismo. Nesse sentido, não cabe ao jongo uma discussão de origem espacial – onde ele surgiu primeiro e quais foram suas derivações. Há, entretanto, uma forte ligação com o contexto rural escravocrata do Brasil Colônia.

No Brasil, o jongo se consolidou entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do rio Paraíba do Sul. Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de *pontos* que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. Sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal, em que os negros falam de si, de sua comunidade, por meio da crônica e da linguagem cifrada. Tambu, batuque, tambor, caxambu. O jongo tem diversos nomes, e é cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Se existem diferenças de lugar para lugar, há também semelhanças, características comuns em muitas manifestações do jongo (IPHAN, 2007, 14).

Percebe-se que a vida dos escravos de origem africana nas fazendas é que contextualiza as características do jongo. Entre as semelhanças que o definem e que agrupam diversas expressões nessa nomenclatura, o jongo surge em multiplicidade e assim ocorre atualmente. Não há um sistema de filiação que organizem as diversas comunidades jongueiras e as diferentes práticas do jongo, mas alianças que as aproximam em suas manifestações. Há aspectos comuns que permitem agrupar essas práticas sob a mesma denominação, mas os agenciamentos possíveis entre eles singularizam cada roda, cada comunidade jongueira. Alguns deles são:

a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados (IPHAN, 2007, 33).

O jongo assume, portanto, um aspecto rizomático que é percebido em sua existência em aliança e por se concretizar em formas diversas. Por mais que se julgue necessário em alguns contextos a sua adjetivação em busca de sua apreensão conceitual – seja considerando suas dimensões performáticas seja considerando suas formas de acontecimento: jongo antigo,

jongo “verdadeiro”, jongo contemporâneo, jongo “autêntico” etc. –, todas essas formas constituem o jongo em multiplicidade. Essas manifestações fazem o jongo múltiplo escrevendo “o n-1”, conforme ensinam Deleuze e Guattari (1995a). Segundo os autores, a unidade só faz parte da multiplicidade se subtraída dela, ou seja, se não for a unidade o caráter definidor da multiplicidade. Assim, a multiplicidade não se faz a partir da soma de iguais, mas aliança entre os diferentes. Em multiplicidade, o jongo também questiona e desenraiza o verbo ser (DELEUZE e GUATTARI, 1995a), uma vez que não é preciso escolher entre as diferenças – o jongo é isso *ou* aquilo. Essa compreensão rizomática admite as diferenças na sua própria constituição e permite entender o jongo como isso *e* aquilo.

Atenta à multiplicidade do jongo, Elizabeth Travassos chama atenção para o cuidado necessário nas aproximações investigativas dessa manifestação da cultura popular:

As formas de expressão denominadas “jongo”, “tambor”, “caxambu”, “batuque” (entre outros nomes locais) conheceram destinos variados ao longo do século 20. Assim como tratar todas as suas ocorrências contemporâneas como variações de *um* modelo implica subestimar as diferenças entre elas, procedimento igualmente redutor consistiria em fundir num relato único as histórias – na verdade, pouco conhecidas – das comunidades que as praticam ou praticavam (2004, 55).

Da mesma forma que o jongo ocorre em multiplicidade, também são múltiplas as histórias das comunidades jogueiras do passado e da atualidade. Como bem destaca Travassos, não há como definir um modelo de jongo nem como definir um relato que dê conta de todas as histórias das comunidades jogueiras, de todo o percurso de seus praticantes. O que entendo ser possível é realizar aproximações das inúmeras características e histórias que compõem o jongo e, a partir delas, explorar suas multiplicidades de acontecimento. Colocar em evidência as diferenças de manifestação do jongo e das comunidades jogueiras é uma estratégia que deve estar articulada com a heterogeneidade e não com a hierarquização dessas diferenças, criando um referencial e transformando-as em desigualdades. É dessa forma que articulo a multiplicidade do jongo nas discussões desenvolvidas neste trabalho.

Diante dessa multiplicidade do jongo, fica confirmada a impossibilidade de pensá-lo sob a lógica de uma localidade ou espacialidade originária. Sua origem é localizada por diversos jogueiros velhos no universo simbólico a ele vinculado. Então, são diversas as histórias contadas e registradas sobre o surgimento do jongo, mas todas elas remetem ao aspecto sagrado de sua tradição. O jogueiro do Quilombo São José da Serra Manoel Seabra, Tio Mané, conta o seguinte sobre a “origem” do jongo:

O jongo surgiu que Jesus Cristo ia andando pelo caminho e os demônios tentando pra pegar ele, né, e os apóstolos. Aí chegou na encruzilhada, eles ali e o demônio veio a cavalo: ‘Qual é que é o Cristo docês aí, o Deus docês?’ Aí eles fala ‘Ih... como é que vamo fazer?’ Aí São Pedro, nosso Senhor Jesus Cristo fala ‘É bom pra tirar um jongo’, daí pegou e tirou um jongo. Aí dança pra lá, dança pra cá. ‘Qual é que é o Deus docês? Qual é que é o Cristo?’. Aí quanto mais gritava, eles aí tirava outro jongo. ‘Ah, cambada de bobo’. Aí vortô embora. Aí, nosso senhor, aí, abençoô o jongo, né, que foi uma defesa dele⁷⁰ (Manoel Seabra).

A sacralidade atribuída ao jongo (abençoado por Jesus Cristo) é colocada como elemento definidor de seu surgimento. A benção ocorre pela eficácia da dança, da roda (o jongo serviu de defesa para Jesus Cristo) que, ao que parece, já “existia” em sua seqüência de ações. Por sua magia, por sua linguagem poética, por sua materialidade performática que o jongo conquista seu aspecto sagrado. Mas é só na conquista desse elemento que ele passa a “existir”, de acordo com depoimentos de alguns jongueiros. Assim, o jongo só “surge” quando seus sistemas de ações que já aconteciam passam a se vincular a sistemas de simbolização. Quando suas ações que já eram eficazes passam a ser também sagradas. Essa história aproxima-se bastante da contada por um jongueiro em Taubaté e registrada por Rossini Tavares de Lima nos anos de 1950.

O Senhor e do Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados, quando encontraram um grupo de negros dançando o Jongo. A convite dos negros, eles se esconderam no meio da roda, e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo, que o Diabo passou e não viu os fugitivos. A Senhor e o Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém, abençoaram o Jongo, dizendo que essa dança daí pra frente seria uma dança sagrada (1954, 100)

Dessa forma, o jongo tem sua “origem” na relação de suas dimensões de festa, de divertimento, de magia e de religiosidade. O espaço do jongo mostra-se atravessado por suas ações e suas simbolizações. A própria noção de origem do jongo é também atravessada por diversos aspectos. Assim, constitui também a “origem” do jongo e de suas espacialidades a sua dimensão política, como destaca Antônio Fernandes, conhecido como Toninho Canecão, jongueiro do Quilombo São José da Serra:

[...] porque o jongo ele foi criado assim: no tempo da escravidão, então, o negro vinha lá de fora da África e quando chegava no Brasil eles faziam tudo pra poder

⁷⁰ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José”.

trocar, tirar parentesco, grau de parentesco. Cada um levava para um lugar aí até com língua diferente [...] até dialeto não falava o mesmo [...] para poder complicar a convivência deles nas comuni... nas fazendas. E no jongo, os negros se organizaram através do cântico. Então começaram a cantar... e cantando eles se conheciam, através do canto e daquilo foi surgindo algum namoro, nas lavouras de café. E passaram a confiar um no outro. E assim foi criado o Quilombo também. Porque o jongo ele é um cântico não decifrável. Porque o cara cantava, combinava que ia fugir. Mas os feitores, que ficavam o dia todo nas lavouras de café não tomavam conhecimento daquilo. Aí foi indo, com o passar do tempo, aí foi criando os quilombos. Veio o dos Palmares, depois vem outros quilombos como hoje é o de São José da Serra [...] (*apud* MATTOS e ABREU, 2007, 104).

Diante dessas considerações, nota-se que olhar o espaço geográfico do jongo remete aos demais elementos que compõem os lugares do jongo. Sua sacralidade, sua magia, sua poesia, suas ações performáticas, suas simbolizações, sua dimensão política. O processo de ocupação e construção territorial do jongo articula-se com seus fazeres e saberes, consolidando-os e transformando-os. Ao mesmo tempo em que o jongo acontece em multiplicidade e não representa um regionalismo, ele agencia aspectos da região e dos lugares que ocupa para construir seus próprios lugares. Dessa forma, o jongo vai constantemente atualizando, reinventando suas práticas, suas histórias, suas linguagens, suas magias, seus universos simbólicos, suas eficácias. Por isso, como dizem Hebe Mattos e Martha Abreu,

[o] mapa cultural do jongo do século XXI nos leva para o passado, quase em linha direta com os grupos africanos de língua bantu chegados à costa do Sudeste na primeira metade do século XIX. Mas também nos leva para o futuro, para um impressionante movimento de emergência étnica associado à luta contra a discriminação racial, pelo reconhecimento cultural e pela posse de terras tradicionais, empreendido por comunidades de camponeses negros organizados por laços de parentesco (MATTOS e ABREU, 2007, 99).

Constantemente fadado ao desaparecimento e ao esquecimento por pesquisadores, observadores e seus praticantes⁷¹, o jongo permanece. Permanece existindo, porém não permanece o mesmo. Seus contextos de realização foram transformados ao longo dos tempos e juntamente com eles a sua eficácia seguiu se modificando, se atualizando. Como indicam Mattos e Abreu, “[n]ovos tempos e novas lutas podem ajudar a explicar como as comunidades que detêm hoje os saberes, o canto, a dança e a percussão dos tambores do jongo [...] tenham conseguido receber o título de detentores de um Patrimônio Cultural do Brasil” (2007, 72).

⁷¹ Sobre esse assunto, ver MATTOS e ABREU, 2007, 72 e 96-98.

Com a visão (e demais sentidos) mergulhada nesse contexto, rumo à análise cuidadosa e específica da configuração espacial do jongo em performance, de seus lugares performáticos. Conforme já anunciado na introdução do trabalho, utilizo a análise praxeológica como ferramenta de aproximação da multiplicidade performática do jongo. A escolha desse método ocorreu por seus princípios operacionais permitirem a descrição e análise detalhada dos acontecimentos, ou seja, do jongo em realização performática. O conhecimento construído a partir da análise praxeológica do jongo tornou-se uma referência para os agenciamentos organizados com outras fontes. Como muito bem lembra Roberta K. Matsumoto, “[a] descrição, dessa forma, não foi e nem deve ser considerada como um fim em si mesma, mas como uma base concreta para a investigação” (MATSUMOTO, 2009, 205). Assim, também como a autora, acredito “[...] que a partir do registro visual descritivo [...] e da análise sistemática que abre espaço para o diálogo com outras fontes de conhecimento, é possível compreender o complexo sistema cultural [...]” (ibidem, 200) no qual se localiza o jongo.

Cabe destacar que a análise praxeológica trabalha com o estudo das dimensões espaciais e temporais articuladas nos seguintes modos de agenciamento: composição, ordem e articulação. Por conta da organização da pesquisa em “pontos” específicos sobre o espaço e o tempo, cuja justificativa encontra-se na introdução, os encadeamentos propostos pela praxeologia serão didaticamente apresentados separadamente em seus “pontos” correspondentes. Portanto, neste momento do texto, trabalharei com a composição espacial, a ordem espacial e a articulação espacial.

A composição espacial, de acordo com a análise praxeológica, refere-se à descrição dos elementos humanos (participantes, *performers*, público, audiência etc.) e materiais (instrumentos e objetos) envolvidos na cena. As diferentes formas de realização do jongo, relacionadas a contextos específicos, são compostas por: jongueiros, não-jongueiros, instrumentos musicais, locais de acontecimento da ação (terreiro, palco, praça, parque etc.), fogueira e figurinos. Esses elementos podem ser organizados em obrigatórios e contingentes de acordo com sua vinculação à realização do jongo. É importante observar que, embora alguns elementos sejam sempre classificados como obrigatórios para a performance do jongo, muitos elementos têm a variabilidade de classificação de acordo com o contexto de inserção da performance. Portanto, a obrigatoriedade e a eventualidade dos elementos para a realização do jongo são definidas a partir da totalidade na qual se localiza a ação. Não são características

a priori dos elementos. São atributos moventes que se constituem conforme a situação da performance.

Os sujeitos que compõem a cartografia do jongo em sua dimensão performática são considerados nesse trabalho em dois grupos: jongueiros e não-jongueiros. O termo jongueiro designa, em algumas comunidades, as pessoas que dominam as linguagens que compõem o jongo, tendo conhecimento para conduzir uma roda e para “riscar” ou “desatar” um ponto. Declarações feitas no documentário “Feiticeiros da Palavra” (2001, direção de Rubens Xavier) de algumas pessoas da comunidade do Tamandaré, Guaratinguetá – São Paulo, explicitam que há uma diferença entre os que são jongueiros e os que participam do jongo. Nesse sentido, Zé Carlos, jongueiro da comunidade, comenta:

Além de ser descendente de jongueiro, eu fui aprendendo desde pequeno com o meu pai, né [...]. [O jongo] não ensina. Um da família vai ficar com essa herança. Tenho mais irmão, mas quem sabe sou eu. Minha irmã é do centro [de umbanda], meu irmão também é do centro [de umbanda], mas quem sabe sou seu [...]. [O conhecimento do jongo] é descendente, é por família. É hereditário.

Xina, umbandista da mesma comunidade, declara sua participação no jongo da seguinte forma. “O jongo é muito bonito, é muito lindo. Eu adoro. Tenho minhas mandinga pra fazer antes de entrar no jongo. Eu não sou jongueiro. Adoro, gosto de ver uma roda de jongo. [...] Eu conheço ponto. Só eu não canto, eu não gosto de cantar”. Dessa forma, percebe-se que nem todos que participam da roda, entendem os pontos, tocam e dançam podem ser considerados jongueiros nessa perspectiva. Porém, de forma geral, é a palavra utilizada para definir o “dançador ou cantador do jongo” (LOPES, 2003, 123), ou ainda tocador dos instrumentos que integram essa manifestação. Edir Gandra, em seu estudo sobre o Jongo da Serrinha nos anos de 1980, define jongueiros como sendo os “[p]articipantes da dança do Jongo; o dançarino, o instrumentista ou quem ‘tira’ ponto, isto é, aquele que sabe inventar, improvisar melodia e letra, compor a música” (1995, 21).

Diante da presença significativa de pessoas que freqüentam as festas de jongo e participam das rodas, mas que não pertencem às comunidades jongueiras, considerou-se necessário explicitar esses grupos sociais diferenciados. Portanto, entende-se, no âmbito desta pesquisa, que jongueiros e jongueiras são pessoas que participam da roda de jongo nas suas mais variadas dimensões e que são membros de uma comunidade jongueira. Dessa forma, a própria designação de jongueiro não está vinculada exclusivamente à participação na roda.

Ela remete ao contexto sócio-cultural do grupo ou comunidade jongueira. Aos demais participantes da festa, chamamos de não-jongueiros, independentemente do papel que eles possam desempenhar ao longo da roda. É importante compreender, portanto, que por mais que jongueiros e não-jongueiros possam compartilhar ações dentro da roda, suas relações com o jongo são distintas assim como seus papéis sociais nos contextos das festas de jongo, das rodas ou das apresentações.

Atualmente, os jongueiros e as jongueiras são pessoas de várias idades, origens étnicas, classes sociais, níveis de ensino. Cada comunidade jongueira foi constituída e consolidada de uma forma específica, o que gerou o envolvimento de diferentes atores sociais na prática do jongo. Antigamente, as rodas de jongo eram ambientes restritos aos mais velhos associados exclusivamente aos descendentes de escravos. Sobre essa ampliação da prática do jongo, principalmente em relação à participação de jovens e crianças, há diversos depoimentos dos próprios jongueiros. Jorge Maria, jongueiro do Quilombo São José, declarou: “o caxambu de antigamente era mais difícil porque a pessoa novo não podia participar, entendeu. Então, quando tinha baile, quando tinha baile, então os novo, idade de vinte anos pra baixo, de vinte, era pra dançar o baile. Caxambu era só pro povo idoso”,⁷². Elizabeth Seabra, também do Quilombo São José, fala da mudança que aconteceu na sua forma de ver o jongo, mostrando sua posição quando criança e sua visão atual da manifestação.

Antigamente eu tinha medo. Mas hoje em dia eu não tenho mais. Porque antigamente ele era, assim, se tornava mais forte, né. Aí, meu pai dizia ‘criança não pode entrar’, essas coisas. Então, aquilo deixava a gente com medo. Hoje não, porque hoje até as criança dança, né. Então, hoje eu danço sem medo nenhum, sem medo nenhum (Elizabeth Seabra).⁷³

Com as alterações ocorridas com o passar do tempo nas rodas de jongo, houve uma expansão dos possíveis participantes para todos os membros das comunidades. As modificações dos contextos sociais nos quais o jongo estava inserido contribuíram para que algumas de suas dimensões fossem fortalecidas e outras ressignificadas. O aspecto lúdico da roda foi se expandido e sua prática foi, aos poucos, adquirindo novos sentidos, novas motivações. Gandra registrou esse processo ao relatar uma inicial participação das crianças das rodas de jongo realizadas na Serrinha:

⁷² Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

⁷³ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

As pessoas que dançavam o Jongo naquela época [décadas de 1920 a 1950], na Serrinha, eram os adultos e idosos, pois à[s] crianças e jovens não era permitido participar da dança. Às vezes, sendo os mesmos filhos de jogueiros, era-lhes concedido bater palmas e cantar durante um determinado período de tempo, mas não dançar e participar do Jongo durante toda a noite (1995, 65).

Hoje, portanto, fala-se de jogueiros e jogueiras, de jogueiros velhos e de jogueiros novos. Com certeza a diversidade dos integrantes das comunidades jogueiras é bem maior do que a existente em sua prática da época da escravidão. Quando o jongo assume novos papéis em novos contextos sociais, seus praticantes também se modificam. Uma das descrições possíveis dos integrantes dessas comunidades é apresentada no Dossiê do Jongo no Sudeste:

Os atuais jogueiros são, geralmente, descendentes de jogueiros. Vivem em bairros pobres das cidades, onde são trabalhadores - ativos ou aposentados - e estudantes. Ali se radicaram seus avós e bisavós no período pós-abolicionista, em zonas intermédias entre campo e cidade. Alguns deles, nascidos na primeira metade do século 20, fizeram um percurso migratório entre o local de origem, geralmente uma vila ou área rural, e a cidade onde moram agora. Guardam lembranças vívidas das rodas que viam quando crianças, dos cantos que ouviam e das histórias que seus pais e avós contavam sobre o jongo (IPHAN, 2007, 20-21).

Essas características podem ser associadas aos jogueiros velhos das comunidades. Entre os jogueiros novos existem os que possuem vínculos familiares com as gerações de jogueiros, mas também há um número significativo de crianças e jovens que passam a se vincular aos grupos de jongo de suas comunidades por outras razões que extrapolam laços sanguíneos. “Atualmente o jongo atrai estudantes e artistas, integra-se a projetos sociais de organizações não-governamentais e à ação político-cultural de movimentos negros” (IPHAN, 2007, 23). E, com isso, novos jogueiros novos vão mergulhando no universo jogueiro. Seus olhares, seus cantos, suas danças, seus toques vão estabelecendo novos agenciamentos com os saberes e fazeres dos jogueiros velhos e com as memórias de suas comunidades. Assim, jongs e jogueiros se atualizam na contemporaneidade.

Os jogueiros participam da roda de diversas maneiras, podendo ocupar diferentes papéis e realizar diversas ações durante a realização do jongo: cantar, dançar, tocar, “puxar” o ponto, entre outras. Porém, há algumas funções assumidas pelos jogueiros nas organizações de suas comunidades que não são flexibilizadas e transformadas no decorrer de uma roda.

Nesse sentido, é possível agrupar os jongueiros a partir de dois aspectos distintos: suas funções sociais na comunidade e suas ações e posicionamentos na roda. Composto o primeiro aspecto, encontram-se as funções denominadas por jongueiro-mestre e jongueiro-liderança.

O jongueiro-mestre é, no sentido mais amplo, o responsável pelo jongo em suas várias dimensões. Além de ter profundo conhecimento sobre todas as ações de uma roda de jongo – cantar, dançar, tocar –, o jongueiro-mestre ou a jongueira-mestre é a referência do jongo na comunidade. É a pessoa que coordena os trabalhos da roda de jongo, que organiza as festa do jongo, que estimula sua prática para não deixá-lo “morrer”, que envolve os “jongueiros novos” nas rodas. É um papel que pode ser ocupado por homens e por mulheres e que está associado ao contexto contemporâneo do jongo.

Na bibliografia estudada que investiga o jongo até os anos de 1970 não foi encontrada menção a jongueiros-mestres. Há diversas observações sobre jongueiros renomados, bem conhecidos em suas regiões por suas habilidades em tirar pontos e em dançar no centro da roda ou por oferecerem festas com rodas que varavam a madrugada⁷⁴. Entretanto, não se têm registros sobre mestres jongueiros nem tampouco sobre grupos de jongo naquela época.

O Jongo, antigamente dança de escravos, passou depois, a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente de povo, gente humilde de pé no chão. [L]avradores, operários, biscateiros: de modo geral, todos têm profissão. **Como não se precisa, para dançar o Jongo, de grupo organizado, dança quem quer e quem sabe.** Não há economia coletiva. Os instrumentos pertencem a seu[s] donos.

Há sempre um jongueiro que convoca a turma, a quem os de fora devem pedir licença pra dançar (RIBEIRO, 1960, 6, grifos meus).

Essa descrição do jongo feita pela pesquisadora Maria de Lourdes Borges Ribeiro ratifica meu posicionamento sobre o surgimento da figura do mestre no jongo. Ao falar do jongo realizado nos anos de 1950 e 1960, Ribeiro destaca o jongo como uma prática conhecida por um grande número de pessoas que compartilhavam, em certa medida, um contexto social. Dessa forma, não havia necessidade de grupo organizado nem da figura do mestre como a conhecemos hoje. O jongo acontecia em momentos de festas – “[...] via de regra dos Oragos religiosos, festas juninas, festa do Divino, festa de Santa Cruz, no dia 13 de maio e principalmente para ‘pagamento de promessa’ de determinada pessoa ao santo de sua

⁷⁴ Sobre a citação de jongueiros renomados, ver REZENDE, 1968, 24;

devoção [...]” (RIBEIRO, 1960, 07) – e era aberto a todos que quisessem participar⁷⁵. Os jongueiros sabedores desse universo mágico-poético-corporal eram muitos e todos valorizados pelos participantes das rodas e pelos pesquisadores visitantes. Os organizadores das festas do jongo, os “festeiros”, eram respeitados e “saravados” na abertura da roda. Esses jongueiros eram, na verdade, todos grandes mestres, considerando o sentido lato da palavra. Contudo, não se denominavam dessa forma. O saber jogar fazia parte da vida e talvez, por isso, não era percebido como um conhecimento que justificasse algum título.

Associo, portanto, o surgimento dessa denominação e sua ampla utilização entre os próprios jongueiros e os não-jongueiros ao momento de estruturação do jongo em grupos, em comunidades jongueiras. Considero dois movimentos importantes na consolidação do papel social de mestre no universo jongueiro: o reconhecimento do jongo como um saber valorizado que pode ser ensinado formal e informalmente e a oportunidade que os grupos praticantes de jongo identificaram ao reconhecerem o jongo como uma manifestação importante para cultura brasileira, um bem cultural que atesta a forte presença da herança africana, um meio de vida para os grupos em sua releitura como espetáculo (MATTOS e ABREU, 2007, 99), uma “[...] referência para o movimento de emergência étnica [...]” (ibidem, 104) e, conseqüentemente, uma estratégia de luta política para garantia de seus direitos.

Apesar de haver uma atribuição comum aos jongueiros-mestres – a responsabilidade pelo jongo –, é interessante observar que cada comunidade jongueira possui formas próprias de nomear ou constituir seus mestres. Por exemplo, no Jongo do Quilombo São José (Valença – Rio de Janeiro), a figura do mestre coincide com a matriarca do quilombo. Terezinha do Nascimento, conhecida como Mãe Tetê, é responsável pelo jongo e também liderança espiritual da comunidade. Essa coincidência de funções é o que justifica o papel de jongueira-mestra, como explica Antônio Fernandes, conhecido como Toninho Canecão:

Por isso que pra mexer com a roda de jongo, ele [a pessoa] tem que ter certa sabedoria, a qual que eu não tenho. Eu não tenho esse poder. Hoje aqui quem cuida disso é a Mãe Terezinha, minha irmã, que a mãe passou pra ela. Então, a gente quando sai, quando faz o jongo, a gente tem que ter autorização dela⁷⁶.

⁷⁵ Ainda sobre esse assunto, é pertinente a contribuição de Edir Gandra ao questionar Vovó Maria Joana sobre a realização do jongo na Serrinha nas décadas de 1920 a 1950. “De acordo com Vovó Maria Joana, o Jongo era dançado na Serrinha nos dias santificados: dia de São Pedro, São João, Santo Antônio, etc., isto é, dias dedicados aos santos da Igreja Católica, que poderiam ou não ser feriados. Dia de São José na casa de Seu Nascimento, dia de São Pedro na casa de Seu Antenor, dia de São João na casa de Vovó Maria Joana, dia de Senhora Santana na casa de Dona Marta, dia de São Jorge na casa de Dona Florinda, datas escolhidas pelos donos da casa por serem o dia do santo de sua devoção e para alguns também data de seu aniversário [...]” (GANDRA, 1995, 64).

⁷⁶ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

A sabedoria que precisa ter a jongueira-mestra no Quilombo São José está, portanto, associada não somente aos domínios da linguagem específica do jongo. Há uma valorização do conhecimento místico-religioso, uma vez que nessa comunidade o jongo está intensamente relacionado a esse universo⁷⁷. Para a comunidade do Quilombo São José, de acordo com o depoimento de Toninho Canecão,

o jongo além dele ser uma dança, ele é um ritual. Nós mantemos ainda o ritual cultural, né. Porque praticamente no passado todas as comunidades que tinha o jongo, tinha também o mestre ou a mesa de umbanda, né, igual nós temos, mantemo aqui em São José. Porque a roda do jongo, se ela for bem dirigida, ela pode até curar algum tipo de doença (Toninho Canecão)⁷⁸.

No Quilombo São José, Mãe Tetê é que benze a roda, é que dá a permissão para sua realização. Com suas próprias palavras, ela explica sua responsabilidade com o jongo e com a comunidade:

Eu sou a matriarca do quilombo. Fiquei no lugar da mamãe, porque era a mamãe. A responsabilidade caiu toda na minha mão. Eu tenho que ficar perto do tambu pra poder dar firmeza pra todos que vai dançar. [...] A gente se prepara [antes de sair do quilombo para se apresentar], né. E antes de saí, a gente faz oração e pede força aos preto velho pra 'podê' eles ajudar, que o jongo veio deles⁷⁹.

Nessa fala é possível perceber também a questão da hereditariedade – já mencionada anteriormente pelo jongueiro Zé Carlos, da comunidade do Tamandaré – na passagem do conhecimento sobre o jongo e no exercício da função social de mestre. A herança do papel de mestre pode ser dada no âmbito da família, como é o caso do Quilombo São José, ou estabelecida de outras formas. O mestre do Jongo de Piquete é Gilberto Augusto da Silva, Mestre Gil. Nascido na cidade de São Paulo, começou a participar do grupo de jongo de Dona Terezinha Generoso logo que passou a residir em Piquete, em 1979. Com o falecimento da líder do jongo, Mestre Gil assumiu a responsabilidade pelo grupo de jongo (SILVA e GOUVÊA, 2007, 11). Apesar de ter uma tia que dançava jongo em Minas Gerais (ibidem,

⁷⁷ Essa relação com a dimensão sagrada do jongo não se estabelece da mesma forma em todas as comunidades. A questão religiosa aparece de forma constante nas festas e nas apresentações de jongo, mas cada comunidade faz diferentes agenciamentos com essa questão dentro de suas práticas.

⁷⁸ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

⁷⁹ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

11), Mestre Gil não possuía nenhuma relação sanguínea com Dona Terezinha Generoso. Não se tem, portanto, uma regra estabelecida para a definição do mestre ou da mestra. Cada comunidade jongueira define sua lógica própria que certamente está conectada à maneira que os jongueiros “sabem-e-fazem” o jongo.

Outro aspecto que merece destaque nas relações de ensino-aprendizagem dos conhecimentos específicos do universo jongueiro é a hierarquia vinculada ao tempo de vida do jongueiro. Apesar da idade não ser um critério determinante na definição do jongueiro-mestre, os mais velhos são muito respeitados e sempre são reverenciados no jongo. Chamados de “jongueiros velhos”⁸⁰ pelos jongueiros mais novos e pelos não-jongueiros, essas pessoas são reconhecidas como verdadeiros detentores da memória do jongo, que, apesar dos crescentes registros textuais e audiovisuais, ainda tem a oralidade como principal metodologia de transmissão e construção de conhecimento. O respeito à ancestralidade pelo reconhecimento dos jongueiros mais velhos pode ser percebido nas aberturas das rodas de jongo.

O jongo, ele praticamente, ele é aberto com os casal mais velho da comunidade, que é os negos mais velhos da comunidade pede licença pra liberar a roda do jongo. Que naquele momento está autorizada a fazer a festa do jongo, que praticamente é muito difícil e nem existe pessoa participar de uma roda de jongo sem pedir licença aos nego velho pra poder liberar a roda de jongo pra gente⁸¹ (Toninho Canecão).

Essa é uma prática adotada por grande parte das comunidades na realização de apresentações e nas festas do jongo. A abertura das rodas do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, por exemplo, costuma acontecer com a dança de Tia Maria, a jongueira-mestra e mais velha do grupo. No caso do Quilombo São José, quem abre a roda é o Manoel Seabra, conhecido por Tio Mané, e Florentina Seabra, conhecida por Tia Lora. Após o casal mais velho ter dançado no centro da roda, todos podem entrar e participar, como diz Tia Lora: “Eu e cumpadre Manezinho, [somos] o primeiro que abre o negócio, a ordem do tambu. Aí depois sim que vai entrando os outros, vai entrando os outros, entra os de fora também que queira dançar. Todo mundo reúne ali, dança”⁸².

⁸⁰ Essa expressão “jongueiros velhos” também é utilizada para se referir aos jongueiros ancestrais, que já morreram, mas que continuam acompanhando e abençoando o jongo.

⁸¹ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

⁸² Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

É por isso que, além dos jongueiros que assumem o papel social de responder pelas questões do jongo tanto dentro da comunidade como fora, a qualidade de “mestre” pode ser atribuída aos “jongueiros velhos” que sabem, vivenciam e ensinam os conhecimentos ancestrais do jongo. Como é o caso de Tio Mané do Quilombo São José, que é muito considerado e respeitado pelos jongueiros de sua comunidade e das outras comunidades. Esse reconhecimento em toda rede de jongueiros pode ser confirmado pela escolha do uso de sua fotografia para confecção das camisetas do 11º. Encontro de Jongueiros. O título de “mestre jongueiro” pode também ser dado aos jongueiros que sabem “tirar” o ponto, sabem “[...] inventar, improvisar melodia e letra, compor a música” (GANDRA, 1995, 21). Para fins dessa pesquisa, associo a definição de jongueiro-mestre aos responsáveis pelos jongs, às referências das comunidades. No entanto, essa posição de forma alguma ignora a mestria dos diversos jongueiros velhos presentes nas comunidades jongueiras. Apenas dá destaque a uma função social construída recentemente para atender a organização contemporânea do jongo.

O jongueiro-mestre é, portanto, uma função social atualmente obrigatória nas comunidades jongueiras, mesmo que seja compartilhada por dois ou mais jongueiros. Por mais que, normalmente, a coordenação das festas e das rodas de jongo seja uma ação atribuída e exercida pelo jongueiro-mestre, sua presença para a realização de uma roda de jongo é contingente em algumas comunidades. Sua obrigatoriedade é percebida no contexto social de todas as comunidades jongueiras, mas muitos grupos realizam suas rodas, principalmente nas apresentações, independentemente da presença de seus jongueiros-mestres.

É nesse mesmo contexto que se encontra o outro papel social exercido por jongueiros que não se flexibiliza em função da roda: jongueiro-liderança. Apesar de encontrar algumas referências na literatura sobre a vinculação de jongueiros a papéis de liderança em suas localidades, especialmente no caso da Serrinha a partir dos anos de 1920⁸³, não havia uma atuação intensa em torno de uma comunidade jongueira. O jongo era mais um laço entre os moradores da região, mas não determinava ações sócio-políticas conjuntas por parte de seus praticantes. Atualmente, essa atribuição está mais vinculada à articulação da comunidade jongueira com questões políticas, com sua organização político-administrativa e com relações externas à comunidade do que especificamente com o conhecimento e domínio da linguagem

⁸³ “Um característica dos donos do Jongo era a liderança; esta era exercida em relação à dança e, em alguns casos, também em relação à Comunidade, como era o caso de Pedro Monteiro – marido de Vovó Maria Joana – e José Nascimento – seu compadre, amigo e vizinho. Se não eram líderes comunitários, os jongueiros a eles estavam ligados. Francisco Zacarias, líder comunitário, não era jongueiro, mas assistia às rodas de Jongo. Tinha estreita relação com o político Edgard Romero através do qual obtinha benefícios para a Comunidade, possivelmente em troca de votos” (GANDRA, 1995, 59). Eram chamados “donos do Jongo” as pessoas que ofereciam rodas de jongs nos quintais de suas casas.

do jongo. Jongueiros-lideranças são pessoas da comunidade que participam do jongo e que exercem influências na comunidade em outras dimensões que extrapolam a prática do jongo. É claro que esse papel é percebido em comunidades que se articulam não somente para a realização do jongo e nas quais o jongo encontra-se em conexão direta com suas lutas e reivindicações.

O jongueiro-liderança pode coincidir com o jongueiro-mestre. E isso realmente ocorre em várias comunidades, principalmente naquelas em que os jongueiros-mestres são mais jovens e conseguem fazer uma boa articulação tanto com os membros da comunidade quanto com os atores sociais externos. Alguns exemplos de jongueiros-mestres-lideranças são: Alessandra Ribeiro, do Jongo Dito Ribeiro (Campinas – São Paulo); Mestre Gil, do Jongo de Piquete (Piquete – São Paulo); e Jeferson Alves de Oliveira, conhecido como Jefinho, do Jongo Quilombola (Guaratinguetá – São Paulo). Esses mestres-lideranças têm em comum em suas ações a forte institucionalização de seus grupos. Alessandra Ribeiro liderou, em 2000, a criação do grupo de jongo batizado em homenagem a seu avô, Benedito Ribeiro, que realizava rodas de jongo em Campinas nos anos de 1930 (ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO, 2006, 61). Gil, ao se tornar mestre do jongo em Piquete, convocou a juventude para participar do jongo e, com isso, conseguiu fortalecer a tradição na cidade (SILVA e GOUVÊA, 2007, 11). Jefinho, que já se firmava como uma jovem liderança do jongo em Guaratinguetá, consolidou-se como responsável pela comunidade Associação Quilombola do Tamandaré – ou simplesmente Jongo Quilombola – na ocasião da fragmentação do jongo de Guaratinguetá em dois grupos – Jongo do Tamandaré e Jongo Quilombola⁸⁴.

Já no caso do Jongo do Quilombo São José, é possível citar um jongueiro-liderança que não é jongueiro-mestre. Antônio Fernandes, o Toninho Canecão, é uma forte liderança da comunidade. Toninho é presidente da Associação da Comunidade Negra Remanescente de Quilombo São José da Serra, fundada em 2000 pelos moradores para intensificar a luta pela posse das terras e por outras reivindicações da comunidade. Além disso, ele já foi subprefeito do distrito de Santa Isabel e vereador do município de Valença. Há também o exemplo do Caxambu de Miracema (Rio de Janeiro), cuja mestra é Dona Aparecida Ratinho e tem como forte liderança Rogério, seu neto. Apesar de ser chamado de mestre pelos jongueiros e não-jongueiros, Rogério deixou claro no 12º. Encontro de Jongueiros sua posição de liderança e a

⁸⁴ A divisão do Jongo de Guaratinguetá em dois grupos aconteceu por volta de 2007 por diferentes posicionamentos dos membros da comunidade em relação à identificação quilombola para efeito de reconhecimento das terras ocupadas pela comunidade e à circulação de recursos financeiros no grupo referentes aos pagamentos das apresentações do jongo. Para maiores informações sobre esse fato, ver BRESCHIGLIARI, 2010, 74-76.

posição de mestra da avó quando abriu os trabalhos do grupo no lugar de sua avó que havia ido ao Encontro, mas se encontrava hospitalizada : “Eu não sou mestre, eu sou liderança. Mestre é a minha vó, tá certo”. Rogério coordena a associação comunitária Associação Senzala do Caxambu de Miracema que desenvolve os seguintes projetos: caxambu, capoeira, folia de reis, boi-pintadinho e escola de samba. Rogério fundou os grupos o Caxambu Mirim e a Folia de Reis Mirim da cidade, nos quais trabalha ativamente com oficinas e organização de apresentações.

Partindo para o segundo aspecto relacionado aos jongueiros, é possível definir alguns papéis assumidos ao longo de uma roda de jongo relacionados às ações e aos posicionamentos dos jongueiros: jongueiro-cantador de ponto, jongueiro-dançarino, jongueiro-tocador, jongueiro-corista, jongueiro-“fronteiriço” e jongueiro-observador. Esses papéis têm como características comuns a flexibilidade e permutabilidade. Diferentemente das funções sociais assumidas pelos jongueiros, os papéis diretamente vinculados à realização da roda – ou seja, ao jongo em performance – são potencialmente variáveis, moventes e instáveis. Apesar dessa potencialidade para o intercâmbio de papéis durante a performance, nota-se a rigidez e a fixação de algumas dessas funções em certos contextos de realização da roda de jongo. Novamente, há uma variação da forma de lidar com essas possibilidades nos diferentes ambientes entre as comunidades jongueiras.

O jongueiro-cantador⁸⁵ de ponto é aquele “lança”, “risca” ou fala o ponto em qualquer momento da roda. Normalmente, o primeiro ponto da roda é cantado pelo jongueiro-mestre ou por um jongueiro velho da comunidade. Depois, qualquer jongueiro que esteja participando da roda pode pedir para parar o ponto que está sendo cantado – falando “machado!”, “cachuêra!” ou outra expressão utilizada pela comunidade – e entoar um de sua preferência ou até improvisar os versos no momento da roda. Conforme explicação do jongueiro Jorge Maria do Quilombo São José: “Eu tô cantando um jongo, se você quiser cantar um, aí você chega, pede licença e dá ‘machado’. Quem tá batendo, pára”⁸⁶. Essa dinâmica, todavia, varia bastante de acordo com o contexto em que a roda de jongo se insere. No Dossiê do Jongo no Sudeste, o jongueiro que fala ou canta o ponto é denominado como solista. De acordo com esse importante documento sobre a realização do jongo em diversas localidades da região Sudeste,

⁸⁵ Essa atribuição do jongueiro que tira o ponto também foi denominada por Edir Gandra de “jongueiro cantador” (GANDRA, 1995, 72).

⁸⁶ Depoimento registrado no filme “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

[n]em todos os integrantes de grupos jongueiros participam como solistas e poucos deles improvisam pontos. As habilidades de dizer pontos novos ficaram mais restritas, na atualidade, o que resulta numa tendência à fixação de um repertório conhecido e memorizado pelo grupo. Em alguns casos, a própria função de cantor(a) solista é exercida por apenas duas ou três pessoas da comunidade, que se revezam, enquanto os demais participam do coro e da dança. Entretanto, há lugares como Lagoinha (SP) em que a improvisação de pontos ainda é a regra (IPHAN, 2007, 36).

Percebe-se, portanto, em algumas comunidades, a especialização de alguns jongueiros do grupo no papel de jongueiro-cantador, sendo sempre eles a exercerem essa função dentro da roda. Assim ocorre, por exemplo, nas apresentações do Jongo do Quilombo São José e do Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Figura 9). Assim, os jongueiros e as jongueiras vão assumindo papéis de cantores e cantoras ao longo da performance, associando esse termo à especialização, à profissionalização e ao caráter exclusivo de interpretar pontos e músicas de um repertório já ensaiado e conhecido.

É nesse parâmetro de profissionalização que se encontram atualmente as jongueiras-cantoras do grupo da Serrinha. Essa questão influencia diretamente na organização da performance do grupo, na qual é possível notar que o aspecto musical do jongo ganha mais relevância do que as outras dimensões. Em suas apresentações, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha costuma dedicar um tempo significativo para executar pontos de jongo e músicas relacionadas sem a presença dos jongueiros-dançarinos e sem a roda de jongo. No 12º. Encontro de Jongueiros, em torno de um terço do tempo total da apresentação do grupo foi dedicado exclusivamente ao canto⁸⁷. Observa-se que, além da fixação dos jongueiros da comunidade em determinados papéis, se instala uma tendência de hierarquização das ações executadas durante a roda de jongo, na qual a música e o cantar ganham maiores destaques. Esse movimento incita práticas e compreensões nas quais as múltiplas linguagens que compõem o jongo são tratadas separadamente e de maneiras distintas. As conseqüências disso são facilmente perceptíveis na performance e também nos sentidos a ela atribuídos, como observam Marianna Monteiro e Paulo Dias ao discorrerem sobre as práticas musicais populares:

[...] no caso da música popular tradicional brasileira, não se pode concebê-la separada da dança, do teatro, já que uma nítida distinção entre as artes inexistente no

⁸⁷ A apresentação do Grupo Cultural Jongo da Serrinha no 12º. Encontro de Jongueiros durou aproximadamente vinte e um minutos. Durante os sete minutos iniciais, foi apresentada apenas a dimensão musical do jongo pelas jongueiras-cantadoras e pelos jongueiros-tocadores. No sétimo minuto a jongueira-mestre Tia Maria dança com outro jongueiro. Somente no oitavo minuto, entram os jongueiros-dançarinos para formarem o semi-círculo.

universo da cultura popular: canto, dança, poesia, encenação estão quase sempre imbricados em corpo expressivo único, e tentar separá-los implica necessariamente a transfiguração de seu sentido (MONTEIRO e DIAS, 2010, 351).

No caso do jongo, a articulação das múltiplas linguagens é um aspecto definidor. O distanciamento e a separação das linguagens na realização do jongo podem ser associadas ao contexto de apresentação pública, no qual a dimensão artística encontra-se, geralmente, mais presente na intencionalidade dos *performers* e na expectativa da audiência. Explorar majoritariamente a dimensão artística do jongo distancia-o de seu aspecto híbrido como performance artístico-cultural. Por estar “[a]licerçada na devoção, na festa, na tradição, [a cultura popular] é um fenômeno múltiplo que não pode, nem deve ser reduzido a uma única dimensão, no caso a artística” (ibidem, 350). O mesmo pode ser dito sobre o jongo, uma vez que sua realização está simultaneamente vinculada à eficácia de ações reparadoras ou remediadoras da performance cultural e à operacionalização e agenciamento de técnicas, linguagens e simbolizações da performance artística.

Conforme menciona a citação do Dossiê do Jongo no Sudeste, a criação de pontos novos não é algo mais tão comum de se observar nas rodas de jongo. Edir Gandra, ao falar sobre a diferença entre o “jongo autêntico” e o “jongo espetáculo” na Serrinha, observou, já na década de 1980, que

[d]ançarinos existem muitos, que aprenderam a dança com a família Monteiro; instrumentistas também não faltariam, pois muitos aprenderam com Darcy a tocar o ritmo do jongo; pouquíssimos, porém, sabem tirar o ponto. [...]

Darcy e Eva tiram pontos. Desde crianças participaram das rodas de Jongo. [V]ivenciaram o ‘clima’ das noites de grande festividade, ocasião em que o Jongo era dançado pelos mais velhos. Os mais jovens participaram efetivamente da dança após a profissionalização do grupo e nas poucas vezes em que Vovó Maria Joanna deu o Jongo no dia de seu aniversário. Pouquíssimas pessoas tiveram condições de aprender o fazer musical e de, também elas, saber tirar pontos. O fato de Darcy e Eva terem sido educados na prática jongueira, propicia a eles a capacidade de tirar pontos (GANDRA, 1995, 95-96).

A autora destaca a importância da vivência do universo jongueiro para o aprendizado de suas linguagens. As festas de jongo se configuravam como um ambiente de experiência do jongo em todas as suas dimensões, com espacialidades e temporalidades diferentes das apresentações profissionalizantes. No caso citado por Gandra, o contato dos mais jovens com o jongo já se deu no contexto de profissionalização, o que não propiciou a vivência do que a autora chama de “prática jongueira”. Sem a oportunidade constante de compartilhar o jongo

em festa e seus conseqüentes espaços de aprendizagem dessa manifestação, muitas comunidades têm o papel do jongueiro-cantador atualizado. Muitas vezes, o saber jogar, por não fazer mais parte do contexto social, é ensinado e aprendido com a finalidade específica de apresentação. Em alguns grupos, assume essa função o jongueiro que conhece muitos pontos e que se destaca do grupo por sua habilidade vocal. As diversas formas de “riscar”, “tirar”, “puxar” pontos serão exploradas no trecho seguinte, no qual as ações desenvolvidas durante a roda de jongo terão mais destaque.



Figura 9: Jongueiros-cantadores e jongueiros-tocadores do Grupo Cultural Jongo da Serrinha em apresentação na Fundação Palmares, Brasília – DF. Foto: Raquel Martins.

Por outro lado, o jongueiro-cantador também associa-se ao universo popular e tradicional dos pontos de jongo e à sua potencialidade de improvisação. O jongueiro-cantador é aquele que canta o ponto, mas também o que pode criar, improvisar o ponto na roda de jongo. Algumas comunidades exploram essa potencialidade das trocas dos papéis na roda de jongo e permitem, mesmo num contexto de apresentação, a alternância de seus “lançadores” de ponto. A apresentação do Jongo de Santo Antônio de Pádua no 12º. Encontro de Jongueiros contou com a participação de sete jongueiros-cantadores, incluindo uma criança do grupo, durante aproximadamente vinte e dois minutos de performance.

Outra ação desempenhada na roda é tocar os instrumentos. O jongueiro que a exerce denomino de jongueiro-tocador⁸⁸ (figuras 9, 10 e 11). Assim como o jongueiro-cantador e demais papéis exercidos pelos jongueiros ao longo da roda, a função de jongueiro-tocador pode ser exercida por qualquer jongueiro da comunidade que tenha o domínio do instrumento para o bom andamento da roda. Inclusive, o jongueiro-cantador pode “estar” jongueiro-tocador e vice-versa. O jongueiro que está tocando o tambor pode “puxar” um ponto, assim como o jongueiro que “puxou” o ponto pode assumir o tambor. Aqui fica claro que essas nomenclaturas funcionam para caracterizar uma ação do jongueiro durante a roda, que pode ser exercida simultaneamente a outras, e não para nomear uma atribuição definitiva. Quando a ação – ou o estado momentâneo – se torna um ofício com pouca flexibilidade, há conseqüentemente alterações na dinâmica da roda de jongo.

Até o início dos anos 1950, nas rodas de jongo na Serrinha, “[o]s jongueiros que tocavam os tambores faziam-no por vontade própria, e o aprendizado era realizado de modo informal: o indivíduo olhava, treinava e em dado momento estava tocando na roda” (GANDRA, 1995, 69). Atualmente, muitos jongueiros também aprendem dessa forma. Em algumas comunidades, existem projetos específicos para ensinar os diversos elementos dos jongos aos jovens e às crianças, incluindo os toques dos tambores. A formação de grupos mirins e de escolas de jongo é uma das estratégias utilizadas para expansão desses conhecimentos (IPHAN, 2007, 23).

Excetuando o Grupo Cultural Jongo da Serrinha, as demais comunidades de jongo utilizam apenas instrumentos de percussão em suas rodas. O grupo da Serrinha utiliza instrumentos de harmonia como, por exemplo, violão e cavaquinho (Figura 9). O número de jongueiros-tocadores varia de acordo com o número de instrumentos utilizados na roda. Nas representações e nos registros das rodas de jongos do início do século XX até os anos 1960, os jongueiros-tocadores vão de três a cinco, exclusivamente homens (Figura 10). É possível observar nas descrições encontradas na bibliografia que os jongueiros que tocavam o tambu e o candongueiro eram considerados fundamentais para o bom andamento da roda. Atualmente, não há um número definido de jongueiros-tocadores nas rodas de jongo. Cada comunidade costuma apresentar-se com uma quantidade normalmente fixa de jongueiros-tocadores definida a partir dos instrumentos que acham necessários.

⁸⁸ Vovó Maria Joanna, falecida jongueira-mestra da Serrinha, chamava os instrumentistas de tocadores do jongo (GANDRA, 1995, 69).



Tocadores de tambu, angóia e candongueiro

Figura 10: representação de jongueiros-tocadores⁸⁹



Figura 11: Jongueiros-tocadores na roda de jongo das crianças realizada no 12º. Encontro de Jongueiros. Foto: Raquel Martins.

Para caracterizar o jongueiro que dança dentro da roda, seja sozinho ou em par, utilizo o nome de jongueiro-dançarino ou jongueiro-dançador (Figura 12). Esse papel é o que possui maior flexibilidade e transitoriedade durante a realização de uma roda de jongo seja qual for o contexto da performance. Qualquer jongueiro que participa da roda pode, a qualquer momento, entrar no centro da roda e tornar-se um jongueiro-dançarino. Como foi mencionado anteriormente, normalmente acontece do casal mais velho da comunidade inaugurar a roda de jongo. Portanto, são os primeiros jongueiros-dançarinos. Depois desse momento, não há

⁸⁹ In: ARAÚJO, 1967, 224.

ordem alguma de entrada dos jongueiros no centro da roda. O jongueiro-cantador pode, ao mesmo tempo que “lança” o ponto, tornar-se jongueiro-dançador. Os jongueiros novos podem “tirar”⁹⁰ os jongueiros velhos, uma criança pode “tirar” um jongueiro-liderança, um não-jongueiro que esteja participando da roda pode tirar um jongueiro-mestre⁹¹. É claro que essa lógica pode ser modificada de acordo com o contexto da roda. Alguns grupos de jongo, ao se apresentarem, estabelecem uma organização dos momentos da roda, inclusive a ordem das entradas dos jongueiros no centro da roda. Essa determinação prévia reduz as possibilidades de improvisação da performance e condiciona os jongueiros a transformarem a efemeridade de seus papéis na dinâmica da roda em locais rígidos e determinados de atuação.



Figura 12: Casal de jongueiros-dançarinos no centro da roda. Jongueiros-tocadores e jongueiros-coristas em segundo plano. Ao fundo, jongueiros e não-jongueiros observadores. Foto: Raquel Martins.

Outro papel desempenhado pelo jongueiro ao longo da roda é de jongueiro-corista (Figura 13). Os jongueiros-coristas são aqueles que compõem o coro do ponto entoado pelo jongueiro-cantador. Todos os participantes da roda são potencialmente jongueiros-coristas, inclusive aqueles que estão desempenhando papéis de jongueiros-tocadores e de jongueiros-dançarinos. Então, essa é uma função concomitante a outras, uma vez que os jongueiros podem, ao mesmo tempo, tocar os tambores e responder o ponto lançado na roda. Podem, da

⁹⁰ “Tirar” alguém do centro da roda significa pedir licença para tomar o seu lugar. Cada comunidade faz isso de uma maneira específica.

⁹¹ As diversas formas que isso pode se dar serão discutidas detalhadamente no próximo capítulo.

mesma forma, cantar o ponto e dançar no centro da roda. Entretanto, algumas comunidades, principalmente nos momentos de apresentação, fixam jongueiros nesse papel. Da mesma forma que acontece com jongueiros-cantadores, jongueiros-coristas tornam-se especialistas na função. Muitas vezes por conta da necessidade de amplificação sonora por conta do local de realização da roda, um ou mais jongueiros utilizam-se de microfones para comandar o coro.

As apresentações em logradouros públicos – clubes, escolas, centros culturais, praças – cada vez mais freqüentes, impõem o uso de amplificação sonora para os tambores e, principalmente, para os solistas. Alguns grupos fazem uso, então, de dois microfones, um para o solista que puxa o ponto, outro para um cantor que responde ao solista e orienta, assim, o restante do grupo (IPHAN, 2007, 36-37)

Em algumas situações, esses jongueiros-coristas posicionam-se fora da roda, próximos aos jongueiros-tocadores (Figura 13). É o que ocorre às vezes em apresentações do grupo de jongo do Quilombo São José. Em outros casos, os próprios jongueiros-tocadores acumulam essa função de jongueiros-coristas. Também ocorre dos jongueiros que são previamente determinados para cantar os pontos nas apresentações se revezarem entre os papéis de jongueiro-cantador e jongueiro-corista. Nas apresentações do Grupo Cultural Jongo da Serrinha acontece exatamente dessa forma (Figura 9).



Figura13: Jongueiras-coristas e jongueiros-tocadores do Quilombo São José. Foto: Bruno Veiga⁹²

⁹² In: ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO, 2006, 19.

O jongueiro-“fronteiriço” é outro papel assumido ao longo da roda. Associado mais ao lugar que ocupa do que à ação que desempenha, o jongueiro-“fronteiriço” é definido neste trabalho como o jongueiro que forma a roda de jongo, que estabelece os limites da roda. Os jongueiros-“fronteiriços” formam a roda, estabelecem seu tamanho, sua amplitude, seu formato. Ao mesmo tempo em que fazem parte da roda, apresentam seu limite para os participantes e para os observadores externos. Situam-se na fronteira entre a própria roda e o ambiente externo no qual a roda se insere, podendo ser uma festa ou um local específico de apresentação.

O jongueiro-“fronteiriço” executa diversas ações concomitantemente – dança, canta, bate palmas, observa –, mas sempre na delimitação da roda. As funções de jongueiro-cantador, jongueiro-corista e jongueiro-tocador podem ser acumuladas com a de jongueiro-“fronteiriço” desde que elas sejam exercidas na zona delimitadora da roda, nessa fronteira porosa da roda com seu ambiente envolvente. Na figura 12, nota-se que jongueiros-tocadores e jongueiros-coristas são também jongueiros-“fronteiriços”, uma vez que eles delimitam a roda. Já na roda de Jongo de Santo Antônio de Pádua apresentada no 12º. Encontro de Jongueiros (Figura 14), observa-se que os jongueiros-tocadores não são jongueiros-“fronteiriços” e se situam fora da roda de jongo.



Figura 14: Roda do Jongo de Santo Antônio de Pádua no 12º. Encontro de Jongueiros. Foto: Raquel Martins

Dentre os papéis assumidos pelos jongueiros, destaco, finalmente, o de jongueiro-observador (Figura 12). O jongueiro-observador situa-se externamente a roda. Sua localização e sua ação o posicionam nessa função. Apesar de dominar as linguagens do jongo em alguma dimensão e fazer parte de alguma comunidade jongueira – características que o definem como jongueiro para esta pesquisa –, o jongueiro-observador encontra-se fora da roda, observando-a. Pode ser um jongueiro observando a roda da comunidade da qual é integrante ou um jongueiro observando as rodas de outras comunidades jongueiras. Assim como todos os outros papéis vinculados a ações exercidas e lugares ocupados, a função do jongueiro-observador é altamente transitória e flexível. Jongueiros-observadores, dependendo do contexto de realização da roda, podem a qualquer momento passar a compor a roda e se tornar jongueiros-“fronteiriços”.

Para a realização da roda, a existência de jongueiros-observadores é contingente, não impede seu acontecimento seja qual for o contexto. Entretanto, nas festas e nos encontros de jongueiros é muito comum perceber esse papel. Nas festas, quando não está no momento de apresentação, os jongueiros compõem e deixam de compor a roda quando desejam. Circulam por outros espaços, conversam, bebem, comem. Todas as atividades da festa se articulam com a roda e por isso o “ir e vir” é constante. Nesse tempo em que estão fora da roda e a observam, os jongueiros ocupam a função de jongueiros-observadores. Nos encontros de jongueiros, os jongueiros acompanham as apresentações das demais comunidades participantes. Jongueiros de diferentes localidades observam como os diversos grupos realizam suas rodas de jongo.

Ao observar os diversos papéis desempenhados pelos jongueiros na roda relacionados às suas ações e aos seus posicionamentos – jongueiro-cantador de ponto, jongueiro-dançarino, jongueiro-tocador, jongueiro-corista, jongueiro-“fronteiriço” e jongueiro-observador –, nota-se que alguns deles encontram-se, em alguns contextos e em algumas comunidades, mais fixos e rígidos, apesar de suas flexibilidade e permutabilidade potenciais. Conforme já anunciado no início das discussões sobre os papéis dos jongueiros diretamente vinculados ao jongo em performance, sua potencialidade para intercâmbio e alterações constantes também pode não ser explorada em determinados contextos a ponto de fixar as funções e vinculá-las a certos atuantes.

Com essa fixação, os papéis que eram articulados, flexíveis, passam a ser estanques. As ações na roda passam a ter “donos”. A flexibilidade e a circulação dos jongueiros diminuem consideravelmente. A apreensão da performance começa a ser feita de forma cada vez mais especializada. Esse movimento é percebido, geralmente, com mais intensidade nas

rodas com funções prioritárias de apresentação. Como, atualmente, as rodas de jongo realizadas com intenção de apresentação são mais constantes no cotidiano das comunidades jongueiras do que as rodas realizadas nas festas do jongo, é possível dizer que esse passa a ser o contexto predominante de contato, vivência e experiência dos próprios jongueiros. As festas acontecem em datas específicas, são eventuais. Os convites para apresentações públicas são cada vez mais habituais.

Nas comunidades em que ocorre essa rigidez durante a apresentação da performance, destacam-se três funções de maior especialização: jongueiro-cantador, jongueiro-tocador e jongueiro-corista. Todas relacionadas à dimensão musical do jongo. Novamente, destaca-se uma incipiente hierarquização das linguagens vinculadas ao jongo, na qual à música e aos seus domínios técnicos específicos é dado mais valor. Essa valoração associa-se em certa medida às negociações estabelecidas entre as comunidades jongueiras e o mercado cultural. Para a indústria cultural que pretende apresentar um produto vendável, consumível e lucrativo, o jongo e demais expressões da cultura popular precisa se adequar a determinados padrões com a intenção de atingir o sucesso de mercado. Entretanto, essa mesma determinação mercadológica entende que os consumidores interessados nessas manifestações ou em produtos que a elas se refiram exigem perceber, sentir, ver, experimentar o mínimo de referências dessas práticas e seus universos simbólicos. Há, então, no próprio sistema da indústria cultural uma tensão ao lidar com o universo específico das artes populares.

Infelizmente, na maioria das vezes, ainda é essa indústria e suas lógicas hegemônicas vinculadas a diversos setores sociais que nomeiam as expressões e garantem seus valores sociais, culturais e artísticos. De acordo com essa perspectiva, a roda de jongo passa a pertencer ao campo das “artes” pelos espaços que começa a ocupar. A partir do momento que se tem a idéia de que o jongo virou “arte” porque assumiu um papel de apresentação, percebe-se que muitas características associadas às performances artísticas que são identificadas no jongo em seu contexto de festa são perdidas no momento do palco, de apresentação. Em muitas situações, o que se articula em momentos de festa deixa de se articular em momentos de apresentação. Há uma modificação na lógica de organização da performance.

Nesse momento de apresentação, em que a roda poderia ser associada a um caráter mais artístico, nota-se a perda da potencialidade de elementos estéticos por conta, entre outros fatores, da fixação das funções dos jongueiros, da rigidez estabelecida. Todavia, essa rigidez não condiz com a linguagem assumida pelas performances artísticas contemporâneas, uma vez que o espaço de improvisação e de criação coletiva no “aqui-agora” da apresentação fica

reduzido. O repertório apresentado se mantém constante. Apresenta-se o que já se conhece. É possível dizer que o jongo, nesses contextos, adquire um formato mais próximo às expressões cênicas conservadoras que possuem grande abertura no mercado artístico-cultural.

É importante ressaltar que as modificações, as transformações da performance “em si” não são destacadas neste trabalho de uma forma negativa. São ressaltadas porque dizem respeito diretamente ao foco da pesquisa: a materialidade do jongo em performance. Entretanto, é preciso articular nas observações e reflexões a materialidade do jongo com as intencionalidades dos jongueiros e suas comunidades. Por isso, a importância da investigação não se situa na condenação ou valorização desta ou daquela modificação, mas sim nas dimensões que as modificações tomam na prática do jongo e se elas dialogam com as intenções e os interesses das comunidades jongueiras que as apresentam em certos contextos. O interessante é compreender as múltiplas formas de negociação apresentadas pelos grupos de jongo entre suas crenças, seus valores, seus interesses e sistemas simbólicos e as dinâmicas dos diversos sistemas de produção artístico-cultural – públicos e privados.

A compreensão crítica desse processo por parte dos atores sociais envolvidos é fundamental para que essas negociações, esses agenciamentos possam ocorrer minimamente articulados aos interesses e intenções das comunidades jongueiras. Conforme nos ensina Canclini (2008, 352), a questão não é entrar ou não entrar, se relacionar ou não se relacionar com as dinâmicas próprias da modernidade. É preciso perguntar, portanto, como entrar, como se relacionar com essas questões. Ao fazer esse questionamento, os jongueiros se posicionam além do lugar de “dominados” a eles sempre reservado pela lógica da indústria cultural e por grande parte do discurso acadêmico. A própria reflexão já dá início ao processo de apropriação de certos mecanismos e de ocupação de espaços de poder.

Por outro lado, há comunidades jongueiras que não fixam seus papéis, suas funções em momentos de festa ou de apresentação. Mesmo no contexto de apresentação, onde é mais constante a fixação dos papéis assumidos durante a roda, muitas comunidades jongueiros apresentam sua roda sem modificar seu fluxo, seu intercâmbio de ações e lugares ocupados. Novamente, fica explícita a existência de inúmeras formas de realização dos jongs. Seus atores lidam diferentemente com as horizontalidades e verticalidades que atravessam seus espaços, seus lugares, suas ações e suas organizações.

Entretanto, por mais que haja a fixação de certos papéis na realização da roda, o caráter coletivo do jongo não pode ser ignorado. Mesmo em contextos de apresentação nos quais é possível identificar a especialização de determinadas funções, o jongo continua

acontecendo de forma coletiva, em grupo. É certo que a fixação reduz a dinâmica de acontecimento desse coletivo, a forma como ele se dá. Há uma alteração no grau de compartilhamento das ações e, conseqüentemente, da dinâmica da roda. Mas o jongo acontece em multiplicidade performática e continua sendo uma expressão coletiva.

Diante da alteração na intensidade do compartilhamento da prática, a dimensão política atribuída ao jongo em performance – por sua materialidade performática – também é modificada. Paradoxalmente, a dimensão política observada na performance é atenuada como uma forma de aumentar a visibilidade do jongo e assim utilizá-lo como ferramenta na luta política por direitos de seus praticantes. O seu poder como um patrimônio cultural brasileiro e como “[...] uma bandeira de luta pelo direito à terra e por uma identidade própria” (MATTOS e ABREU, 2007, 73) destaca sua força política. O jongo entendido como uma prática historicamente reconhecida e valorizada nacionalmente negocia constantemente sua força social e de luta e suas dimensões performáticas. Esse lugar em que muitas comunidades jongueiras colocam o jongo é facilmente percebido no depoimento de Antônio Fernandes, Toninho Canecão, jongueiro-liderança do Quilombo São José.

Mas eu vejo também a salvação disso tudo é o jongo. A gente [...] vem aqui no Rio, amanhã mesmo a gente vai ficar aqui no Banco do Brasil, isso aí deixa o pessoal da comunidade muito otimista, porque lá no distrito de Santa Isabel ninguém viaja mais do que a comunidade de São José da Serra. E eu deixo eles bem conscientes, por que isso? Por causa do jongo, é o carro-chefe. E para que tenha o jongo tem que ter o quê? União. Sem união não pode. O jongo não canta sozinho e nem dança sozinho, precisa de um grupo. Então é isso que a gente está trabalhando muito com as crianças... amanhã nós vamos estar aí com criancinha lá que está com dois anos e já sabe... bota lá e a gente já deixa. É um troço que no passado não podia, mas a gente deixa [por]que eu acho que o salvador da comunidade vai ser o jongo (Toninho Canecão *apud* MATOS e ABREU, 2007, 105).

Ao mesmo tempo em que Toninho Canecão destaca o aspecto coletivo do jongo, ele evidencia a projeção do grupo de jongo do Quilombo São José nos espaços culturais e sua intensa participação em eventos fora do quilombo, fora do município. Como o jongo permite essa visibilidade da comunidade nos mais variados contextos, ele se configura como um caminho, como uma estratégia de luta. Enfrenta, portanto, uma luta dupla: a luta dos jongueiros para garantia de seus direitos como cidadãos brasileiros e a luta do jongo como performance em tensão constante com as lógicas do mercado artístico-cultural e suas concepções cênicas conservadoras. Na verdade, essas lutas se confundem e se interferem mutuamente.

Nesse contexto de transformações das lógicas das rodas de jongo e de suas diversas possibilidades de realização, questiona-se inclusive a obrigatoriedade do jogueiro para seu acontecimento. Diante da grande presença de pessoas que não pertencem a comunidades jogueiras nas festas, nas apresentações e do crescente número de cursos e oficinas de jongo direcionadas a esse público, são muitos os não-jogueiros que dominam as linguagens do jongo, que conhecem seus símbolos e com eles dialogam com bastante propriedade. São músicos profissionais, dançarinos, artistas de uma forma geral, pesquisadores das mais diversas áreas, estudantes universitários, interessados nas práticas da cultura popular, grupos de dança e/ou música que dialogam com as expressões artísticas populares. Assim, é possível realizar uma roda de jongo, em certos contextos, sem a presença, a participação de jogueiros, uma vez que não-jogueiros atualmente sabem tocar os tambores do jongo, cantar os pontos – alguns arriscam até o improviso –, dançar no centro da roda, acompanhar nas palmas.

Nota-se, portanto, que a obrigatoriedade para realização da roda é de *performers* que dominem as linguagens técnicas, estéticas e simbólicas do jongo e não de jogueiros. São necessário atuantes que desempenhem os papéis de cantadores, tocadores, dançarinos ou dançadores, coristas e “fronteirços”. É claro que uma roda que tem como *performers* jogueiros e outra que tem somente a presença de não-jogueiros na sua composição se realizam como performances completamente distintas. Por isso, a realização de rodas com a participação exclusiva de não-jogueiros não ocorre em todos os contextos. Nas festas do jongo, após os momentos de apresentação da comunidade jogueira “dona” da festa e dos demais grupos convidados, a roda acontece com participação de jogueiros e não-jogueiros desempenhando as diversas funções e com intenso intercâmbio entre os papéis. Nas apresentações dos grupos jogueiros, normalmente, há um momento específico em que os jogueiros “abrem” a roda e convidam os não-jogueiros a participarem. Alguns grupos, ao se apresentarem em praças e demais locais públicos, convidam desde os não-jogueiros, independente do domínio das linguagens do jongo, para participarem da roda.

Não-jogueiros (Figura 12), então, podem desempenhar todos os papéis atribuídos aos jogueiros vinculados à realização de ações e à ocupação de lugares na roda, desde que tenham domínio das linguagens, técnicas e símbolos relativos a cada função. Dessa forma, os únicos papéis que não podem ser assumidos por não-jogueiros são os papéis que são definidos socialmente, que extrapolam a roda: mestre e liderança. Ao não-jogueiro, em algumas situações e em alguns momentos, é permitido compartilhar o jongo em performance em toda sua plenitude. Quando essas pessoas que não pertencem às comunidades jogueiras

participam de uma roda de jongo, tornam-se *performers*. Compartilham com os demais atuantes – jongueiros e não-jongueiros – as construções das espacialidades e temporalidades. Obviamente, o vínculo de jongueiros e não-jongueiros com a prática dessa expressão se dá de maneira diferenciada por se situarem em lugares sociais e artísticos distintos em relação ao jongo. Entretanto, em uma roda “aberta” – na qual todos podem entrar e participar e não possui um caráter de apresentação –, jongueiros e não-jongueiros percebem suas possibilidades de intervenção e participação na roda restritas apenas aos seus domínios técnicos, estéticos e simbólicos da performance.

Nesse contexto, é crescente o número de pessoas de fora das comunidades, de outros lugares que entram na roda. É um movimento recente que provoca a necessidade de nomeação. Os não-jongueiros deixaram seus lugares de observadores, de público, de platéia, de audiência para também ocuparem lugares na roda. Em outros tempos, os não-jongueiros apenas observavam, uns de muito longe e outros um pouco mais de perto.

De acordo com primeiros registros de pesquisadores sobre o jongo, é possível perceber que as pessoas que não pertenciam ao contexto dos jongueiros apenas assistiam, observavam de fora da roda. Eram observadores externos de diversos tipos e com diversos interesses. No caso de estudiosos e pesquisadores do assunto, faziam apenas a observação externa, não se envolviam. No máximo, conversavam com os praticantes do jongo para obterem mais informações sobre seus fazeres e saberes. Não havia a abertura que ocorre hoje para participação de outras pessoas de fora da comunidade ou do grupo social. O jongo era um universo específico que só seus praticantes dominavam. Outros observadores eram os próprios senhores que permitiam as rodas de jongo entre os escravos. Esses pouco entendiam do que acontecia. Provavelmente entendiam a prática como algo exótico, “animalesco” etc, porém permitiam sua realização, pois entendiam que era uma forma de diversão dos escravos e poderia ajudar na contenção de possíveis revoltas.

No contexto urbano do Morro da Serrinha, entre os anos de 1920 e 1950, Gandra explica como acontecia o envolvimento de não-jongueiros, chamados pela autora, de assistentes, nas festividades do jongo:

Os assistentes eram pessoas da vizinhança que iam apenas apreciar a dança, ou então conhecidos dos jongueiros, mas apenas adultos, mesmo porque as pessoas tinham muito receio, medo até, da dança, por causa das histórias de prática de feitiçaria durante a sua realização. Esses assistentes, embora não participassem exatamente da dança, estavam participando da festa do Jongo, da roda do Jongo, ainda que indiretamente, pois a eles eram servidas as mesmas comidas e bebidas que aos

jongueiros, conviviam com estes no terreiro e a eles era permitido bater palmas durante a dança (GANDRA, 1995, 65).

Aí já se constata o maior envolvimento dos não-jongueiros. Por mais que eles não entrassem na roda, participavam, como bem ressalta a autora, em várias dimensões da festa do jongo. Observavam a roda e compartilhavam as demais ações desenroladas nos espaços da festa criados no entorno da roda. Os não-jongueiros que exerceram, historicamente, papéis de observadores passam, aos poucos, a tomar parte da festa e da roda do jongo. Atualmente, há um interesse por parte dos não-jongueiros em se apropriar da linguagem do jongo: entender seus pontos, saber cantar, saber tocar, saber dançar. Enfim, saber fazer o jongo em sua completude.

Tem-se, então, que a obrigatoriedade e a contingência dos não-jongueiros na roda de jongo vão ser determinadas de acordo com o contexto de acontecimento da roda. Quando a roda é realizada em contexto prioritário de apresentação, a presença de não-jongueiros observadores se faz fundamental para o sucesso da performance, podendo inclusive modificar a dinâmica de ocupação do espaço, como discutirei mais adiante. Quando a roda é realizada em evento específico dos jongueiros – comemorações, aniversário, dias santos etc –, a presença do não-jongueiro é contingente. Conforme mencionado anteriormente, as negociações entre obrigatoriedade e contingência são flexíveis e mutáveis e é a contextualização da roda que organiza essa dinâmica.

Outro elemento da composição espacial do jongo são os instrumentos musicais, obrigatórios na realização da roda. Tradicionalmente, as rodas de jongo são feitas com no mínimo dois tambores de tamanhos diferentes. Porém, muitos outros instrumentos musicais podem integrar os toques dos pontos. Na bibliografia sobre o assunto, sempre há referência a dois tambores de jongo: o tambu (Figura 15) e o candongueiro (Figura 16). Em algumas localidades, seus nomes variam. O tambu é o tambor grande e o candongueiro é o tambor pequeno, conforme explica João Azedias, jongueiro do Quilombo São José: “Tem o tambu e tem o candongueiro, né. O pequeno é candongueiro. O grande toca e o pequeno responde. [...] Então, tambu é de preto velho. Preto velho manda, ele exige que bota o... que molha o tambu com o vinho que for pra dá o som”⁹³.

⁹³ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

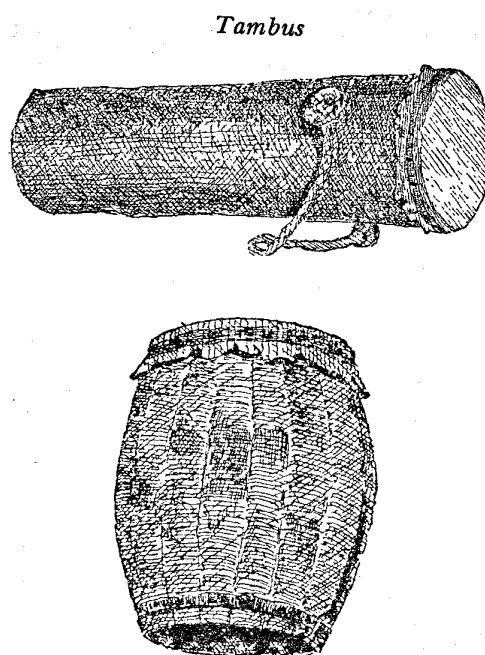


Figura 15: representações do tambu, tambor do jongo⁹⁴

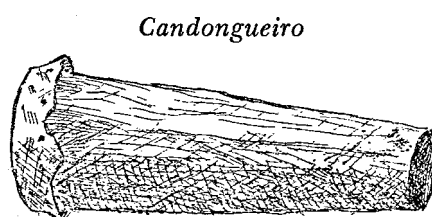


Figura 16: representação do candongueiro, tambor do jongo⁹⁵

Percebe-se na fala do jongueiro que aos tambores do jongo é atribuída uma dimensão sagrada com vinculação aos ancestrais. Nessa mesma direção, Florentina Seabra, “Tia Lora”, jongueira do Quilombo São José explica a importância do tambu na roda de jongo e observa os cuidados que devem ser tomados ao entrar na roda:

Mas que o tambu tem mironga tem. A mironga é o abuso. Pegou? A pessoa que abusa, às vezes, que chega... não chega com firmeza, com aquela... Portanto, chegou no tambu, pede licença. Entro, pediu licença, que tambu tem dono. Ele tem lá quem manda. Aí abusou já sabe⁹⁶ (Florentina Seabra, “Tia Lora”).

⁹⁴ In: ARAÚJO, 1973, 139.

⁹⁵ In: ARAÚJO, 1973, 135.

⁹⁶ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

Os tambores, então, se vinculam à dimensão ritualística do jongo, ao seu aspecto místico-religioso. Essa relação de respeito e devoção aos tambores está diretamente ligada às práticas culturais e religiosas de origem africana. Assim, o jongo pode ser percebido dentro de um contexto mais amplo de expressões artísticas populares que apresentam fortes conexões com religiosidades afrobrasileiras. Essa situação é muito bem exemplificada por Edir Gandra ao falar do tratamento dado aos tambores no Jongo da Serrinha nos anos de 1920 a 1950:

Os tambores eram oferecidos às entidades do Jongo, ou seja, às almas dos pretos velhos: “aos pretos velho do Jongo”, como dizia Vovó Maria Joanna. O tambor de Vovó Tereza foi oferecido ao “Velho Fridirico” [...] e o de Vovó Maria Joanna ao “Pai Antonio d’Angola” que era um cativo, entidade que Vovó “recebia” ou “incorporava” quando de seus trabalhos no Centro Espírita.

Ao oferecerem os tambores para as entidades, cativos falecidos, faziam orações, cantavam e colocavam ao pé dos tambores uma oferenda de comida; segundo Vovó Maria Joanna, mingau de fubá sem açúcar, sem sal, somente água; depois de três dias, a comida era colocada num campo ou num toco de mato. O oferecimento dos tambores era feito num momento de devoção, escolhido aleatoriamente; não era realizado durante a dança ou especialmente em sessão de culto religioso. A prática da oferta de comida, a maneira como eram oferecidos os tambores, o culto às almas feito dessa forma, era oriundos da crença religiosa dos jongueiros da Serrinha [...] (GANDRA, 1995, 69-70).

Além de comporem a roda do jongo como instrumentos musicais, os tambores do jongo articulam-se intensamente com o universo simbólico dessa expressão. Pedir licença aos tambores antes de entrar na roda e oferecer comida ou bebida aos tambores significam realizar a conexão ancestral na roda de jongo, vinculá-lo às rodas do passado, aos jongueiros velhos que já se foram e que deixaram o jongo de lembrança. Pelos tambores, os jongueiros reconstroem suas memórias sobre as rodas de antigamente, sobre suas histórias e seus mitos.

Os tambores e seus toques sacralizam o jongo nesse sentido: permitem que passado e presente coexistam na roda, que jongueiros velhos do passado se encontrem com jongueiros do presente por meio dos toques, dos pontos, da roda, da dança, do jongo em performance. Os tambores estabelecem essa conexão que não ocorre rotineiramente. Assim como diz Antônio Fernandes, Toninho Canecão, jongueiro do Quilombo São José: “Na roda de jongo, a gente tem que... nossos antepassados, os preto velho estão ali junto, eles participam com a gente da

roda de jongo”⁹⁷. Outro jongueiro do Quilombo São José, Jorge Maria, também afirma essa conexão estabelecida na roda do jongo com os jongueiros que já se foram.

Se eu canto um jongo do meu avô, então eu sinto assim aquela presença dele ali perto. Tem dia que dá alegria, mas tem dia que dá tristeza. Porque, sei lá, não sei. Não sei se no dia que dá alegria, eles tão [?], tá gostando daquilo, e quando dá tristeza acho que eles, acho que neles, eles começa a chorar o tempo que passou, né, eles. Então, aquilo influi a gente. [...] Que antigamente no caxambu, o cara cantava o jongo, diz que nascia bananeira, dava cacho e pessoal tinha que, todo mundo que tivesse ali naquela roda, tinha que comer aquelas banana. Madurava, tinha que comer. Se não comesse, morria. Então, a barra era pesada⁹⁸ (Jorge Maria).

Por esse valor sagrado, os tambores, feitos artesanalmente em troncos de árvore, eram (e ainda são em algumas comunidades) passados de geração em geração de jongueiros. Eles eram muito bem guardados por seus “donos” ou “guardiões” que por serem responsáveis pelos tambores também eram responsáveis pela festa do jongo. Só eram utilizados em ocasiões de festa, quando tinham seus couros esquentados na fogueira e comandavam a roda durante toda madrugada.

Atualmente, os tambores artesanais de tronco de árvore vêm sendo substituídos por congas e atabaques, como pode ser observado na figura 12. Em algumas comunidades, como o Jongo da Serrinha, percebe-se que “os atabaques [...] não são tratados com o mesmo rigor ritual que os antigos tambores” (GANDRA, 1995, 106). O respeito pelos tambores é algo que se percebe em todas as comunidades jongueiras, em suas práticas e em seus discursos. Entretanto, nota-se em algumas comunidades um movimento incipiente de dessacralização dos instrumentos, quando os tambores do jongo se transformam em atabaques que são utilizados em outras circunstâncias e quando outros instrumentos sem vinculação ao ritual são inseridos em sua prática, como veremos adiante. Perceber isso, entretanto, não significa condenar a utilização de atabaques e outros instrumentos musicais. Apenas a situa no contexto mais amplo do jongo em multiplicidade performática. Essas mudanças acontecem na articulação das dimensões performáticas dos jongs com as lógicas contemporâneas do mercado cultural. Assim, as saudações aos tambores podem tanto sinalizar o sentimento de respeito e louvor aos pretos velhos, aos jongueiros que já se foram como podem ser executadas como uma mera marcação cênica para apresentação.

⁹⁷ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

⁹⁸ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

Assim, o número de tambores ou atabaques utilizados na roda de jongo varia de acordo com cada comunidade e com o contexto em que a roda se insere. Pode acontecer rodas de jongo em que são tocados tambu e candongueiros feitos de tronco de árvores juntamente com atabaques e congas. Algumas comunidades jongueiras, utilizam atabaques em suas apresentações externas e os tambores artesanais nas festas do jongo. Novamente, são múltiplas as possibilidades de negociações.

Outros instrumentos foram registrados por pesquisadores nas rodas de jongo e algumas comunidades ainda os utilizam frequentemente. São instrumentos contingentes para algumas comunidades jongueiras e obrigatórios para outras. São eles : a puíta ou angoma-puíta; o guaiá, inguaiá, angóia ou anguaiá; o bastão. A puíta ou angoma-puíta (Figura 17)

[...] é um instrumento membrafone que percute por fricção. É uma barruquinha pequena, sem fundo, encourada na boca. No seu interior, preso ao centro do couro, há um pequeno cilindro de madeira ou bambu, que é encerado; friccionado com um pedaço de pano úmido ou com a própria mão molhada, produz um ronco surdo, motivo pelo qual é conhecido também com o nome de Boi ou Onça. É a mesma cuíca (RIBEIRO, 1960, 16).

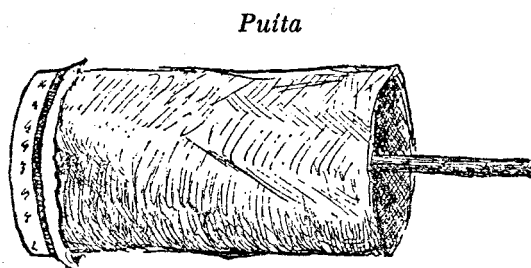


Figura 17: representação do instrumento do jongo puíta ou angoma-puíta⁹⁹

O guaiá, inguaiá, angóia ou anguaiá (Figura 10) é um chocalho que pode ser feito de diversas maneiras¹⁰⁰. Normalmente, é tocado pelo jongueiro-cantador de ponto. O bastão é uma vara de madeira cilíndrico utilizado em algumas rodas de jongo para marcar o tempo do toque do tambu. Ele é batido na madeira de um dos tambores do jongo. O bastão também pode ser denominado de Aguiné (GANDRA, 1995, 105), que quer dizer “[...] cacete de velho, bengala: é um símbolo dos pretos velhos” (ibidem, 105).

⁹⁹ In: ARAÚJO, 1973, 137.

¹⁰⁰ Para mais informações consultar RIBEIRO, 1960, 16.

Além dos instrumentos de percussão, atualmente são utilizados no jongo instrumentos harmônicos (violão, cavaquinho e instrumentos de sopro). Essa utilização é feita exclusivamente pelo Grupo Cultural Jongo da Serrinha. Conforme discussão iniciada anteriormente, esses instrumentos não se relacionam com o contexto tradicional de práticas, crenças e valores do jongo. A incorporação desses instrumentos ocorreu no contexto de profissionalização do Jongo da Serrinha e da reorganização do jongo dentro da lógica do espetáculo. A presença dos instrumentos harmônicos pode ser identificada como consequência do processo de espetacularização do jongo como também pode ser considerada uma forte impulsionadora do conhecimento do jongo, principalmente em sua dimensão musical, no meio artístico profissional.

A fogueira é outro elemento na composição espacial do jongo, apesar de não se localizar exatamente na roda, mas na festa do jongo. Já nessa consideração percebe-se que a obrigatoriedade da fogueira vincula-se à realização da roda de jongo no contexto da festa. Fazer uma fogueira para apresentação do jongo não faz sentido algum, visto que as apresentações são definidas por um tempo restrito de duração da roda e muitas vezes acontecem em locais fechados. Além da função de esquentar o couro dos tambores, a fogueira relaciona-se com a temporalidade específica da festa. Sua preparação começa antes da roda e ela se mantém durante toda a madrugada, até clarear o dia. Assim como os tambores, a fogueira é um elemento diretamente relacionado à ritualidade e magia do jongo, como nos conta Toninho Canecão, jongueiro do Quilombo São José:

A fogueira é a maneira de aquecer, né, manter o povo aquecido. Além de aquecer espiritualmente, aquecer também. Porque é.. durante a fogueira você mantém a noite toda ali, né, o corpo aquecido junto à fogueira, ninguém sente o frio. E a fumaça também é uma mensagem que a gente tá mandando pro além, né. Então, que é uma ligação daqui com lá também. Isso aí é uma das verdades da fogueira¹⁰¹ (Toninho Canecão).

Nessa mesma direção, Tia Mazé, jongueira do Jongo do Tamandaré declara: “a fogueira é pra esquentá os tambor e pra dá mais luz pros espírito que vem nos ajudá. Sabe, porque numa roda de jongo aparece muitos jongueiros, sabe, e aqueles jongueiros vem com força, com luz pra nos orientá pra nos dá força, pra nos guardá”¹⁰². No contexto da festa, há

¹⁰¹ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

¹⁰² Depoimento retirado do documentário “Feiticeiros da Palavra” (2001).

uma forte vinculação entre os tambores, as fogueiras e as crenças e os valores dos jongueiros, principalmente dos jongueiros velhos.

Os figurinos, outro elemento da roda de jongo, também flutuam entre obrigatórios e contingentes. Os pesquisadores de jongo dos anos de 1940 a 1960 registram que não havia “[...] indumentária própria para o Jongo” (RIBEIRO, 1960, 07). Dançava-se jongo com roupas utilizadas no dia-a-dia ou em ocasiões de festa. Não havia um figurino específico e obrigatório para se participar da roda de jongo. Na Serrinha, entre os anos 1920 e 1950, para dançar jongo

[a]s mulheres usavam saia comprida rendada, de florão estampada, geralmente de chita, bata, lenço na cabeça, descalças. As mais pobres usavam as saias pouco rendadas; as que tinham melhor situação econômica eram invejadas por usarem as saias muito rodadas, às vezes de renda branca, ou bordadas à máquina.

Os homens vestiam roupas comuns, usadas normalmente em datas festivas, ou seja, terno de linho, de panamá, camisa de seda, chapéu de chile ou panamá como era moda e sapatos comuns. Se estivessem somente de camisa social, sem paletó, arregaçavam as mangas. Os jongueiros que tocavam os instrumentos ou que apenas tiravam pontos, permaneciam assim vestidos durante a dança; os demais, às vezes, ficavam descalços (GANDRA, 1995, 66).

Atualmente, nas apresentações todas as comunidades jongueiras utilizam figurinos, variando entre elas a sofisticação. Nas festas de jongo, os jongueiros normalmente utilizam os figurinos apenas no momento de apresentação de sua comunidade e depois participam da festa com outra roupa. Assim, a roda de jongo “aberta” realizada durante a festa não exige figurino. O figurino, então, define-se como obrigatório nas rodas com função prioritária de apresentação. Para as comunidades jongueiras, as roupas específicas utilizadas para apresentação mostram ao público a identidade do grupo e dialogam com o universo simbólico do jongo. Para os jongueiros do Quilombo São José, segundo Toninho Canecão, “A roupa branca é um sinal de paz, né, a comunidade... é uma mensagem de paz que a gente manda, né, aonde a gente vai a tendência é levar uma mensagem de paz”¹⁰³.

Dentro da análise praxeológica, o último dos elementos da composição espacial do jongo considerados nesta pesquisa é o próprio local de realização da roda de jongo. Atualmente, as rodas de jongo podem acontecer em lugares abertos, lugares fechados, terreiros, teatros, palcos, praças, parques e onde mais *performers* que dominem as linguagens do jongo – jongueiros e/ou não-jongueiros – possam se reunir para inaugurarem uma roda.

¹⁰³ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

Antigamente, as rodas de jongo aconteciam sempre “[...] em lugar aberto. [...] em praças ou ruas de [...] cidades ao lado de uma fogueira onde são aquecidos os tambores” (LIMA, 1954, 202). Maria de Lourdes Borges Ribeiro informa que o lugar de realização da roda de jongo chama-se terreiro e destaca aí mais uma relação com as práticas religiosas de origem africana:

O Jongo se dança em “terreiro” e nota-se essa denominação, que serve também para os locais onde se praticam ritos fetichistas, macumbas, camdomblés etc. Essa é uma das indicações do sentido religioso da dança. Faz-se o terreiro nos bairros da periferia e na zona rural das cidades maiores; nas menores, se bate Jongo dentro do perímetro urbano também, e, quando programado em festas populares localiza-se mesmo na praça central (1960, 8).

As comunidades jongueiras, normalmente, utilizam essa denominação para os lugares nos quais são feitas as festas de jongo, que acontecem sempre em lugares abertos. Entretanto, hoje em dia, as rodas de jongo acontecem também fora do contexto de festa. Nas apresentações, geralmente as comunidades jongueiras realizam as rodas em ambientes fechados, em palcos (Figura 18), em espaços determinados pelo posicionamento do público (Figura 14).



Figura 18: Apresentação em palco do Jongo da Serrinha no Centro de Convenções Ulisses Guimarães, Brasília – DF. Foto: Raquel Martins.

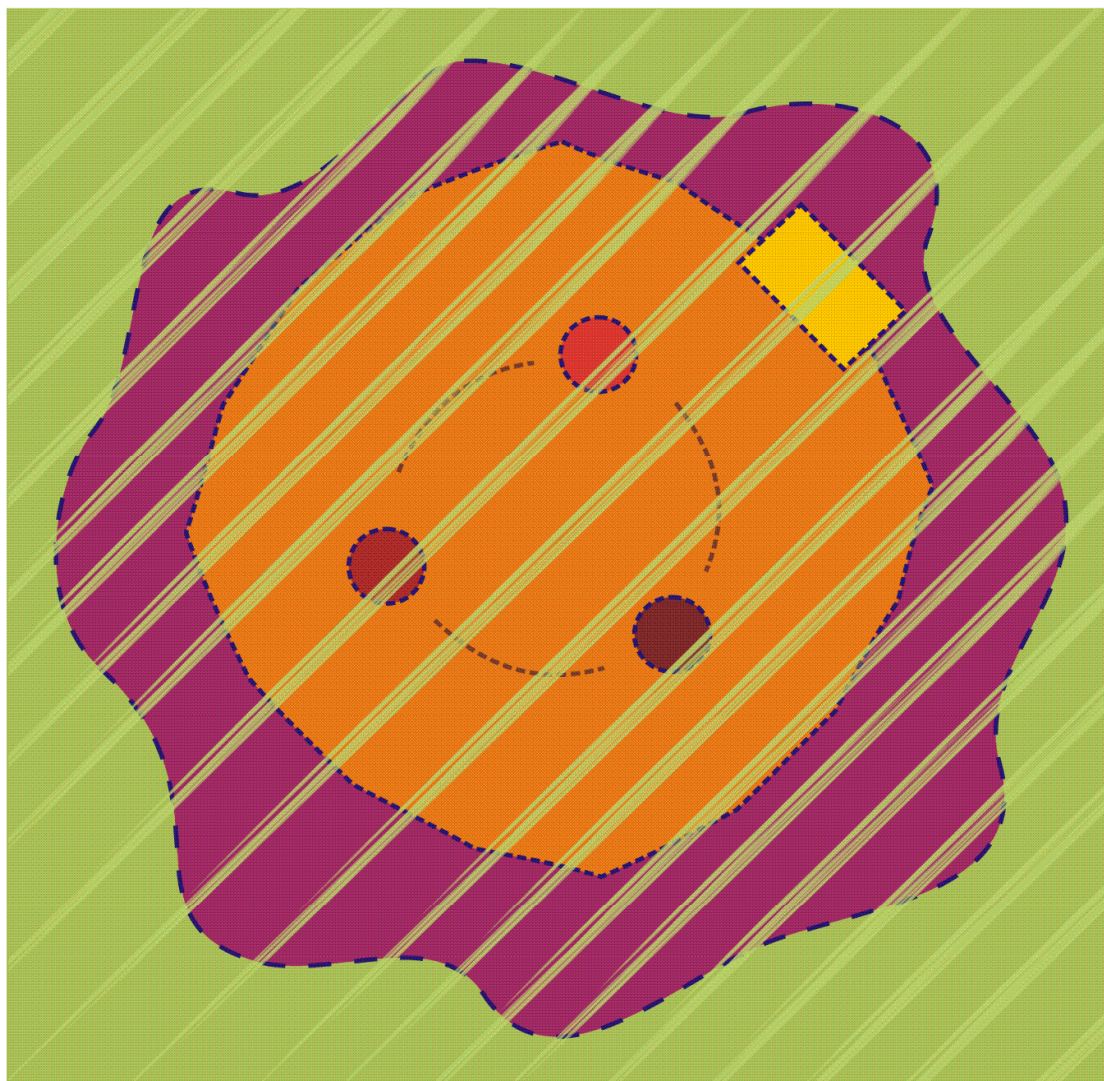
A realização de rodas de jongo nesses locais fechados e historicamente destinado às expressões performáticas vinculadas a cultura dominante passa a ser frequente porque há um

público interessado em ter acesso a essa prática. A presença do público, do não-jongueiro observador, e a concomitante limitação do espaço provocam, muitas vezes, alterações significativas na forma de posicionamento dos jongueiros no espaço e, conseqüentemente, na dinâmica da performance. Isso fica claro no depoimento de Mestre Darcy:

Então é uma dança de terreiro que continua sendo uma dança de roda. Só se transforma em um semicírculo quando eu subo num palco. E até os ‘universitários’, já notou que vocês querem formar roda? Eu não deixo formar, eu boto. Vocês só vão obedecer quando eu fizer um círculo de giz. Porque é uma coisa ancestral, então todo mundo tende a formar uma roda. Mas se você formar uma roda como é que o pagante vai ver? (Mestre Darcy *apud* SILVA, 2006, 56-57).

Nessa direção, a roda dá lugar à meia-lua, a fileiras e outros tantos formatos que favoreçam a apreciação do público, como discutirei detalhadamente em seguida. O observador, ou pagante como diz Mestre Darcy, passa a orientar a forma de realização da expressão. A responsabilidade com a audiência de que fala Hymes chega em seu extremo e inverte a lógica da própria performance. Ocorre a supervalorização da audiência em detrimento da própria materialidade performática.

Porém, a existência do público não determina a realização das rodas de todas as comunidades jongueiras. Cada qual lida com a presença de observadores e com a prática do jongo em locais limitados pela presença do público de diferentes maneiras. Dessa forma, são várias as maneiras de realização do jongo, são inúmeras as possibilidades de construção da espacialidade do jongo. É nesse contexto que apresento algumas possibilidades de organização do jongo como expressão performática observadas nas pesquisas de campo em contextos de festa – Festa de Jongo em Homenagem aos Pretos Velhos, no Quilombo São Jose, em Valença, Rio de Janeiro – e de apresentação – 12º. Encontro de Jongueiros, em Piquete, São Paulo. A partir do meu posicionamento como não-jongueira observadora, corista, dançarina e “fronteiriça” nas rodas que observei e participei, pude apreender os elementos que compõem o espaço em zonas que se articulam no desenvolvimento da performance. Essas denominações foram, portanto, construídas com base na observação e na participação nas rodas de jongo.



- Zona interna central delimitada por dançarinos**
- Zona interna periférica**
- Zona liminar**
- Zona dos instrumentos**
- Zona externa adjacente à roda**
- Zona externa**
- Zona da festa**

Figura 19: Representação esquemática da ordenação espacial da roda de jongo em contexto de festa.

A primeira ordenação espacial que apresento refere-se à observação do jongo em festa (Figura 19). Todos os sistemas de ações e todos os sistemas de objetos agenciados neste espaço-tempo encontram-se inseridos na zona da festa. Essa zona engloba a roda de jongo, mas a extrapola. As ações que não fazem parte da roda, mas a ela estão associadas – comer, beber, conversar na fogueira, namorar etc –, acontecem na zona da festa. Ela é delimitada pelo próprio lugar de realização da festa. No caso desta pesquisa, a zona da festa coincide com o Quilombo São José.

A zona liminar é uma zona fronteira, do “entre”. Ao mesmo tempo em que ela delimita a roda do jongo, é por meio dela e por suas porosidades que a roda dialoga com as outras ações que se desenvolvem ao longo da festa. Ela dá o contorno da roda, que durante a festa se move constantemente. Por isso, ela não é representada como uma roda em seu formato exato. A zona liminar é uma roda em constante formação, em constante definição, uma vez que os jongueiros ou não-jongueiros “fronteiriços” que a integram estão em intenso fluxo. No caso da roda de jongo observada na festa no Quilombo São José, também eram liminares as fronteiras das outras zonas, por isso elas também são tracejadas na representação (Figura 19).

Na própria zona liminar, encontra-se a zona dos instrumentos musicais. Na festa, os instrumentos se posicionam na zona definidora da roda, portanto, fazendo parte dela. Os instrumentos determinam a localização dessa zona, mas sua ocupação se dá por contínuos intercâmbios. O papel de tocador é desempenhado por diversos *performers* – jongueiros e não-jongueiros – que já possuem o conhecimento dos toques do jongo.

A zona externa adjacente à roda se configura como um lugar de intensos fluxos. Aí se posicionam observadores que, ao mesmo tempo em que assistem a roda de jongo, conversam, bebem, comem, tiram fotos, filmam, paqueram etc. Essas ações desenvolvidas nessa zona se relacionam diretamente com a roda de jongo, apesar de não acontecerem dentro da roda. As pessoas que se encontram nessa zona podem passar a compor a roda a qualquer momento como também podem participar da festa como observadores da roda.

Um pouco mais afastada da zona liminar, situa a zona externa. Essa “externalidade” se dá em relação à roda. É nessa zona em que acontecem outras ações que não estão diretamente vinculadas à roda de jongo e onde se situam objetos que fazem parte da festa, mas não integram a roda. Na festa do jongo no Quilombo São José, foi possível identificar a fogueira na zona externa. As barraquinhas que vendiam comidas, bebidas e artesanatos também se

localizavam na parte externa, assim como o pátio onde ocorreu durante algumas horas e simultaneamente à roda de jongo um baile calango.

A zona interna periférica é cercada pela zona liminar e nela acontecem diversas ações no interior da roda. O jongueiro-cantador pode nela circular e dançar ao mesmo tempo em que lança o ponto. O jongueiro-tocador de guaiá também pode fazer o mesmo. Apesar de não ter ocorrido na festa do jongo no Quilombo São José, dançarinos também podem ocupar a zona interna periférica. Assim como mostram os seguintes esquemas encontrados na bibliografia sobre o jongo (Figuras 20 e 21):

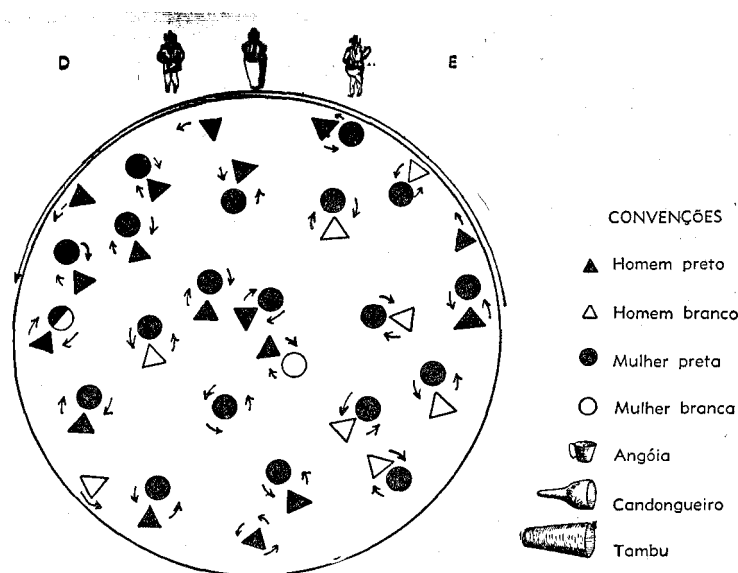


Figura 20: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁴

Registrado por Araújo (1973) como representação do jongo em Taubaté – São Paulo, essa dinâmica de vários casais dançando na zona interna periférica (Figura 20) pode ser observada na realização de rodas de jongo de diversas comunidades jongueiras, mesmo em contextos de apresentação, como ocorreu no 12º. Encontro de Jongueiros. No caso dessa organização, a própria denominação da zona como foi feita na observação da festa no Quilombo São José não é eficaz. Uma vez que vários casais ocupam toda a zona interna da roda, não há necessidade, nos contextos das figuras 20 e 21, de dividi-la em duas zonas. O processo de estabelecimento das zonas na roda do jongo está diretamente vinculado à materialidade da performance. Portanto, na realização de cada roda é que as zonas podem ser

¹⁰⁴ In: ARAÚJO, 1973, 79.

determinadas e articuladas. As observações feitas a partir de uma roda de jongo podem ser utilizadas como referência para outras rodas desde que se considere essas singularidades de cada acontecimento performático. Apresentado por Ribeiro como jongo paulista, a representação da figura 21 mostra também essa ocupação de toda zona interna da roda por dançarinos.

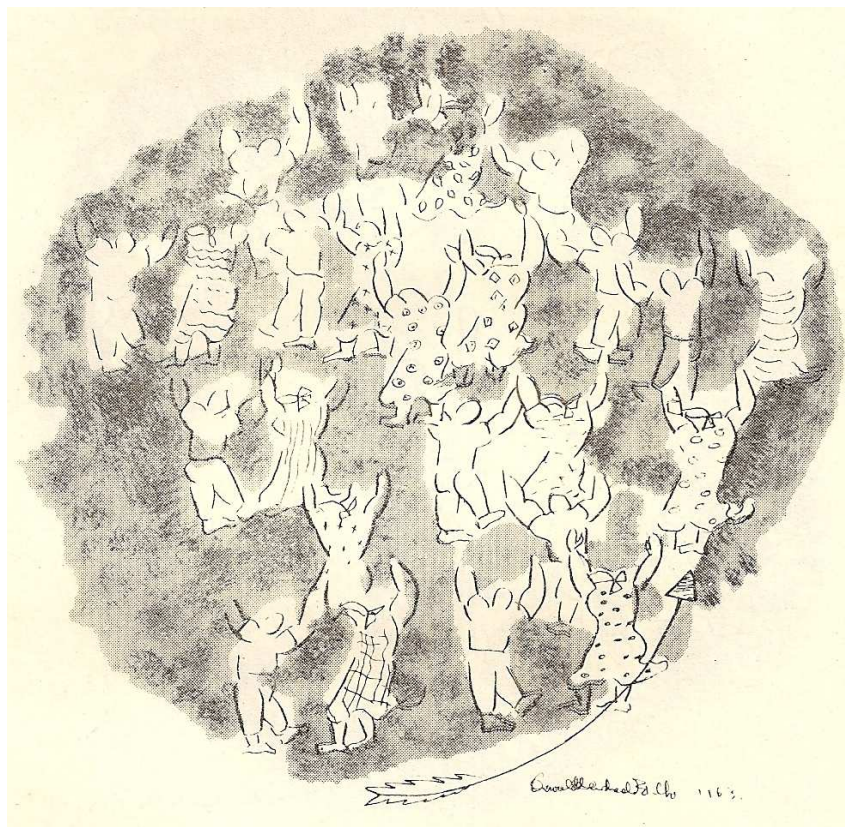


Figura 21: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁵.

Na festa do Quilombo São José, entretanto, foi observada uma zona interna central delimitada por dançarinos, normalmente por um casal. É nessa zona, nem sempre fixada exatamente no centro da roda, que o casal desenvolve sua dança. Há também ocasiões em que esse espaço é delimitado pelo jongueiro-cantador que acumula a função de jongueiro-dançarino e executa alguns passos sozinho no centro da roda. Como é possível perceber na figura 19, essa zona é movente e seu fluxo é determinado pelas ações do casal dançarino. Dessa forma, ela, ao mesmo tempo, está dentro da zona interna periférica e a atravessa. É também nessa zona onde ocorrem as trocas de casais. Para tirar alguém do centro da roda, o

¹⁰⁵ In: RIBEIRO, 1960, 50.

performer “fronteiriço” desloca-se para o centro da roda e passa a desempenhar a função de *performer* dançarino. Nesse sentido, a roda “aberta” de jongo – que não tinha como objetivo a apresentação de nenhuma das comunidades presentes – realizada na festa do Quilombo São José também pode ser representada como mostra a figura 22:



Figura 22: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁶.

Apesar desse esquema ter sido feito com base na observação do jongo em festa, da realização da roda de jongo no contexto de festa, onde o princípio de compartilhamento geralmente é percebido mais intensamente, essa organização também foi observada em contexto de apresentação no 12º. Encontro de Jongueiros. Nesse evento, foi possível observar comunidades jongueiras que, mesmo diante de um grande público e com a limitação espacial determinada por arquibancadas, mantiveram a formação em roda em suas apresentações. É possível observar, por exemplo, na figura 23 a apresentação em roda do Jongo de Piquete, os

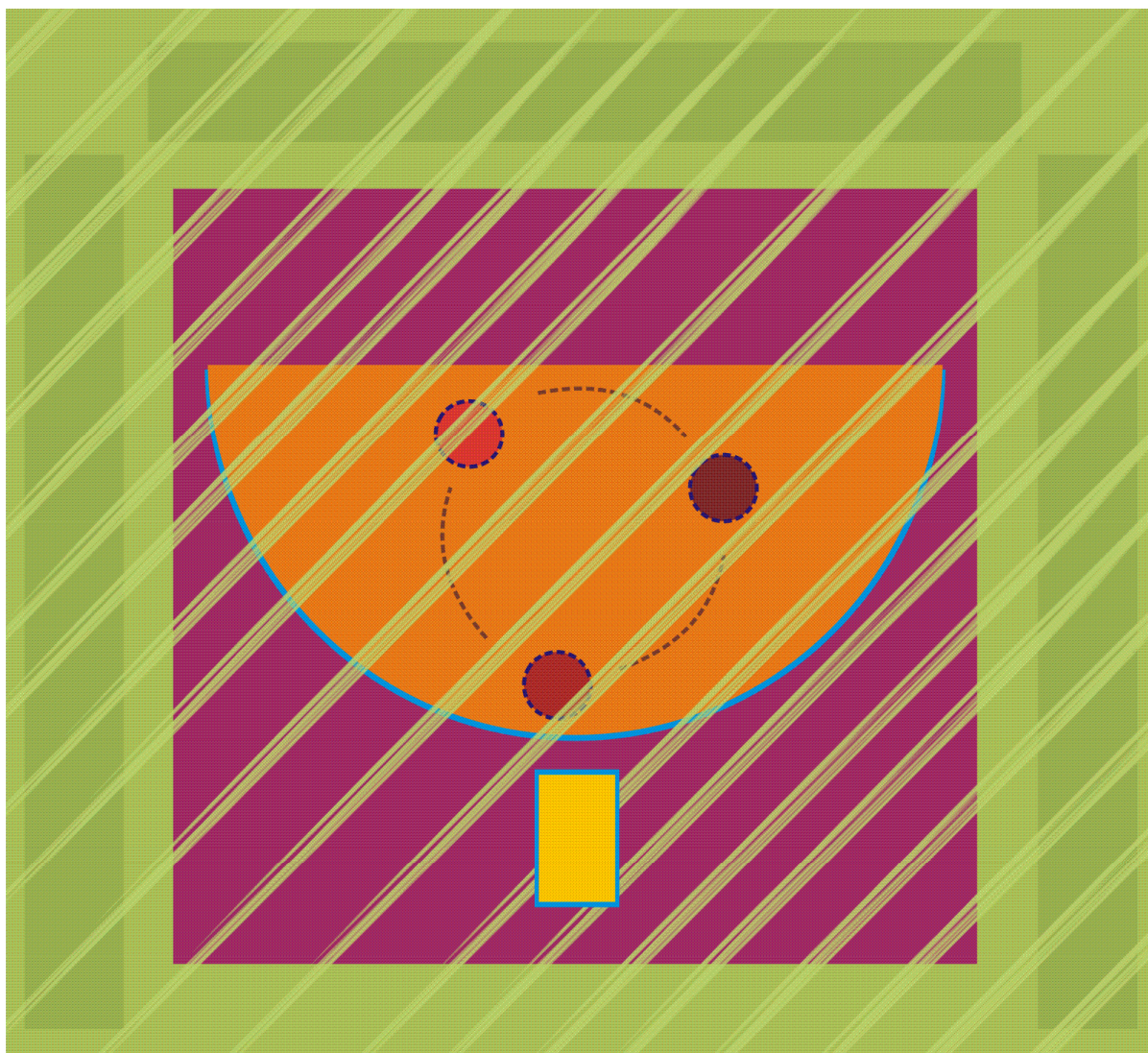
¹⁰⁶ In: RIBEIRO, 1960, 49.

anfitriões do Encontro naquela edição. É claro que as liminaridades das fronteiras das zonas observadas no contexto de festa no Quilombo São José não se repetem no contexto de apresentação. Elas ganham outras formas, outras dinâmicas. Mesmo acontecendo em roda, há uma modificação na organização da performance. Entretanto, é importante destacar essa possibilidade da permanência da roda em contextos de apresentação para evidenciar que não há uma obrigatoriedade de modificação, que nem sempre as relações de organização obedecem a essa lógica da necessidade de modificação por conta da figura do observador constante, de uma platéia.



Figura 23: Roda do Jongo de Piquete no 12º. Encontro de Jongueiros.

Por outro lado, conforme observações feitas anteriormente, há comunidades jongueiras que ao se apresentarem substituem a organização do jongo em roda e assumem outros formatos. São alguns desses formatos observados nas apresentações durante o 12º. Encontro de Jongueiros que estão representados nas figuras 24, 25 e 26. Apesar de se referirem a apresentações distintas, suas zonas e suas dinâmicas coincidem, alterando apenas o posicionamento adotado pelos jongueiros que delimitam o sistema de apresentação, jongueiros-fronteiriços. Diante disso, farei considerações que abordam os três esquemas.



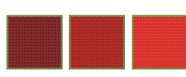


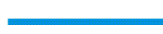




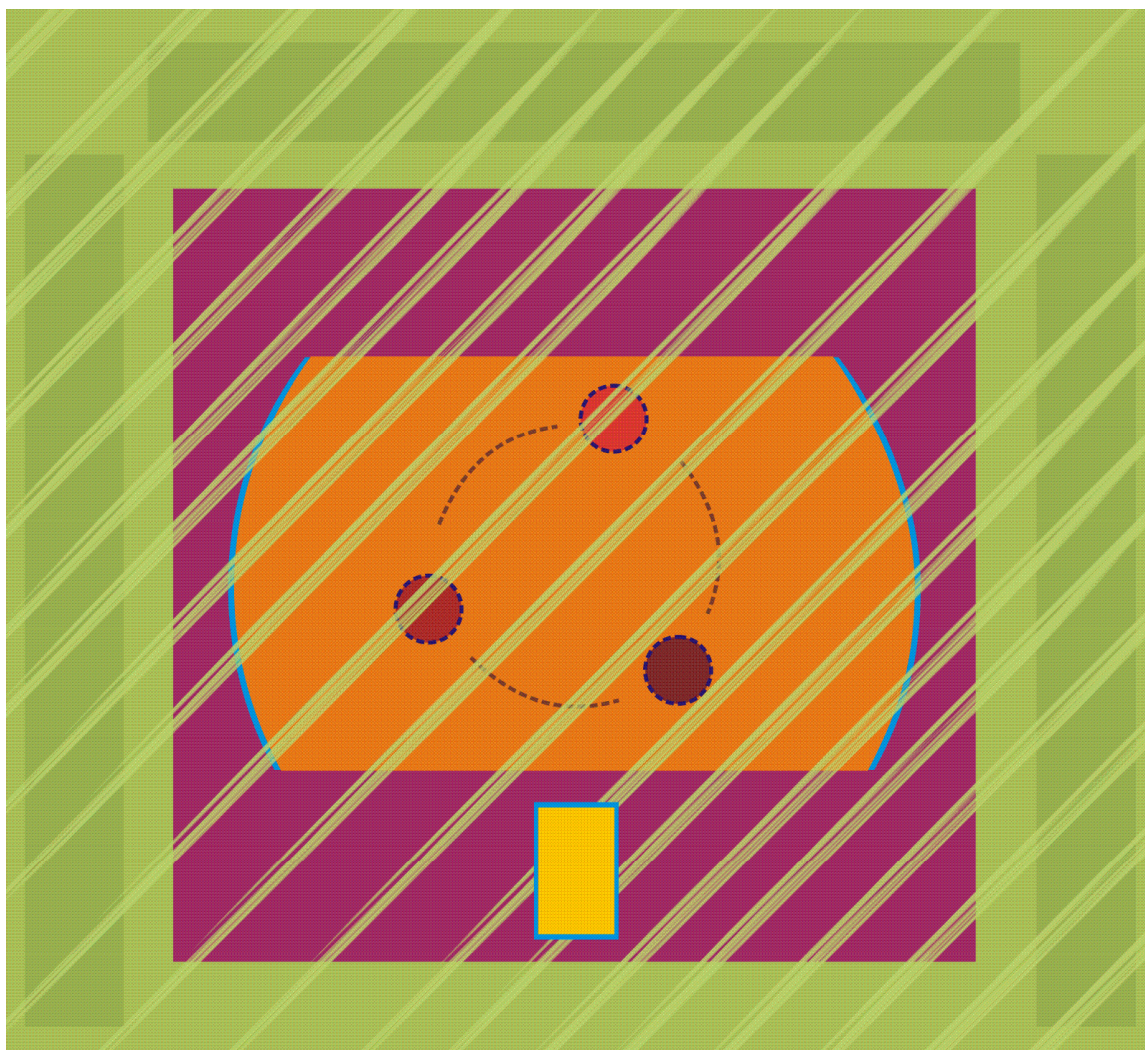
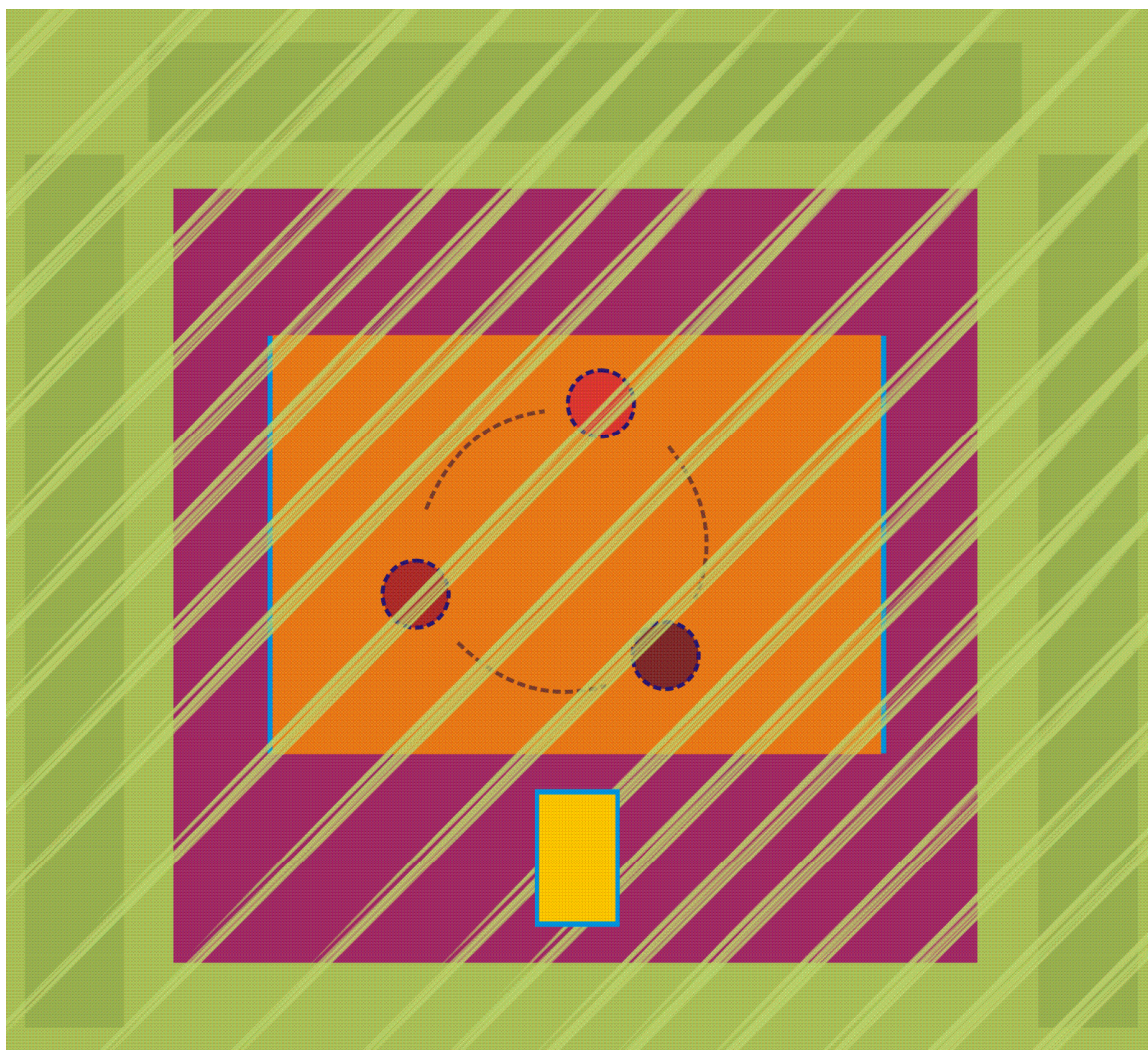
-  Zona interna central delimitada por dançarinos
-  Zona interna periférica
-  Zona liminar
-  Zona segmentar
-  Zona dos instrumentos
-  Zona externa adjacente ao sistema de apresentação
-  Zona externa
-  Zona de apresentação

Figura 24: Representação esquemática da ordenação espacial do jongo em apresentação.



- Zona interna central delimitada por dançarinos**
- Zona interna periférica**
- Zona liminar**
- Zona segmentar**
- Zona dos instrumentos**
- Zona externa adjacente ao sistema de apresentação**
- Zona externa**
- Zona de apresentação**

Figura 25: Representação esquemática da ordenação espacial do jongo em apresentação.



- Zona interna central delimitada por dançarinos**
- Zona interna periférica**
- Zona liminar**
- Zona segmentar**
- Zona dos instrumentos**
- Zona externa adjacente ao sistema de apresentação**
- Zona externa**
- Zona de apresentação**

Figura 26: Representação esquemática da ordenação espacial do jongo em apresentação.

Nos esquemas representados nas figuras 24, 25 e 26, a zona de apresentação é que engloba todas as ações e todo o ambiente no qual se insere a performance. No 12º. Encontro de Jongueiros, a zona de apresentação foi definida pelo espaço no ginásio da cidade de Piquete, lugar determinado para as apresentações. Obviamente que outros espaços da cidade foram ocupados pelos participantes do evento ao longo do encontro, mas eles não compõem nesta análise a zona de apresentação. Ela é definida pelos limites do próprio ambiente destinado para essa finalidade.

A zona externa é definida por sua distância em relação à apresentação e pela localização dos espaços determinados ao público. No caso do 12º. Encontro de Jongueiros, estavam dispostas três arquibancadas (duas nas laterais e uma na frente) para os observadores. Nos esquemas (Figura 24, 25 e 26), elas são representadas pelos retângulos grandes. Nessa zona também estava a lanchonete, onde os participantes do evento podiam comprar comidas e bebidas diversas.

A zona segmentar define o sistema de apresentação adotado pela comunidade jogueira durante toda performance. Nela se posicionam os jogueiros-“fronteiriços”. Diferentemente da roda de jongo no contexto de festa, essa zona não se acontece em fluxo. Na verdade, ela estabelece a separação entre *performers* e público, entre jogueiros e platéia. Eventualmente, ela pode adquirir um aspecto liminar, como, por exemplo, no momento em que a comunidade jogueira convida os observadores a participarem da roda. Mas quando isso ocorre é apenas por alguns instantes da apresentação. Se esse momento se prolonga, a apresentação perde seu caráter de “mostrar” e caminha para uma performance compartilhada, como ocorre no jongo em festa.

A zona externa adjacente ao sistema de apresentação encontra-se bem próxima a zona segmentar, mas não é uma zona de fluxos e movimentos intensos. Nela se posicionam os observadores que estão registrando o evento, repórteres, cinegrafistas, os próprios jogueiros que filmam ou tiram fotos das apresentações. É nessa zona que se encontra a zona dos instrumentos musicais, posicionada fora da roda. Sua fronteira é segmentar porque, geralmente, nas apresentações os jogueiros-tocadores são fixados nesse papel e circulam em outras funções durante a realização da performance.

A zona interna periférica é cercada pela zona segmentar e nela acontecem poucas ações no interior da roda. O jogueiro-cantador, jogueiro-tocador de guaiá, o jogueiro-corista de vez em quando ocupam essa zona caminhando, circulando e dançando.

A zona interna central delimitada por dançarinos é onde o casal desenvolve sua dança. Essa zona no contexto de apresentação e no contexto de festa se dão de forma bem similar. Da mesma forma que no jongo em festa, essa zona nem sempre se encontra fixada exatamente no centro da roda, ela é movente e seu fluxo é determinado pelas ações do casal dançarino. Também no jongo apresentado sua fronteira é liminar, uma vez que o fluxo de jongueiros ocupando o papel de dançarino é contínuo.

Além dessas formas apresentadas nos esquemas das figuras 24, 25 e 26, foram observadas formas de organização da performance que se aproximam, com algumas ressalvas, principalmente na localização da zona dos instrumentos musicais, dos registros encontrados na bibliografia sobre o jongo que cabem ser mencionados para ratificar a multiplicidade do jongo em performance nos mais variados contextos.

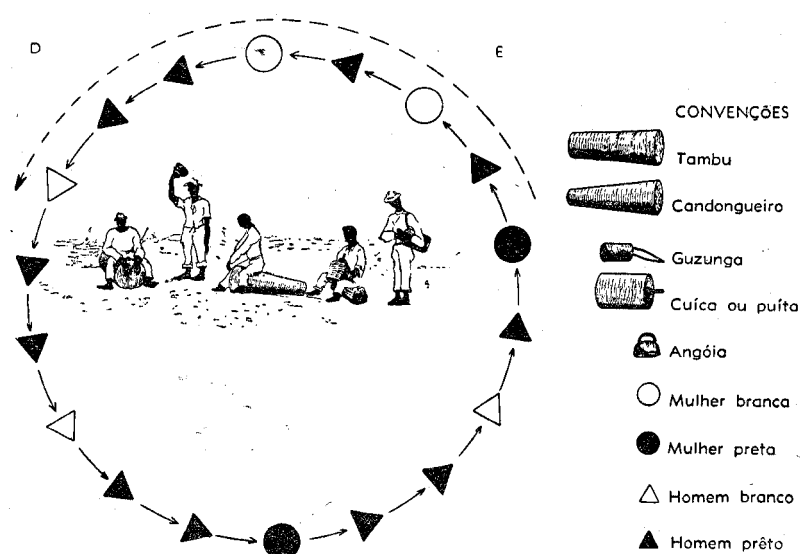


Figura 27: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁷

¹⁰⁷ In: ARAÚJO, 1967, 220.

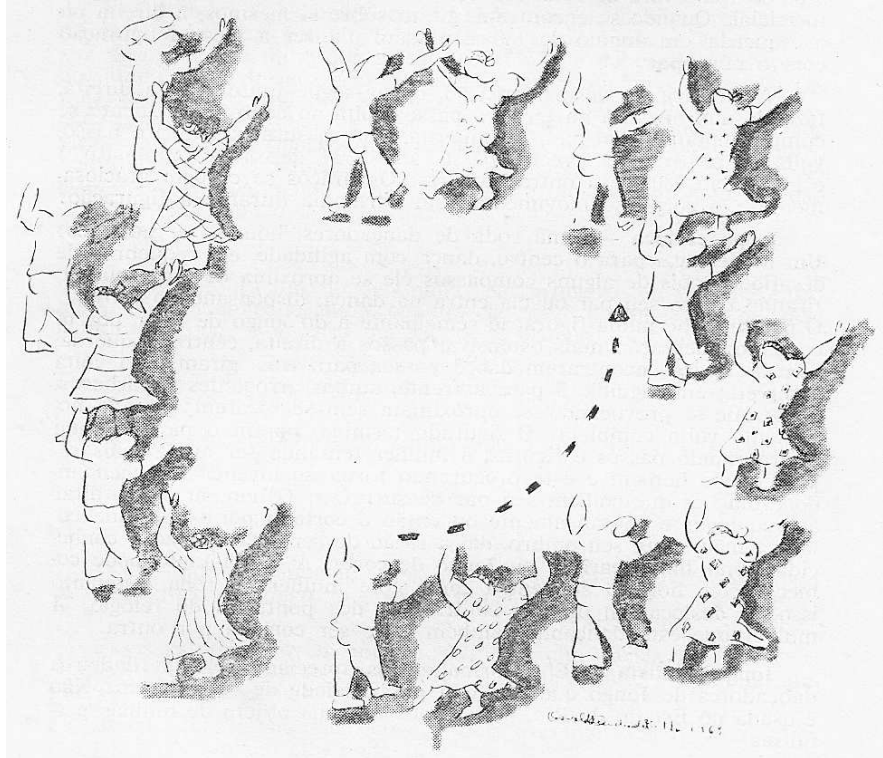


Figura 28: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁸.

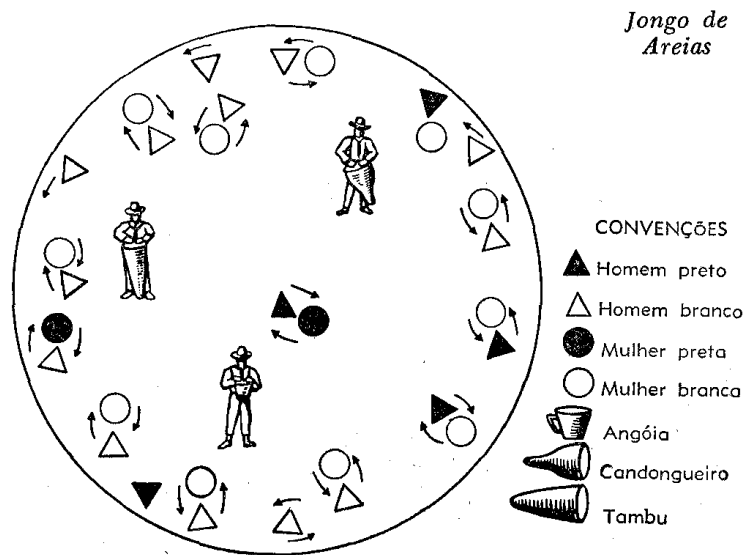


Figura 29: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹⁰⁹.

¹⁰⁸ In: RIBEIRO, 1960, 48.

¹⁰⁹ In: ARAÚJO, 1973, 74.

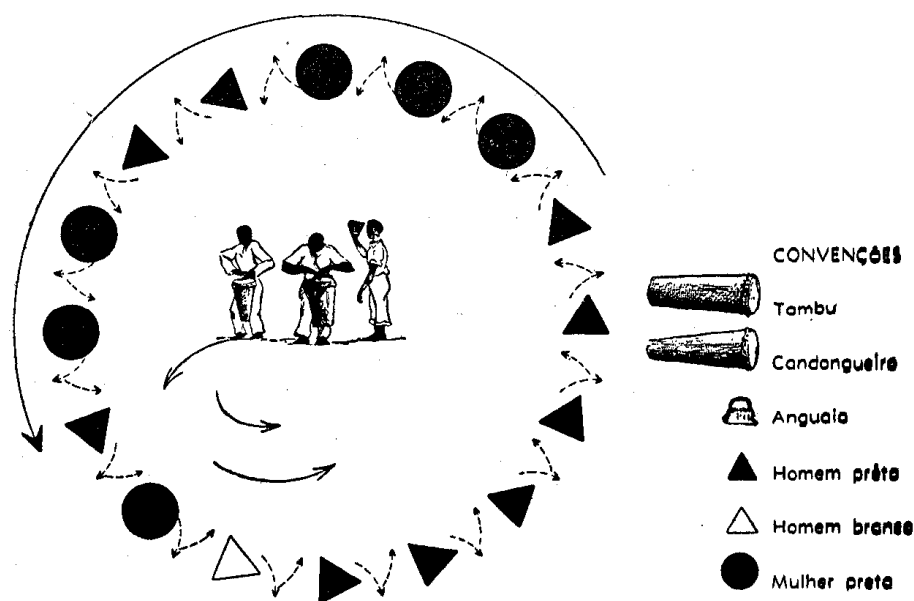


Figura 30: Representação da ordem espacial da roda de jongo¹¹⁰.

Diante dessas diversas formas de organização da roda de jongo – inclusive em formatos diferentes da roda –, percebe-se nos terreiros das festas e nos palcos das apresentações a dinâmica performática constantemente se atualiza. O contexto de apresentação mostra a forte interferência que provoca na materialidade da performance, afetando seus fluxos de movimento, suas espacialidades e suas temporalidades.

A localização do jongo no palco, entretanto, pode ser considerada em sua perspectiva liminar, uma vez que essa situação emerge

[...] nos ‘interstícios da estrutura social’, propiciando aos atores sociais a experiência concreta de estarem às margens da sociedade e criando ocasião para pessoas ou grupos representarem, simbolicamente, papéis que correspondem a uma posição invertida em relação ao *status* ou condição que ordinariamente possuem no quadro hierárquico da “estrutura social (SILVA, 2005, 38).

No momento em que o jongo é colocado no palco, quando é colocado no centro das atenções de consumidores da classe média, os jogueiros passam a ocupar, ainda que momentaneamente, uma posição historicamente negada a eles, um lugar que socialmente não deveria ser por eles ocupados. Há uma inversão dos papéis sociais no momento em que os jogueiros são vistos como artistas “de verdade” por ocuparem esse lugares. Ao mesmo

¹¹⁰ In: ARAÚJO, 1967, 229.

tempo em que a indústria cultural redimensiona a performance do jongo (reduzindo de certa forma suas possibilidades), ela redimensiona o posicionamento social de seus participantes, colocando-os à disposição do mercado consumidor. É claro que essa exposição, essa aparição do jongo no palco não se dá em pé de igualdade com outras manifestações artísticas, com outras linguagens associadas historicamente ao universo das artes. Talvez seja essa uma das razões pelas quais os jongueiros julguem necessário atualizar o jongo em performance com os parâmetros e padrões dessas linguagens, desse universo reconhecido como “arte verdadeira” para entrar e permanecer nesse mercado.

Nesse contexto de negociações intensas, as espacialidades do jongo se configuram, se transformam, se constroem e se reconstroem. Ora cedendo, ora resistindo, ora se apropriando dos mecanismos hegemônicos para ocupar outros espaços. Ora pedindo “machado!”, ora “riscando” novos “pontos”. Sempre na tensão que é própria de nossos espaços-tempos contemporâneos.

E para a “roda” não parar, sigo para o próximo “ponto”!

Ponto de Bizarria

O ponto de bizarria ou visaria é cantado para alegrar a roda de jongo. Os jongueiros entoam esse ponto para divertir os participantes da roda. É nesse momento de “diversão” que falo sobre o tempo, sobre sua velocidade contemporânea e sobre suas diversas formas de existir. Suas muitas possibilidades de experiência “alegram” a “roda” ao indicarem oportunidades de vivência de tantas temporalidades.

Entendo o tempo a partir de sua multiplicidade materializada nas experiências, ou seja, em suas temporalidades. Entretanto, essa compreensão não se constitui exclusivamente pelas vivências de diferentes temporalidades. Ela se apresenta em constante permeabilização com os discursos elaborados e reelaborados sobre o tempo ao longo das transformações sociais e nas diferentes configurações da vida. É por isso que se faz pertinente entender esses discursos que atravessam os fazeres contemporâneos, entre eles o jongo em performance.

No percurso de pensar sobre o tempo, cabe destacar duas posições – consideradas por Nobert Elias como diametralmente opostas – sobre a natureza do tempo no campo filosófico. O autor nos indica que muito dessa polêmica sobre a produção de uma teoria sobre o tempo está relacionada à incapacidade de se considerar o tempo como um elemento orientador e regulador da sociedade.

Alguns sustentavam que o tempo constitui um dado objetivo do mundo criado, e que não se distingue, por seu modo de ser, dos demais objetos da natureza, exceto justamente, por não ser perceptível. Newton, sem dúvida, foi o representante mais eminente dessas concepções objetivistas, que começaram a declinar a partir do início da era moderna. Outros afirmavam que o tempo é uma maneira de captar em conjunto acontecimentos que se assentam numa particularidade da consciência humana, ou, conforme o caso, da razão ou dos espíritos humanos, e que, como tal, precede qualquer experiência humana. Descartes já se inclinava para essa opinião. Ela encontrou sua expressão mais autorizada em Kant, que considerava o espaço e o tempo como representando uma síntese a priori. Sob uma forma menos sistemática, essa concepção parece haver prevalecido largamente sobre a teoria oposta. Numa linguagem mais simples, ela se limita a dizer que o tempo é como uma forma inata de experiência e, portanto, um dado não modificável da natureza humana (ELIAS, 1998, 9).

Ao analisar as duas teorias, o autor indica, porém, que elas possuem um pressuposto em comum: o tempo é concebido como um “dado natural”. O que diferencia as teorias apresentadas é que uma o aborda de forma objetiva, “independente da realidade humana”, e a

outra o considera como “uma simples representação ‘subjéitiva’, enraizada na natureza humana” (ELIAS, 1998, 9). Entranto, Elias ressalta que o entendimento do tempo numa perspectiva naturalista não é algo antigo, como pode nos parecer.

Um olhar para a evolução da cronologia e de seus instrumentos mostra que a preeminência da física e do ponto de vista naturalista é relativamente recente. Até a época de Galileu, o que chamamos ‘tempo’, ou mesmo o que chamamos ‘natureza’, centrava-se acima de tudo nas comunidades humanas. O tempo servia aos homens, essencialmente, como meio de orientação no universo social e como modo de regulação de sua coexistência. Alguns processos físicos, uma vez elaborados e padronizados pelo homem, foram por ele utilizados no intuito de situar suas atividades sociais no fluxo do devir, ou de avaliar a duração delas. Mas foi somente a pouco tempo que os relógios passaram a desempenhar um papel importante no estudo dos fenômenos naturais (ibidem, 1998, 8).

Dessa forma, tem-se a utilização dos processos físicos e o conseqüente isolamento da significação do tempo como formas de reiteração da cisão do mundo em dois campos distintos: o natural, relacionado às ciências físicas, e o social, ligado às ciências humanas ou sociais (ibidem, 12). Elias define esse processo como um “desdobramento aberrante no interior da ciência”. Nesse sentido, destaca-se a urgência de compreender essas grandezas que nos propomos a analisar como apreensões da realidade, como produções humanas. É necessário produzir um discurso – e articulá-lo com as ações cotidianas – que rompa com a “naturalização” dos conceitos e das produções humanas. É preciso entender que a compreensão de mundo que temos é fruto da negociação dessas diversas produções e suas relações de poder. Os processos físicos e sociais estão implicados na compreensão do tempo, operando em conjunto em sua percepção (ELIAS, 1998, 12-13). Porém, existem alguns mecanismos que dificultam essa compreensão e nos fazem crer no tempo como uma entidade homogênea, universal e intrínseca a todos seres humanos, ou seja, integrante de sua natureza. É o que Milton Santos chama de tempo universal: “[...] esse tempo abrangente dos outros tempos, que valoriza diferentemente o espaço banal, segundo a força dos agentes da economia, da sociedade, da política, da cultura” (1994, 21).

Um deles é a nossa capacidade de aprendizagem dos símbolos reguladores temporais de nossa sociedade, o que provoca o desenvolvimento de uma consciência pessoal do tempo. Ao aplicarmos essa noção aprendida a todos os acontecimentos de nossas vidas, passamos a entender essa regulação como algo próprio, algo que pertence à natureza humana (ELIAS, 1998, 22). Essa questão está relacionada com a dificuldade de pensar em diferentes

temporalidades, em diferentes formas de apreensão do tempo e com a hegemonia de uma concepção única de tempo.

Outra questão que dificulta o processo de “desnaturalização” do tempo, ou da compreensão do tempo como uma instituição social e como uma produção humana, está relacionada com seu caráter simbólico.

Quando os símbolos atingem um grau sumamente alto de adequação à realidade, torna-se difícil, num primeiro momento, distinguí-los dessa mesma realidade [...]. Assim, muitos não conseguem impedir-se de ter a impressão de que é o próprio tempo que passa quando, na realidade, o sentimento de passagem refere-se ao curso de sua própria vida e também, possivelmente, às transformações da natureza e da sociedade (ELIAS, 1998, 22).

Nesse caso, Elias chama atenção para o risco que corremos de nos perdermos em nossos simbolismos. Isso ocorre porque não há uma compreensão por parte de todos da nossa sociedade sobre a natureza e a maneira de operar dos símbolos que são constantemente aperfeiçoados e utilizados em nosso contexto social (ibidem, 27). É preciso, então, destacarmos os processos de atualização desses símbolos e como eles se dão na nossa contemporaneidade. Nessas atualizações, encontram-se os caracteres coercitivo e cerceador do tempo. Tem-se que

a auto-regulação em relação a uma cronologia só se instaurou muito progressivamente ao longo da evolução humana. E foi num estágio relativamente tardio que o ‘tempo’ se tornou símbolo de uma coerção universal e inelutável. [...] [E]ssa coerção do tempo é de natureza social, posto que é exercida pela multidão sobre o indivíduo, mas também repousa sobre os dados naturais, como o envelhecimento (ELIAS, 1998, 20-21).

Elias situa nas sociedades da era moderna o surgimento no indivíduo de um fenômeno complexo de auto-regulação e de sensibilização em relação ao tempo. “Nessas sociedades, o tempo exerce de fora para dentro sob a forma de relógios, calendários e outras tabelas de horários uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos” (ibidem, 22).

Outra questão importante a ser considerada no contexto dos processos de atualizações da concepção de tempo é o caráter intencional de seus símbolos. Diante disso, percebe-se o tempo como um instrumento de organização social.

Assim como os relógios e os barcos, o tempo é algo que se desenvolveu em relação a determinadas intenções e a tarefas específicas dos homens. Nos dias atuais, o ‘tempo’ é um instrumento de orientação indispensável para realizamos uma multiplicidade de tarefas variadas. Dizer, porém, que é um meio de orientação criado pelo homem traz o risco de levar a crer que ele seria *apenas* uma invenção humana. E esse ‘apenas’ traduz nossa decepção diante de uma ‘idéia’ que não seja o reflexo fiel de nenhuma realidade externa. Ora, o tempo não se reduz a uma ‘idéia’ que surja do nada, por assim dizer, na cabeça dos indivíduos. Ele é também uma instituição cujo caráter varia conforme o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades. O indivíduo, ao crescer, aprende a interpretar os sinais temporais usados em sua sociedade e a orientar sua conduta em função deles. A imagem mnêmica e a representação do tempo num dado indivíduo dependem, pois, do nível de desenvolvimento das instituições sociais que representam o tempo e difundem seu conhecimento, assim como das experiências que o indivíduo tem delas desde a mais tenra idade (ELIAS, 1998, 15).

Assim como o tempo não é algo natural aos seres humanos, ele também não se traduz numa idéia aleatória. Elias apresenta-nos, então, o tempo compreendido como uma instituição social e não como uma entidade. É importante ressaltar que o autor fala de um tempo determinado, do tempo que regula e organiza as atividades sociais e que ganha características específicas em cada sociedade. Ao fazer comparação entre o que ele chama de “sociedades altamente diferenciadas” e “sociedades mais simples”, Elias destaca os diferentes tipos de parâmetros e referências que são utilizados para medir o que chamamos de tempo. Tem-se, então, que as representações simbólicas se diferem de acordo com as necessidades e intenções de cada sociedade e com suas formas de produção dos símbolos. Como exemplo, o autor nos indica que as sociedades sem calendários – caracterizadas em sua argumentação como mais simples – possuem uma relação com o tempo ligada à experiência e ao saber empírico (ELIAS, 1998, 11). Sem me ater na conveniência da classificação de Elias a respeito das sociedades em simples e complexas, faz-se necessário pensar as relações estabelecidas entre as diferentes sociedades coexistentes em nossa contemporaneidade. Por mais que existam organizações sociais que operem com lógicas específicas de simbolização do tempo¹¹¹, é importante salientar que há uma ordem temporal dominante que afeta – em graus e instâncias diferenciadas – as vinculações mundiais em nossa atualidade. Sobre essa forma de organização temporal hegemônica, Olgária Chaim Fere Matos faz a seguinte observação:

¹¹¹ Pensando no contexto brasileiro, podemos citar as sociedades indígenas e quilombolas. Ainda que essas comunidades mantenham suas tradições culturais e se organizem de forma bem diferente das sociedades urbanas industriais, elas estabelecem vínculos diretos com os contextos urbanos, capitalistas e mercadológicos.

A modernidade produzida pelo capitalismo contemporâneo [é] dominada pelo princípio de desempenho, sua temporalidade não é a da experiência, do conhecimento, da felicidade; ela é institucionalmente organizada e este é o ‘atributo mais eminente da dominação’ (Canetti, 1986: 42) – o que corresponde a um encolhimento do ‘espaço de experiências’ na vida social e de liberdade, liberdade de acesso ao passado e ao futuro como construção de uma subjetividade democrática (MATOS, 2007, 11).

Ao levar em consideração questões como a coerção e a experiência para pensar a temporalidade vigente em nossos dias, Matos enfatiza, assim como Elias, o caráter institucional do tempo e suas conseqüências nas relações sociais e nos processos de subjetivação e individuação. Há, entretanto, enfoques diferentes nas elaborações dos autores. Ao passo que Elias trata da auto-regulação naturalizante como uma das principais conseqüências do tempo institucionalizado¹¹², Matos estabelece uma relação mais explícita com as questões sócio-econômicas. Quando afirma que “[a] organização institucional do tempo é a figura mais eminente da alienação e da dominação do homem pelo mercado mundializado, pois cada um perde o sentido e o mestrado do tempo e de sua vida” (MATOS, 2007, 13), a autora investiga as características atuais e dominantes do tempo a partir da dinâmica estabelecida pelo capitalismo contemporâneo – também chamado por ela de tardio ou ultra-liberal.

São traços desse capitalismo atual que firmam nossas experiências de tempo como, por exemplo, o princípio da urgência deflagrado por uma “oscilação na razão instrumental, o culto dos meios e esquecimentos dos fins” (MATOS, 2007, 12). Nesse sentido, porém priorizando uma análise na perspectiva da alienação, pode-se considerar que vivemos atualmente não com “fins” esquecidos, mas com “fins” previamente determinados, uma vez que os desejos já são construídos e simplesmente disponibilizados. Todas as formas rumam ao progresso – a idéia de progresso determinada pela modernidade capitalista –, sendo assim completamente justificáveis. Então, tempo e dinheiro são considerados “naturalmente” sinônimos e, portanto, suas associações são feitas e reproduzidas sem grandes questionamentos. E

[s]e tempo é dinheiro, ele não é busca de sentido e subjetividade, mas quantidade e heteronomia imposta pela temporalidade do capitalismo tardio – o que só aprofunda a crise do sentido da atividade: a desagregação do sentido da vida em comum

¹¹² “Sentimos a pressão do tempo cotidiano dos relógios e percebemos – cada vez mais intensamente à medida que envelhecemos – a fuga dos anos nos calendários. Tudo isso tornou-se uma segunda natureza e é aceito como se fizesse parte do destino de todos os homens” (ELIAS, 1998, 11).

arrisca subsumir o homem nesta alienação particular que Hannah Arendt nomeava 'acosmismo', o sentir-se estranho no mundo, o sentimento do não pertencimento, o de ser supérfluo (MATOS, 2007,13).

Diante da constatação que a temporalidade estabelecida e vivenciada se encontra diretamente relacionada ao modo em que as pessoas constroem suas relações, Matos propõe que a crescente insignificância que assola os acontecimentos e as relações humanas na atualidade “resulta em uma lógica de desengajamento em relação a um mundo compartilhado e com respeito também a si mesmo, com a dificuldade de criação de laços duradouros” (idem, 13). Nesse sentido, as relações pessoais, os vínculos e os sentimentos são substituídos por aproximações que obedecem à lógica mercadológica e capitalista. Segundo Matos, as vidas passam a ser regidas por um consumismo constante, pela velocidade do instantâneo, pela aceleração exponencial, por uma superficialidade generalizada. “Sem laços estáveis, produz-se um déficit simbólico no indivíduo e na sociedade, uma vez que valores dependem de um espaço comum de experiências compartilhadas” (idem, 15).

Em diálogo com a argumentação desenvolvida por Matos, apresento outras abordagens que possibilitem o tensionamento na elaboração de nossos discursos. A instabilidade deflagrada das relações contemporâneas e suas conseqüências em nossa temporalidade constituem-se concomitantemente em território de críticas e de possibilidades para este trabalho. Da mesma forma que considero a atual instabilidade como um mecanismo fomentador do déficit simbólico individual e social destacado por Matos, também a concebo como uma zona fértil para a elaboração de outros valores. Os valores se atualizam constantemente. Eles são construídos por grande influência da lógica dominante do capital como também pela afetação das linhas de fuga geradas em movimentos de resistência. Dessa forma, tem-se uma compreensão heterogênea e paradoxal – e não contraditória – sobre a crise das certezas. Como veremos a seguir, convivemos com a deflagração de uma temporalidade patológica (MATOS, 2007, 15) ao mesmo tempo em que vislumbramos novas formas de operar com o tempo no contexto de nossas atividades sociais.

Ao qualificar a experiência do tempo na atualidade como patológica, Matos assim o faz por considerar a mensuração abstrata do tempo e a quantidade de trabalho determinada por imposições mercadológicas, uma vez que esses aspectos provocam “o decréscimo das faculdades criadoras e fantasmáticas dos indivíduos, submetidos às leis do mercado, isto é, à insegurança e ao medo” (ibidem, 15). A abordagem materialista da autora considera a predominância da lógica impressa pelo capitalismo tardio. Nesse contexto, a alienação se

configura como um fator restritivo das capacidades criativas, criadoras e imaginativas, uma vez que não se tem uma compreensão ampla, significativa e crítica das dinâmicas sociais. Mesmo diante desse quadro, as produções criativas continuam a acontecer, porém, passam a operar diferentemente. Não há como quantificá-las ou qualificá-las ao comparar períodos históricos diferentes ou sociedades com funcionamentos distintos. Nesse sentido, o interesse da pesquisa encontra-se na compreensão das características dessa temporalidade considerada doente e suas formas de interferência nas manifestações performáticas da cultura popular no contexto contemporâneo, como foco específico no jongo. Busca-se, então, investigar também as outras temporalidades existentes na especificidade do universo do jongo. Temporalidades não-hegemônicas (SANTOS, 1994) que são constantemente interpeladas pela temporalidade hegemônica. Diante desse entendimento, podemos gerar afetações intencionais em nossa realidade.

É nessa perspectiva que julgamos interessante analisar o aspecto monótono da temporalidade contemporânea. Gerada, conforme coloca Matos, pela instabilidade e incerteza de nossa época

[...] a monotonia é um tempo estagnado, como se a eternidade do céu se plasmasse na Terra. É uma temporalidade que se exprime na ansiedade de ‘matar o tempo’. Tempo patológico, seu vazio de significado tem o stress como ideal porque na monotonia o tempo não passa, pois está alienado na perda do sentido das ações. Ele promete a felicidade pelo consumo de bens materiais, mas permanentemente frustra essa esperança, pois não é possível, em regime de acúmulo, reposição e acréscimo do capital, democratizar o excedente e o supérfluo. Tempo que se comprime no desejo de consumo ilimitado, por um lado, determina a exaustão, de outro. Diferem a exaustão e o cansaço. Se neste ainda é possível pensar e imaginar, na exaustão não há possibilidade de exercício do pensamento, apenas hiperatividade vazia e também destrutiva. [...] Não podendo escolher nem deliberar acerca do trabalho ou dos usos que poderia fazer do tempo, os homens não são mais agente mas “agidos” [...] (2007, 16-17).

Aqui a autora reitera as posições apresentadas anteriormente sobre a lógica do desempenho capitalista que rege o tempo atual e sua conseqüente limitação da liberdade. É preciso entender a monotonia como uma forma de organizar as relações e de experienciar nossa temporalidade. Porém, ela não é a única e não é homogênea. Pode ser deflagrada por sua predominância, mas não por sua exclusividade. Nesse sentido, Milton Santos prefere pensar que não se trata de um esvaziamento do tempo (e conseqüentemente do espaço). “[M]as, ao contrário, [trata-se] de um momento da história no qual chegamos à possibilidade de uma noção concreta de espaço-mundo e de tempo-mundo, um tempo cheio e um espaço

cheio, uma totalidade empírica” (SANTOS, 1994, 19). A temporalidade monótona, assim, pode ser considerada como expressão do tempo hegemônico e não como a única expressão do tempo. Nesse contexto, Santos propõe a utilização do termo temporalidades:

Nesse mundo assim refeito, pode-se falar em tempos hegemônicos e em tempos não hegemônicos. O tempo hegemônico é o da ação e dos atores hegemônicos e o tempo não hegemônico é o da ação e dos atores não hegemônicos. A idéia de tempos hegemônicos supõe também a idéia de tempos hegemonzados. Vejamos um exemplo. Pode-se falar de um tempo único da cidade, ou de um tempo único regional, como se falaria de um tempo universal único? Grupos, instituições, indivíduos convivem juntos, mas não praticam os mesmos tempos. O território é na verdade uma superposição de sistemas de engenharia diferentemente datados, e usados, hoje, segundo tempos diversos. As diversas estradas, ruas, logradouros, não são percorridos igualmente por todos. Os ritmos de cada qual – empresas ou pessoas – não são os mesmos. Talvez fosse mais correto utilizar aqui a expressão *temporalidade* em vez da palavra *tempo* (1994, 21, grifos do autor).

Um dos aspectos interessantes da chamada temporalidade monótona é “[...] uma abundância em potencial que se apresenta ao alcance da mão, mas que se encontra, no entanto, inacessível [...]” (MATOS, 2007, 17). Essa questão da abundância é apresentada por Augé na perspectiva do excesso. Ele defende que,

[d]o ponto de vista da supermodernidade, a dificuldade de pensar o tempo tem a ver com a superabundância factual do mundo contemporâneo, não com a derrocada de uma idéia de progresso há muito tempo em mau estado, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam sua denúncia particularmente facilitada; o tema da história iminente, da história nos nossos calcanhares (quase imanente a cada uma de nossas existências cotidianas) aparece como uma prévia àquele do sentido ou do não-sentido da história; pois é da nossa exigência de compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo; a demanda positiva de sentido (da qual o ideal democrático é, sem dúvida, um aspecto essencial), que se manifesta entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, pode explicar paradoxalmente os fenômenos que, às vezes, são interpretados como sinais de uma crise do sentido [...] (AUGÉ, 1994, 33).

Seja pela abundância ou pelo excesso, os dois autores dão destaque à crise do sentido. Entretanto, são apresentadas diferentes formas de encará-la. Matos a define como “o mal-estar contemporâneo que se expressa em um sentimento de monotonia” (2007, 18). Já Augé a apresenta como uma forma de interpretar os traços característicos da supermodernidade. Conforme colocações anteriores, parto da existência da crise nos mais variados campos de nossas vidas. São mudanças que provocaram e continuam provocando estremecimentos nos padrões supostamente definitivos das relações sociais. Assim, essa situação conflitante – e por

isso muitas vezes associada à sensação de desconforto e a situações desagradáveis – possibilita novas formas de negociações e atenua as fronteiras tidas anteriormente como rígidas e intransponíveis.

É, portanto, o (re)dimensionamento das (instáveis) bordas que permeia as aproximações construídas na pesquisa entre as dimensões culturais e artísticas do jongo em performance. Tanto uma como a outra operam dentro das qualificações dadas ao tempo contemporâneo: regulador, coercitivo, cerceador, alienante, institucional, monótono. Ou melhor, a “um tempo” contemporâneo. Pois essas dimensões atuam também com outras temporalidades que lhes são específicas. Justamente por isso, as manifestações da cultura popular em realização performática conseguem rearranjar as formas de percepção do tempo e assim criar outras temporalidades, outros significados para ações compartilhadas. A crise dos sentidos passa a ser compreendida como fomentadora de novos, outros, moventes e inconstantes sentidos. As performances são pensadas, então, como estratégias de enfrentar a monotonia colocada por Matos e tantas outras formas hegemônicas e homogêneas de temporalidades. Concordamos com Marianna Monteiro quando ela afirma que

[h]á algo no tempo, no entanto, que é sempre instabilidade e incerteza, que o pensamento procura, sem conseguir, neutralizar. Qual o estatuto ontológico do tempo frente a variabilidade dos tempos vividos, experimentados? O tempo, esteja ele onde estiver, [...] sempre traz a marca da instabilidade, porque é sujeito e objeto de infinitos recortes. Um tempo produzido, mas sobretudo que se auto produz, um tempo transformado em devir, que deixa de ser substantivo, adjetiva-se como temporalidade, faz-se ação. O tempo não pode ser considerado um elemento ou um fator nas linguagens artísticas, muito menos na performance, pois é a performatividade em toda sua multiplicidade de formas que o institui. É a experiência que o funda. Por isso, pensar o tempo é colocar os limites entre cultura e natureza, sujeito e objeto, sob suspeita, é abalar a estabilidade do pensamento segmentado (MONTEIRO, 2007, 90-91).

É também questionar as demarcações conceituais rígidas que separam territórios culturais e artísticos. Na mesma direção que Monteiro, Elias propõe, ao refletir sobre o tempo, uma outra relação indivíduo-sociedade-natureza, buscando ampliar as abordagens simplistas, reducionistas e centralizadoras. O indivíduo deixa de ser o centro de toda produção, a natureza perde seu caráter exclusivamente externo / exterior ao indivíduo e a sociedade deixa de ser um mero aglomerado de indivíduos (ELIAS, 1998, 26). Concebido “nem [como] ‘decalque’ conceitual de um fluxo objetivamente existente nem [como] uma forma de experiência comum à totalidade dos homens, e anterior a qualquer contato com o mundo” (ibidem, 11), o tempo deve ser entendido, prioritariamente, em sua dimensão vivencial.

Ao enfatizarmos a experiência como elemento definidor das temporalidades existentes na atualidade e em outras épocas, torna-se necessário pensar o tempo em conexão com o espaço. Nesse sentido, Giddens coloca que

[n]as sociedades pré-modernas, espaço e tempo coincidem amplamente, na medida em que as dimensões espaciais da vida social são, para a maioria da população, e para quase todos os efeitos, dominadas pela 'presença' – por atividades localizadas. O advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros 'ausentes', localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face (1991, 27).

O autor atribui à uniformidade de mensuração do tempo pelo relógio mecânico – o que corresponde à padronização da organização social do tempo – a cisão entre tempo e espaço (idem, 26). É importante ressaltar como Giddens encara essa separação. Diferentemente de Matos – que julga a temporalidade contemporânea não vinculada à experiência, mas regida pela lógica do capital e do consumo exacerbado, e por isso monótona –, Giddens explora as multiplicidades do tempo em nossa modernidade radical. Assim, ele afirma que

[a] separação entre o tempo e o espaço não deve ser vista como um desenvolvimento unilinear, no qual não há reversões ou que é todo abrangente. Pelo contrário, como todas as tendências de desenvolvimento, ela tem traços dialéticos provocando características opostas. Além do mais, o rompimento entre o tempo e o espaço fornece uma base para sua recombinação em relação a atividade social (GIDDENS, 1991, 27-28).

Essa observação reitera a coexistência de temporalidades e espacialidades distintas em nossa atualidade. É justamente nessas recombinações que construímos nossas experiências de tempo e de espaço, que podem ser organizadas de diversas formas. Nesse contexto, consideramos as performances culturais e artísticas – objetos desse trabalho – como uma resposta do mundo contemporâneo não de reintegrar espaço e tempo, mas de estabelecer novas relações entre essas grandezas por meio da ação compartilhada.

Nesse processo de reorganização das dimensões espaciais e temporais das performances – sejam elas culturais, sejam elas artísticas – a multiplicidade de possibilidades é colocada em evidência e

[...] a idéia do tempo como um elemento comum a diferentes linguagens artísticas, em especial à performance e ao drama, é colocada em cheque. No lugar, entram em foco temporalidades variáveis e moventes. O teatro, as manifestações performáticas na arte contemporânea, os rituais da cultura popular são colocados lado a lado como instauradores de temporalidades próprias, de acordo com a produção de sentido para e na experiência social (2007, 89).

Diante da instauração de temporalidades vinculada à experiência, é interessante observar as formas de operar a temporalidade no jongo numa perspectiva relacional de suas dimensões cultural e artística. Explorar suas possibilidades de criação de construção de temporalidades próprias significa compreendê-lo radicalmente em sua dimensão performática e em sua multiplicidade de agenciamentos entre eficácia e entretenimento, entre rito e teatro, entre arte e vida.

É, portanto, nesse “entre” que anuncio o próximo “ponto” desta “roda”!

Ponto de Demanda

O ponto de demanda é utilizado nas rodas de jongo para desafio. Por meio desse ponto, o jongueiro-cantador mostra sua sabedoria em linguagem enigmática e tenta “amarrar” os demais jongueiros que participam da roda. Nesta “roda” da pesquisa, reservo o “desafio” às temporalidades do jongo, às experiências de tempo provocadas pelos jongs em sua multiplicidade. É por meio de suas possibilidades que construo o “enigma” desse “ponto” que então até o momento de sua decifração.

Para entender como as temporalidades são estabelecidas e compartilhadas nas rodas de jongo e como se agenciam as diversas possibilidades de manipulação dessa grandeza que o jongo oferece em sua materialidade em diferentes contextos, lanço mão novamente da análise praxeológica. Após explorar suas estratégias em relação aos espaços do jongo, faço o mesmo sobre os tempos e temporalidades dessa expressão performática.

Nesse sentido, cabe lembrar que na dimensão temporal a análise praxeológica observa sua composição, sua ordem e sua articulação. A composição temporal diz respeito às ações executadas pelos sujeitos que compõem o processo observado, no caso desta pesquisa o jongo. Elas podem ser reunidas em grupos e fases necessárias para o desenrolar da atividade (FRANCE, 1983; MATSUMOTO, 1999; 2009). A ordem temporal traz dois critérios pelos quais as ações são ordenadas ao longo do processo: a sucessão e a simultaneidade. A articulação temporal “[...] pode ser de fato definida como o modo de encadeamento das ações sucessivas (gestos, operações, fases): tanto consecutivas (se sucedendo imediatamente), quanto não consecutivas (apresentando entre elas uma pausa)” (MATSUMOTO, 2009, 200).

Em atenção específica à ordem temporal, organizo minhas considerações sobre as formas que as ações são compartilhadas e/ou apresentadas nas rodas de jongo. Os dois eixos da sucessão e da simultaneidade são estratégias interessantes para compreensão das temporalidades criadas a partir da organização performática das ações. É exatamente nessa direção que Milton Santos destaca essas possibilidades de percepção do tempo nas ações:

[...] a questão do tempo pode ser trabalhada ao menos segundo dois eixos — um é o eixo das sucessões e o outro é o eixo das coexistências. O tempo flui e por conseguinte um fenômeno vem depois de outro fenômeno. Assim, há uma sucessão de fenômenos ao longo do tempo. As coisas se dão em uma seqüência. Esta é uma das dimensões com que podemos trabalhar [...] e que nos leva a idéia de pedaços do tempo ou, em outras palavras, da seqüência no acontecer, uma espécie de ordem

temporal. A cada momento se estabelecem sistemas do acontecer social que caracterizam e distinguem tempos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Esse é o eixo das sucessões. Temos também, o eixo das coexistências, da simultaneidade. Em um lugar, em uma área, o tempo das diversas ações e dos diversos agentes, a maneira como utilizam o tempo não é a mesma. Os respectivos fenômenos não são apenas sucessivos, mas concomitantes, no viver de cada hora. Para os diversos agentes sociais, as temporalidades variam, mas se dão de modo simultâneo. No espaço, para sermos críveis, temos de considerar a simultaneidade das temporalidades diversas (SANTOS, 1994, 82).

Diante da multiplicidade performática dos jongs, considerei melhor não organizar suas ações em fases ou etapas. Essa organização é possível e pode ser dada de diversas maneiras. Para a análise que me propus nesta pesquisa, articulação das ações dos jongs em um mapa temporal parece-me ser mais produtiva. Apresento, então, o mapa temporal dos jongs representado na figura 31. Nesse mapa, estão articuladas as ações dos jongs, apresentadas como contingentes ou obrigatórias para a realização de uma roda, em suas dimensões de consecutividade e de simultaneidade observadas nas rodas de jongo. Além disso, destaca-se também se essas forma de ordenação das ações se dão de forma obrigatória ou contingente.

Diante do exposto até aqui sobre as múltiplas formas de realização do jongo, fica claro que esses agenciamentos das ações em obrigatórias e contingentes e de suas ordenações em consecutivas obrigatórias, consecutivas contingentes, simultâneas obrigatórias e simultâneas contingentes variam de acordo com o contexto de realização das rodas e com a forma em que as comunidades jogueiras assumem suas práticas. Algumas ações, como veremos em seguida, são necessariamente obrigatória para a realização da roda de jongo para algumas comunidades. Já para outras, essas mesmas ações passam a ser contingentes. Em algumas rodas de jongo, algumas ações acontecem obrigatoriamente de forma sucessiva, enquanto que em outras rodas essas mesmas ações ocorrem de forma simultânea. São inúmeras as variações e possibilidades.

Tentei, então, trabalhar com alguns parâmetros, algumas noções que estabeleci para construir essa “fotografia” das temporalidades dos jongs. Como ações obrigatórias indiquei aquelas que são imprescindíveis na maior parte das rodas observadas para o andamento, o funcionamento da performance. São ações que se não executadas comprometem o compartilhamento e a apresentação da performance com base nas rodas que presenciei e participei. As ações entendidas como contingentes foram executadas por alguns grupos jogueiros ou em alguns momentos da roda. Conforme ressalva anterior, para realização da roda em algumas comunidades, essas ações se tornam obrigatórias. Sobre as ordenações das

ações, busquei registrar todas as possibilidades que foram observadas nas rodas. Dessa forma, é possível perceber que algumas ações podem ser tanto sucessivas obrigatórias como simultâneas contingentes. Essas formas diferentes de articulação foram vistas tanto no decorrer de uma roda de jongo como na comparação de uma roda para outra. Note-se, então, que mesmo considerando a prática de uma comunidade jogueira específica, há uma variação na ordenação das ações. Os jogueiros, como que num ponto de demanda, “desafiam” o tempo e escapam constantemente de uma ordem fixada, pré-estabelecida. A ordenação é construída em performance, na negociação entre os jogueiros que compartilham a ação e o contexto de acontecimento da roda.

Como muitas ações já foram detalhadamente mencionadas e descritas em outros momentos do texto, darei ênfase às articulações estabelecidas entre elas. As ações que ainda não foram exploradas abordarei conjuntamente com suas possibilidades de ordenação.

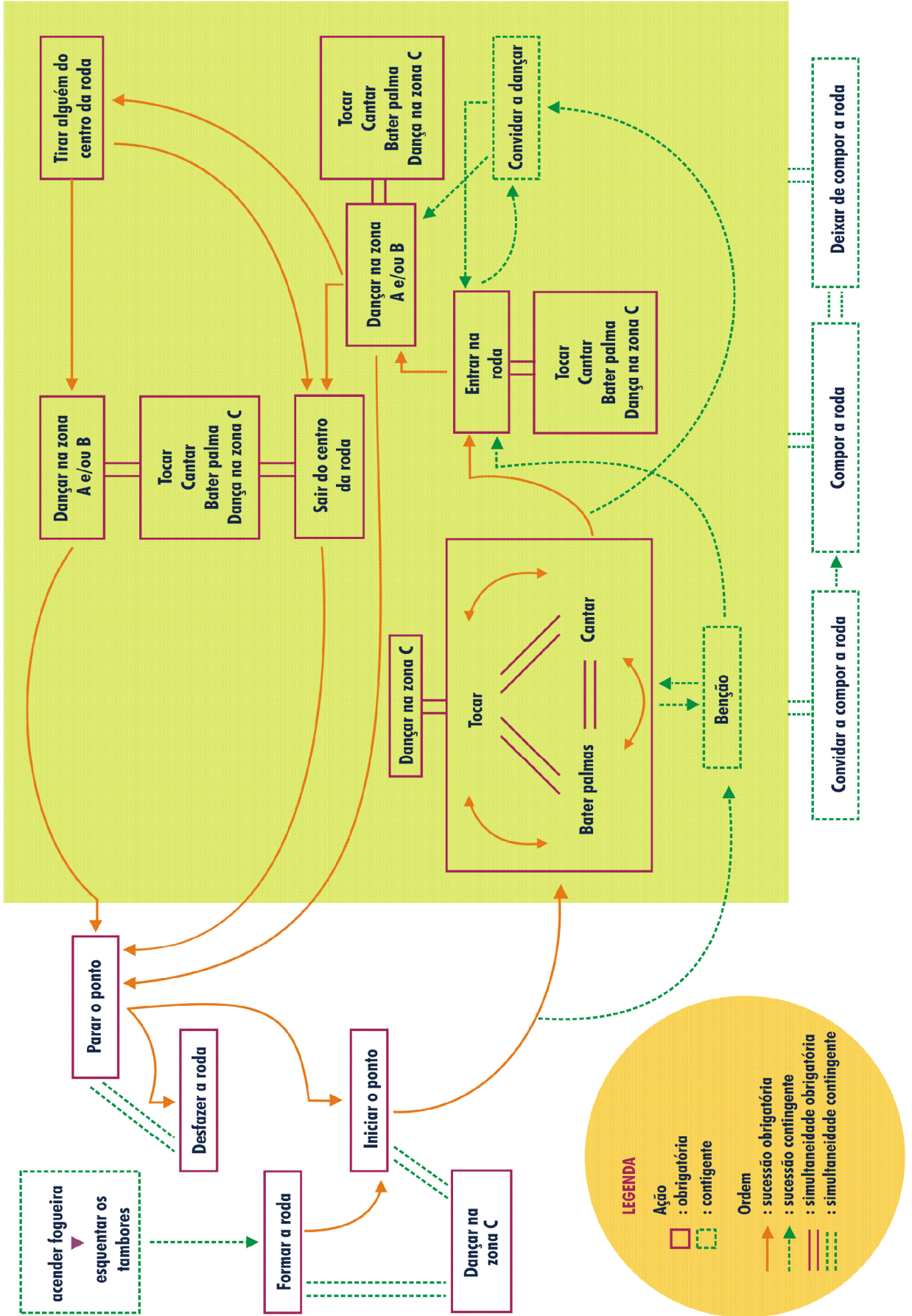


Figura 31. Mapa temporal dos jongos.

As ações de acender a fogueira e de esquentar os tambores são apresentadas como contingentes porque em diversos contextos as rodas são iniciadas sem essas ações acontecerem. Conforme já discutido, muitos lugares em que as rodas acontecem não possibilitam fazer uma fogueira e os instrumentos utilizados por muitas comunidades jongueiras nas apresentações, por exemplo, possuem outras formas de afinação que não depende do fogo. Elas foram observadas no contexto de festa. Nas realizações das festas de jongo em algumas comunidades elas se tornam obrigatórias. O acender da fogueira marca o início dos preparativos da festa e o esquentar os tambores anuncia que haverá roda de jongo. Como explica Marcos Gonçalves, Kiko, jongueiro do Quilombo São José: “A gente afina ele na fogueira. Acende a fogueira e coloca ele ali pra poder aquecer até ele chegar num ponto bom que dá pra poder tocar ele, a hora que ‘tivé’ bem afinadinho mesmo, dando um eco longe”¹¹³.

O formar a roda pode também se referir ao posicionamento dos jongueiros em alguma das situações de apresentação representadas nas figuras 24, 25 e 26. No mapa temporal, essa ação se coloca anteriormente à ação de iniciar o ponto, com a qual se relaciona por sucessão obrigatória. Entretanto, pude perceber também em algumas situações de apresentação que as comunidades jongueiras primeiro iniciam o ponto e depois entram os jongueiros-“fronteiriços” para formar a roda. Ou ainda, que essas ações acontecem simultaneamente.

A ação de iniciar o ponto é retomada constantemente ao longo da roda. O ponto pode fazer parte de um repertório ou pode ser improvisado, como explica Jorge Maria, jongueiro do Quilombo São José: “Pode criar a qualquer hora. Você sabe, o jongo é... a gente tando numa roda de caxambu à noite, aquilo influi muito, sabe. A gente cantando ali, de repente vem um jongo bom na cabeça, a gente canta ele”¹¹⁴. O primeiro ponto riscado, aquele que inaugura a roda, é chamado de ponto de abertura ou licença (ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO, 2004). Muitos jongueiros utilizam esse momento para cantar pontos de louvação ou de saudação. Dessa forma que fez Rogério, jongueiro-liderança do Caxambu de Miracema, ao inaugurar roda no 12º. Encontro de Jongueiros. Antes de riscar o ponto de improviso, ele disse: “Saravá primeiro os orixás, aos donos da casa e o padroeiro do lugar, certo. Vou fazer minha parte agora”¹¹⁵.

¹¹³ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

¹¹⁴ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

¹¹⁵ Fala registrada no 12º. Encontro de Jongueiros.

Ainda sobre os pontos de jongo, cabe destacar sua linguagem enigmática, sua dimensão poética. Nesse sentido, Antônio Fernandes, Toninho Canecão, jongueiro do Quilombo São José nos conta:

O ponto era cantado no dialeto não decifrado. Porque o ponto do jongo, praticamente, quem entende do jongo [é] sempre uma mensagem. Às vezes você entra na roda do jongo, você não sabe mas ali no jongo alguém tá dizendo alguma coisa pra outro. Até na hora de cantar, como cantar, então é sempre uma mensagem que a gente tá passando, né. Às vezes, alguém não entende dessa mensagem, não entende do que tá se falando, mas quem participa da roda de jongo sempre sabe do que tá acontecendo ali¹¹⁶.

Utilizando radicalmente a linguagem cifrada, os enigmas, há também o ponto de demanda ou de desafio, no qual prevalece o desafio entre dois jongueiros ou entre o jongueiro-cantador e os demais participantes. Atualmente, os pontos de demanda tem aparecido cada vez mais raramente nas rodas de jongo. No contexto de apresentação, muitas comunidades jongueiras nem cogitam riscá-los, cantá-los. Antigamente, o desafio no jongo era levado muito a sério e ao seu cantar eram associados acontecimento mágicos que tomavam parte da roda de jongo. Nesse momento, o ponto de demanda tornava-se um ponto de “encante” (RIBEIRO, 1960, 20). Assim nos conta Jorge Maria, jongueiro do Quilombo São José: “Que antigamente no caxambu, o cara cantava o jongo, diz que nascia bananeira, dava cacho e pessoal tinha que, todo mundo que tivesse ali naquela roda, tinha que comer aquelas banana. Madurava, tinha que comer. Senão comesse, morria. Então, a barra era pesada”¹¹⁷.

Mas nem todos os jongueiros lançam desafio na roda de jongo ou gostam da demanda no jongo porque também estão associados a pontos de gurumenta ou gromenta, destinado a brigas entre jongueiros (RIBEIRO, 1960, 20). Dona Tó, jongueira de Guaratinguetá, declara: “Agora, graças a Deus, o jongo... bom, tem demanda, né, não é pra todos. Eu, por exemplo, não sei demandá. Eu canto pra me diverti, pra diverti o povo que está ali. Mas pra demandá não”¹¹⁸. Dona Tó “tira” pontos de visaria ou bizarria, que tem como finalidade alegrar a roda. Atualmente, essas classificações dos pontos de jongo não fazem tanto sentido, uma vez que pouco se improvisa e são cantados pontos já conhecidos, já pertencentes a repertórios. No

¹¹⁶ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

¹¹⁷ Depoimento retirado do documentário “O Jongo: ritual e magia no Quilombo São José” (2005).

¹¹⁸ Depoimento retirado do documentário “Feiticeiros da Palavra” (2001).

entanto, ela serve para auxiliar na compreensão das linguagens cifradas dos pontos criados em outros tempos e como eles se articulavam com a roda em acontecimento.

Os pontos e seus toques variam de comunidade para comunidade. Não há, portanto, uma batida comum a todas as comunidades jongueiras. Algumas tocam de forma mais parecidas, outras se diferenciam e se aproximam de outros ritmos afrobrasileiros conhecidos. Assim, a execução dos pontos do jongo, sua forma de tocar também é múltipla. Essa diversidade foi facilmente observada no 12º. Encontro de Jongueiros, evento no qual as comunidades se apresentaram em seqüência, e foi possível identificar as diferenças e as similaridades de seus toques. Esse aspecto também pode ser notado no CD “Jongos do Brasil”, que conta com a participação de diversas comunidades. Como exemplo dessa multiplicidade, apresento “visualização” dessas diferenças e singularidades dos toques por meio das notações musicais de alguns pontos de algumas comunidades jongueiras no anexo II desta pesquisa.

O dançar no jongo se dá em diversas zonas da roda e em diversos momentos. Os *performers* fronteiroço, que compõem a roda ou que delimitam o sistema de apresentação podem dançar na zona C, que representa a zona liminar da figura 23 e a zona segmentar das figuras 24, 25 e 26. Dançar na zona A representa a execução da dança na zona interna periférica central delimitada por dançarinos nas figuras 23, 24, 25 e 26. Dançar na zona B refere-se à zona interna periférica. As formas de dançar o jongo também são múltiplas. Cada comunidade executa movimentos próprios que singularizam suas formas de dançar o jongo.

Diante das possibilidades de ordenação das ações dos jongos, entende-se que as temporalidades são instauradas pelos acontecimentos, são estabelecidas na especificidade da performance. Assim, elas negociam continuamente com tempo hegemônico, mas se recusam a perpetuá-lo simplesmente. Em alguma medida, surgem fendas, fissuras, brechas que possibilitam o estabelecimento de outras temporalidades, outras formas de agenciamento das ações diferentes da lógica hegemônica. No caso do jongo, as possibilidades de simultaneidades e sucessividades se configuram como oportunidades de escolhas que podem ser feitas. *A priori*, não há um *script* a seguir que determine a seqüência e ordenação das ações. São negociações que acontecem no coletivo. No jongo, assim como em outras expressões da cultura popular, ocorre o estabelecimento de temporalidades compartilhadas coletivamente. São experiências do tempo compartilhadas por um grupo atravessadas pelas lógicas homogeneizantes e hierarquizantes e que com elas constituem, concomitantemente, linhas de fuga e linhas de segmentariedade.

No entanto, o que se percebe, novamente, é que as situações de apresentação do jongo geralmente provocam uma restrição das dimensões do tempo. Muitas vezes o tempo do produto, da venda, da indústria cultural orienta fortemente a organização das ações na roda de jongo, distanciando a experiência do tempo da festa. Nesse movimento, ocorre, em alguns casos, o consumo por parte do público de uma fragmentação do jongo, uma “ilusão” do jongo que beira o exótico. Os observadores compartilham uma experiência apresentada do universo simbólico do jongo, não atingindo o compartilhamento do tempo ritual presente nas festas, por exemplo, não experimentando suspensões das temporalidades hegemônicas. O que chega ao público é uma idéia desse tempo, dessas outras temporalidades, um “quase” desse tempo. Há, momentaneamente, um mundo recriado, como afirma Silva (2005), mas um mundo que não é experencialmente compartilhado, vivenciado. Constrói-se uma idéia desse mundo, de suas espacialidades, de suas temporalidades. Para muitos observadores, que aqui se tornam espectadores, essa idéia basta, para indústria cultural esse caminho é lucrativo. Afinal, compartilhar experiências de suspensão requer disponibilidades para a inversão da lógica estruturante. E isso não interessa aos atores hegemônicos, como nos coloca Santos (1994; 2006). Mas essas suspensões e inversões muito interessam aos jongueiros e jongueiras e suas comunidades, que constroem seus caminhos por dentro dessas tensões.

“Desamarrado” meu “ponto de demanda”, é chegada a hora da despedida. O “sol” se aproxima no horizonte, a “fogueira” vai, aos poucos, diminuindo seu “queimar”. Falta pouco para “roda” terminar!

“Eu vou, meu cangoma fica...”

*Adeus cangoma adeus
Adeus que eu já vou m'imbora
Eu vou, meu cangoma fica
Aqui até outra hora*

Ponto de despedida do Jongo do Quilombo São José



Figura 32: Tambores de jongo do Quilombo São José da Serra na capela da comunidade. Foto: Raquel Martins.

Viva a festa do jongo! Viva o jongo em festa! Viva a multiplicidade performática! Viva as rodas de jongo! Viva as performances artístico-culturais! Viva seus corpos em ação, suas temporalidades e suas espacialidades! Viva os *corpos em festa*! Viva as possibilidades de agenciamento dos jongos na contemporaneidade! Viva a complexidade e o hibridismo das manifestações da cultura popular! Viva as comunidades jongueiras e suas múltiplas formas de fazer e saber o jongo!

É assim que normalmente se despedem os jongueiros quando amanhece o dia e é chegada a hora de encerrar a roda: com uma “salva de vivas” para lembrar tudo que foi celebrado e homenageado ao longo da madrugada. É assim também que “lanço” o último “ponto” antes de finalizar esta “roda”. Inúmeros “vivas!” aos caminhos percorridos, aos agenciamentos estabelecidos e aos saberes construídos. É o momento de reviver a “festa” e todos os “pontos” lançados.

Depois de saravá o percurso que me colocou nessa roda, iniciei a preparação da festa. Limpei o terreiro, acendi a fogueira, trouxe os tambores e afinei seus couros. Inaugurei a roda, risquei pontos de saudação, de louvaria, de bizzarria e de demanda. Dancei no centro da roda, bati palmas, toquei os tambores. Por vezes, saí da roda, observei, me esquentei na fogueira e voltei a jogar. Desse jeito, coloquei minha festa em cena, ou melhor, em texto. Uma festa para divertir – como toda boa festa – e também para compartilhar formas de apreender as manifestações da cultura popular que considerem suas multiplicidades performáticas e suas complexidades contemporâneas.

É importante dizer que esta festa só existe porque tantas outras aconteceram antes dela. Outras festas, outros pontos, outras formas de dançar, outras fogueiras. Outras formas de festejar que muito ensinaram e continuam ensinando na descoberta do meu festejar. E esta festa só permanece porque tantas outras não de vir, minhas festas e de outros festeiros interessados em entrar na roda da cultura popular.

O primeiro de muitos “vivas!” possíveis dedico à multiplicidade de referências nas aproximações investigativas das manifestações da cultura popular. Os estudos sobre essas expressões artísticas populares na contemporaneidade que se pretendem críticos e complexos não podem ignorar as contribuições de referenciais antropológicos e de referenciais artísticos. As dimensões sócio-culturais e estéticas não podem ser analisadas de forma estanques e isoladas, uma vez que suas relações são intensas e constantes na realização dessas performances. Entender o jongo como performance híbrida – cultural e artística – significa compreendê-lo mais próximo de sua complexidade e de sua totalidade como expressão da

vida de seus participantes. É partir de sua materialidade para produção de conhecimentos a ele relacionados.

Perceber o jongo e demais manifestações da cultura popular em suas dimensões performáticas afirma a necessidade de conexões entre as diversas áreas do conhecimento, uma vez que o conceito de performance se apropria do princípio de aliança do rizoma. Dessa forma, os saberes e fazeres antropológicos, sociológicos, filosóficos e artísticos se agenciam no mesmo plano, sem hierarquias e dominações, para cartografarem o jongo em sua multiplicidade. As porosidades existentes vão sendo deflagradas, ampliadas, realocadas, provocando o surgimento de outras tantas. O jongo localiza-se, portanto, na fronteira, no espaço liminar no qual as porosidades são expostas em sua realização. Os conhecimentos “puros” não dão conta de lidar com a complexidade dos jongos, que dão a ver, a escutar, a sentir, a refletir suas ações no “aqui-agora”. A apreensão da totalidade do jongo em performance exige a compreensão no “entre”.

Dessa forma, o entendimento do jongo como performance dá destaque à sua materialidade, aos seus aspectos em acontecimento, em realização. Uma situação em que as ações, os discursos e os universos simbólicos se apresentam em articulação constante. O jongo como performance híbrida se realiza em negociação com os diferentes campos da performance estabelecidos por processos distintos de conceituação. Assim, não cabe localizar o jongo e demais expressões performáticas da cultura popular nesse ou naquele território conceitual de performance. Essas manifestações encontram-se simultaneamente e potencialmente nesse, naquele e em outros territórios.

O jongo em acontecimento exhibe habilidades, domínio técnico e de linguagens; dialoga com um modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente; e ainda preocupa-se com o sucesso da performance a partir de padrões de realização. Esses diferentes significados de performance coexistem nas rodas de jongo nas mais diversas realidades. Seus graus de intensidade é que variam de acordo com o contexto de acontecimento, suas finalidades, o envolvimento de seus participantes, entre outros fatores. Então, o jongo “passeia” pela performance em sua multiplicidade conceitual por acontecer em multiplicidade no mundo contemporâneo.

Como em toda performance, os jongueiros ao se apresentarem precisam ter consciência das ações que estão realizando e saber a que se refere o que está sendo feito. Nessa dupla consciência dos jongueiros são estabelecidas responsabilidades com a audiência,

com a tradição e com os outros jongueiros, ou seja, com a coletividade. A dimensão política do jongo em performance se estabelece justamente na articulação dessas responsabilidades.

As responsabilidades e a consciência de suas ações e do modelo de referência são compartilhadas entre os participantes da roda de jongo, sejam jongueiros ou não-jongueiros. A própria concretização da performance é compartilhada, uma vez que não se faz uma roda de jongo sozinho. A participação coletiva de pessoas que dominem as linguagens específicas do jongo é uma condição para sua realização. Essa necessidade para a realização do jongo coloca em evidência (e em experiência) a noção de coletivo para cada *performer*, para cada participante da roda. Até em situações nas quais ocorre a valorização exacerbada da responsabilidade em relação à audiência – apresentações vinculadas, por exemplo, a circuitos de profissionalização e da indústria cultural – e a fixação dos papéis desempenhados pelos jongueiros durante a roda, a responsabilidade pela coletividade da performance não pode ser ignorada. É, em primeira instância, na relação estabelecida entre os jongueiros, entre os participantes da roda que a expressão se constitui.

A responsabilidade do jongueiro, como indivíduo, com a tradição e com a audiência é deslocada e passa a ser uma atribuição do coletivo, do grupo, da comunidade jongueira. Essa especificidade observada no jongo e em outras performances artístico-culturais intensifica sua dimensão política, uma vez que “[...] a ação política nunca se realiza no isolamento, sempre é uma ação em conjunto, configurando um acordo entre iguais” (TORRES, 2007, 240).

Assim, o jongueiro integra-se aos seus companheiros para, em relação, formarem a roda. Jongueiros em roda relacionam-se com as tradições e modelos do universo jongueiro, com o público, com as interpelações sócio-econômicas contemporâneas às expressões culturais e artísticas. Dessa forma, a roda, o jongo, os jongueiros e seus contextos de atuações se contaminam, se desterritorializam e se reterritorializam constantemente. A performance, então, se consolida como terreno produtivo de multiplicidade e de heterogeneidade.

O jongo, assim como o rizoma, acontece em compartilhamento. A participação na roda de jongo se dá potencialmente no “entre” e obrigatoriamente de forma coletiva. Os espaços de ação da roda são livremente transitáveis, as trocas e movimentações estão sempre disponíveis. As ações não possuem “donos” *a priori*, são conduzidas e compartilhadas pelo coletivo jongueiro. Em sua materialidade, provocam também o compartilhamento de universos simbólicos entre os participantes. Não por meio de uma história, mas por sua própria dinâmica, por seu caráter performático-rizomático. Um “viva!”, portanto, à

coletividade como princípio performático do jongo gerador de suas dimensões de multiplicidade, de heterogeneidade e política.

Por dentro dessas características se consolidam as dimensões coextensivas do jongo: performance cultural e performance artística. É principalmente a esse “viva!” que se dedicou esta “roda”. Durante o “esquentar dos tambores” e pelos diversos “pontos lançados”, entende-se que o jongo é uma performance artístico-cultural em seus agenciamentos contemporâneos em qualquer que seja seu contexto de realização. É dessa forma que essa manifestação e outras vinculadas ao universo da cultura popular precisam ser consideradas pelas áreas acadêmicas e político-administrativas da sociedade brasileira.

É possível identificar as características específicas de cada uma dessas dimensões, conforme fiz neste trabalho. Porém, só faz sentido anunciá-las separadamente para perceber o grau de indissociabilidade existente entre elas. Não cabe situar as formas como as rodas de jongo se constituem em uma “régua” cujas extremidades coincidem com essas dimensões. Ou mais performance cultural ou mais performance artística. A conjunção que cabe nesse caso é o *e*. Performance cultural *e* performance artística: dimensões agenciadas rizomaticamente. É pertinente perguntar como esse agenciamento ocorre, quais são as linhas de segmentariedade e as linhas de fluxo que o atravessam, quais as territorializações e desterritorializações que acontecem. A questão não é quanto de cada dimensão está presente numa roda de jongo, mas sim como essas dimensões se agenciam na roda para os diversos atores envolvidos e quais são as possíveis razões disso.

Nesse contexto, dedico um “viva!” à dimensão de performance cultural do jongo. Essa dimensão destaca o jongo historicamente como ação reparadora ou remediadora, visto que ocorreu e ainda ocorre no processo de resolução ou negociação de conflitos sociais de diversas ordens. Assim como se transformam seus contextos de realização ao longo dos tempos, também a eficácia do jongo se modifica. Esse movimento coloca em evidência o processo de atualização do jongo e das manifestações da cultura popular de uma forma geral no qual é estabelecida uma negociação tensa, complexa e constante entre suas formas de acontecimento e as necessidades dos espaços-tempos contemporâneos.

O aspecto cultural do jongo em performance chama atenção também para sua liminaridade. Os acontecimentos liminares “furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural” (TURNER, 1974, 117). Realizam-se no meio, na fronteira, no “entre” espaço e no “entre” tempo da estrutura e da antiestrutura. São expressões que se constituem nas fendas, a partir de

suas porosidades, dos territórios sociais, dos tempos e dos espaços socialmente normatizados e estruturados com a intenção de provocar suspensões, desterritorializações. Por essa localização no contexto social constituem-se como fenômenos criadores, geradores e potencialmente avaliadores dos códigos e valores sociais com os quais dialogam.

Nesse sentido, o jongo afirma sua característica liminar na constituição de espacialidades e temporalidades específicas que interrogam, tensionam e negociam com os espaços e tempos hegemônicos. E também, nessa direção, a dimensão liminóide do jongo pode ser considerada como coextensiva de sua liminaridade. Ambas se configuram rizomaticamente na multiplicidade performática do jongo, porém suas dinâmicas de desterritorialização e de reterritorialização se diferenciam.

Um “viva!” também à dimensão de performance artística do jongo. O jongo em acontecimento nos mais variados contextos relaciona-se intensamente com as características e os aspectos atribuídos por teóricos e artistas às performances artísticas contemporâneas. Os elementos constituintes das performances artísticas são facilmente identificados nas rodas de jongo: número de *performers*, linguagens utilizadas, espaço de realização, dimensão perceptiva da ação, tempo da cena, preparação da ação artística, vínculo remuneratório dos *performers*, formas de acesso do público, relação com o mercado cultural etc. Entretanto, a variabilidade desses aspectos de uma roda para outra pode ser imensa. Não há, portanto, *uma* forma do jongo acontecer como performance artística. São múltiplas as suas formas de realização, todas contemplando sua dimensão artística, uma vez que as linguagens estéticas são sempre articuladas de acordo com as intencionalidades determinadas.

O jongo como performance artística articula-se com expressões cênicas tradicionais que são caracterizadas pela coexistência de várias lógicas performáticas, valorização das tensões, utilização de diversas linguagens, não-linearidade dramática, heterogeneidade, pluralidade cênica, relação entre o fazer performático e o contexto social. Com essas características, o fazer artístico do jongo vincula-se à concepção cênica artaudiana. A fala de Artaud sobre o teatro é oportuna também para as performances artísticas de uma forma mais ampla. Com o entendimento da arte como um elemento de reconstrução da realidade, Artaud coloca em evidência a função reparadora das expressões cênicas. Em outras palavras, Artaud nos mostra sua compreensão do teatro articulado à vida, ao contexto sócio-cultural mais amplo. O fazer performático como a própria vida em expressão e, portanto, como uma ação potencialmente questionadora e transformadora da realidade. Não como reproduzidor da realidade ou de uma realidade, mas como (re)construtor de inúmeras realidades possíveis.

O jongo, realizado e compreendido rizomaticamente, consolida-se como uma manifestação do teatro da crueldade artaudiano. A noção de crueldade cunhada por Artaud toma forma em situações de liminaridade, de fronteira, no entre, nas porosidades que reorganizam e atualizam sutil e violentamente as barreiras entre cultura e arte, entre ética e estética. Esse posicionamento questiona a duplicidade ideológica existente nas produções artísticas em seus diferentes momentos históricos e suas interpelações nos processos de criação e recepção das diferentes manifestações artísticas. O jongo entra também nesse jogo, principalmente por se posicionar em forte ponto de tensão entre as práticas e os discursos da cultura popular e da cultura erudita ou dominante

E nesse momento lanço um “viva!” ainda mais intenso para celebrar a multiplicidade performática dos jongos. Viva o jongo como performance artístico-cultural! A partir dessa compreensão, são percebidas as conexões rizomáticas que o jongo estabelece entre eficácia e entretenimento, entre apresentação e compartilhamento, entre estética e ritual, entre arte e vida. No agenciamento constante dessas duas dimensões performática do jongo encontram-se suas grandezas: o corpo em ação, o espaço e o tempo.

Considerando as complexidades dos contextos culturais e artísticos que diagonalizam o jongo em performance, os jongueiros criam e recriam as espacialidades e temporalidades específicas do jongo. Conforme foi “lançado” nos “pontos” sobre espaço e tempo, esses agenciamentos podem ser inúmeros. Os elementos e as ações que compõem as rodas de jongo se organizam de diversas formas e se relacionam intensamente com os espaços e os tempos hegemônicos. Suas espacialidades e temporalidades são definidas pelos elementos que compõem as rodas e as festas em articulação com as ações desenvolvidas pelos jongueiros. Os corpos dos jongueiros em performance criam as espacialidades e as temporalidades da roda, da festa, do coletivo, do fluxo constante entre as possibilidades de ações.

Entre essas possibilidades de ações dos jongueiros destaco a construção do *corpo em festa* e a ele também dou um “viva!”. Uma forma de construir o lugar e o momento performático, as espacialidades e as temporalidades por meio de sistemas de ações que extrapolam a questão estética e artística e que potencializam o compartilhamento. Ao construir suas dimensões cultural e artística no compartilhamento de linguagens, técnicas e responsabilidades, o *corpo em festa* ratifica e intensifica a dimensão política do jongo e articula vida e arte em coletividade compartilhada.

No jongo, portanto, os corpos em ação são construtores das espacialidades e das temporalidades. São os sistemas de ações estabelecidos pelos jongueiros em articulação com

os sistemas de objetos que compõem as rodas e as festas que definem os espaços e os tempos dos jongs. Sua materialidade acontece, então, nessa relação, nesse processo indissociável de corpo em ação, espaço e tempo – grandezas articuladas intensamente com lógicas hegemônicas e hierarquizantes no nosso espaço-tempo contemporâneo. Na tensão complexa e constante entre os movimentos de resistência, de conformismo, de negação, de aceitação, de apropriação, de submissão, de subversão que os jongs acontecem em multiplicidade performática. No “entre” do global e do local, na fronteira das diferenças e diversidades culturais é que os jongs se estabelecem em constante movimento.

O último “viva!” para encerrar este “ponto de despedida” ofereço às possibilidades de articulação com outras manifestações da cultura popular. As problematizações aqui apontadas sobre o jongo em multiplicidade performática podem ser também consideradas, conforme apontado em diversos momentos, para as demais expressões performáticas do universo da cultura popular. Entende-se que, assim como o jongo, cada uma dessas manifestações possui singularidades na articulação de suas dimensões culturais e artísticas. Entretanto, essas formas específicas de realização não impedem algumas generalizações. A mais importante delas é justamente o entendimento dessas expressões como performances híbridas, independentemente do contexto no qual elas aconteçam. Considerar as dimensões culturais e artísticas dessas performances da cultura popular é condição inicial para compreender suas multiplicidades e complexidades nas realizações contemporâneas.

Termino meu ponto de despedida ainda com muitos “vivas!” por fazer. Diante de tantos pontos lançados, são inúmeras as possibilidades de homenagem e celebração nesse momento de encerramento. É forte a vontade de seguir a roda e continuar riscando pontos ainda não entoados. Mas a barra do dia já está posta e é mesmo hora de terminar. Peço licença para mais um ponto. Por mais que seja momento de despedida, é com um ponto de saudação que encerro essa “roda”.

*Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê a proteção
Pro jongueiro novo
Pro jongo não se acabar¹¹⁹*

¹¹⁹ Ponto de Jefinho do Jongo Quilombola, de Guaratinguetá / São Paulo.

Porque a “festa” não terminou e a qualquer momento outra “roda” começa e não deixa o jongo acabar!

Cachuêra!

Bibliografia

- AMARAL, Rita. **Festa à Brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”**. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é Cultura Popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- ARANTES, Urias Corrêa. **Artaud: teatro e cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. “Jongo”. In: **Revista do Arquivo Municipal**. Ano XVI, vol CXXVIII, out. São Paulo: Publicação da Prefeitura de São Paulo, 1943.
- _____. **Folclore Nacional**. Volume II. 2a. edição. São Paulo: Melhoramentos, 1967
- _____. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ARENDDT, Hannah. **O que é política?**. Tradução: Reinaldo Guarany. 5ª. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- _____. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 10ª. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009
- ARTAUD, Antonin. “Para acabar com o julgamento de Deus”. In: WILLER, Cláudio. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. **Os Tarahumaras**. Lisboa / Portugal: Relógio d’Água, 1985.
- _____. **A arte e a morte**. Lisboa / Portugal: Livreros Editores e Distribuidores, 1987.
- _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ASLAN, Odette. **O ator no Século XX: a evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ASSOCIAÇÃO BRASIL MESTIÇO. **Jongo do Quilombo São José**. 2004.
- _____. **Jongos do Brasil**. 2006.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.
- AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. 2ª. Edição. São Paulo: Ed Ática, 2003.
- AZEVEDO, Fernando. **A Cultura Brasileira: Introdução ao estudo da Cultura no Brasil**. Série Nacional, vol. 1, Tomo I. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1943.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução: Yara Frateschi. 3ª. edição. Brasília: EdUNB, 1993.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

BRASIL. **Quilombos**: espaço de resistência de crianças, jovens, mulheres e homens negros. Rio de Janeiro: SECAD/MEC, 2006.

BRESCHIGLIARI, Juliana Oliveira. **Transmissão e transformação da cultura popular**: a experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá – SP). 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, García Canclini. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução: Gênese Andrade. 4ª. edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance**: a critical introduction. London, New York: Routledge, 1996.

_____. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Edson. **Folguedos Tradicionais**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARVALHO, José Jorge de. **Um panorama da música Afro- Brasileira**. Brasília: Ed. UnB, 1999.

_____. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. Série antropologia, n. 261, Departamento de Antropologia da UnB. Brasília: UnB, 1999.

_____. **A religião como sistema simbólico. Uma atualização teórica**. Série antropologia, n. 285, Departamento de Antropologia da UnB. Brasília: UnB, 2000.

_____. **Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba**. Série antropologia, n. 275, Departamento de Antropologia da UnB. Brasília: UnB, 2000.

_____. “Metamorfoses das tradições performáticas afrobrasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”. In LONDRES, C. (et al.) **Celebrações e Saberes da Cultura Popular**: pesquisa, inventário, críticas e perspectivas. Vol.5. Série Encontros e Estudos. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN-CNFCP, 2004.

_____. “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares”. In: **MINISTÉRIO DA CULTURA. I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Polis ; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007, p. 80-101.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 2ª. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva: 2007.

DAWSEY, John Cowart. “Victor Turner e antropologia da experiência”. In: **Cadernos de Campo** 13. 2005a, p.110-121.

_____. “O teatro dos bóias-frias: repensando a antropologia da performance. In: **Revista Horizontes Antropológicos** 11 (24), 2005b, p.15-34.

_____. “O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem”. In: **Mana – Estudos de Antropologia Social** 12 (1). 2006, p.135-150.

_____. “Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas”. MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p.33-45.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs, vol.1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs, vol.2**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs, vol.3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs, vol.4**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs, vol.5**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997b.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução: Gilson Cesar Cardoso de Souza. 21ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIAS, Nobert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ESPINOSA, Baruch de. **Ética**. Tradução: Marilena Chauí et all. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

FERNANDES, Ciane. “Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO e Marianna F. M. (org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 27-48.

FERRACINI, Renato (Org). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Ed. Fapesp, 2006.

_____. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. “O corpo-subjétil e as micropercepções em espaço-tempo elementar”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 111-120.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Edições Graal, 1979.

FRANCE, Claudine. “L’Analyse Praxéologique. Composition, Ordre et Articulation d’un procès”. In: **Technique & Culture**. Paris: Editions de la Maison des Sciences de L’Homme, nº1, Janvier-Juin 1983.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud: a revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora Ltda., 1995.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Pequeno dicionário de filosofia contemporânea**. São Paulo: Publifolha, 2006.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIL, José. **Movimento Total. O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIRON, Luís Antônio. “Jean Baudrillard: a verdade oblíqua”. Revista Época. 7 de junho de 2003. Disponível em <http://www.consciencia.net/2003/06/07/ baudrillard.html> . Acesso em 20/10/ 2008.

GIROUX, Sakae M. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, Fundação Japão, Aliança Cultural Brasil Japão, 1991.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto. LIMA, Mariângela Alves de (orgs). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Jongo no Sudeste**. Brasília: IPHAN, 2007.

JAMESON, Fredric. “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In: _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997, (p. 28-79).

LANGDON, Esther Jean. “Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs”. In: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. **Antropologia em primeira mão**. Florianópolis: UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. “Patrimônio imaterial: conceitos e implicações”. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., et al (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folclore de São Paulo: Melodia e ritmo**. 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1954.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LYRA, Luciana de F. R. P de. “Pontes e pontos de contato: o cavalo-marinho e a arte da performance”. In: FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Pólo (orgs.). **Performance: arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 254-279.

MAKL, Luis Ferreira. “Antropologia Cultural. Introdução ao estudo do homem: suas produções culturais do ritual ao teatro”. Material produzido para disciplina oferecida no Curso de Licenciatura em Teatro – Educação a distância (Núcleo de Fundamentação - Formação em Sociologia e Antropologia da Cultura) da Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

MATOS, Olgária Chaim Fere. “O malestar na contemporaneidade: performance e tempo”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p.11-20.

MATSUMOTO, Roberta K. **Une technique du corps brésilienne: la capoeira. Étude d’anthropologie filmique**. Dissertação de Doutorado apresentada na Universidade Paris X - Nanterre em 1998 (mimeo e microfilme).

_____. “Espaço e Tempo na Capoeira: estudo de uma técnica do corpo em Antropologia Fílmica”. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (orgs.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009. p. 185-205.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. “Jongo, registros de uma história”. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (org.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007. p. 69-106.

MICHELIN, Simone. “Domínio Público. Dentro-fora-entre”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO e Marianna F. M. (org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p.171-180.

MONTEIRO, Marianna F. M. “O Tempo na Performance e no Drama”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. e MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p.89-99.

_____. DIAS, Paulo. “Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira”. In: **Estudos Avançados**. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 24, n. 69, setembro/2010, p. 349-371.

MOTA, Marcus. “Natyasastra: teoria teatral e a amplitude da cena”. In: **Anais da Abrace** (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas), Rio de Janeiro, 2006. Disponível em www.marcusmota.com.br . Acesso em 08/05/2008.

_____. “A discussão da idéia de espaço em Kant e seu contraponto na teatralidade, a partir de comentário de uma montagem de Hugo Rodas”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p.103-110.

OLIVEIRA, Joana Abreu de. **CATIRINA, O BOI E SUA VIZINHANÇA** – elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. 2ª. edição. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2000.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes,1987.

- PALAMIM, Vera M. “Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano”. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (org). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 181-193.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez São Paulo: Martins Fontes, 2001
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RANGACHARYA, Adya . **The Natyasastra**. Munshiram Manoharlal Publichcers, 1996.
- RAPOSO, Paulo. “Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance”. In: FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Pólo (org.). **Performance: arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 19-49.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. São Paulo: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1960.
- ROSA, Sonia. **Jongo**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. **(Arte) e (Cultura): equívocos do elitismo**. São Paulo, Editora Cortez, 1995.
- SANTOS, Aline Maria Oliveira. “Vivências lúdicas em danças brasileiras: maracatu, jongo, danças guerreiras, afoxé e samba de roda. Atividade comunitária da Faculdade de Educação Física da Universidade de Brasília”. Brasília. 2006. (Apostila do curso).
- SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional** . São Paulo: Editora Hucitec, 1994 (*e-book*).
- _____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ª. edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006 (*e-book*).
- SCALDAFERRO, Maikon C. S. “Modernidade e pós-modernidade – Considerações habermasianas”. **Revista Urutágua** – revista acadêmica multidisciplinar, Maringá, n. 18, p.37-46, mai./jun./jul./ago. 2009.
- SILVA, Adailton da. **Relatos sobre o Jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília.
- SILVA, Gilberto Augusto da; GOUVÊA, Ana Maria. **Jongo de Piquete: um novo olhar**. Piquete, SP: Ed. do Autor, 2007.

SILVA, Rubens Alves da. “Entre ‘artes’ e ‘ciências’: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais”. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005

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

TORRES, Ana Paula Repolês. “O sentido da política em Hannah Arendt”. In: **Trans/Form/Ação**. São Paulo, 30 (2), p. 235-246, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Contribuições ao inventário do jongo”. In: **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Cecília Londres [et al.]. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, 2004. (p.55-63).

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **From ritual to theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Tradução: Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

VAZ, Alexandre Fernandez. Lazer, Indústria Cultural, Biopolítica. In: ISAYAMA, Hélder Ferreira. LINHALES, Meily Assbú (orgs.). **Sobre lazer e política: maneiras de ver, maneiras de fazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Maria Angélica Brasil Gonçalves. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VILLAR, Fernando. “Interdisciplinaridades artísticas”. In: SANTANA, Arão Paranaguá de (coord.), **Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação**. São Luís: UFMA, 2003a, pp. 115-20.

_____. “performanceS”. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, GRACIELA e Rojo, Sara (orgs.). **Mediações performáticas latino-americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003b, pp. 71-80.

_____. “Nossas Contemporaneidades”. Material divulgado na disciplina Cenas Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, março-julho/2008 (não-publicado).

_____. DA COSTA, José. “Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas”. In: CARREIRA, André [et al.]. **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Referências Fonográficas

COMUNIDADE DO JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: Toca Studio, GCJS, Independente, 2002. 1CD.

COMUNIDADE DO QUILOMBO SÃO JOSÉ. **Jongo do Quilombo São José**. Valença, Rio de Janeiro: SESC RIO-SOM, 2004, 1CD.

COMUNIDADES JONGUEIRAS. **Jongos do Brasil**. Rio de Janeiro. 2006, 1 CD.

DARCY MONTEIRO, JÚLIO CÉSAR FIGUEIREDO E ALVARENGA. **Jongo Basan e Capoeira de Angola**. Rio de Janeiro: Record, Tapeçar, 1974. 1 disco.

ACERVO CACHUERA! **Documentos Sonoros Brasileiros vol.2: Batuques do Sudeste**. São Paulo: Associação Cachuera!, Itaú Cultural, 2002. 1CD.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **O Jongo no Sudeste**. Rio de Janeiro: MinC - IPHAN, 2005. 1CD-ROM.

Vídeos e Documentários

FEITICEIROS da Palavra. Direção: Rubens Xavier. São Paulo: TV Cultura/ Associação Cultural Cachuera!, 2001. 1 DVD.

O JONGO: ritual e magia no quilombo São José. Direção: Carolina Duarte, Carla Beraldo, Manoela Atoé e Tiago Gonçalves. Campinas/SP, 2005, 1 DVD.

SÃO PAULO, Corpo e Alma. Direção: Paulo Dias e Rubens Xavier. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2001, 1 DVD.

SANTA Clara. Dir: Felipe Ribeiro. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2000. 1 DVD.

SARAVÁ Jongueiro. Direção de: Bianca Brandão, Cecília de Mendonça e Luisa Pitanga. Rio de Janeiro: 2003. 1 DVD.

ANEXOS

I – Material Videográfico (DVD)

II – Registros dos toques em notação musical

ANEXO I

MATERIAL VIDEOGRÁFICO (DVD)

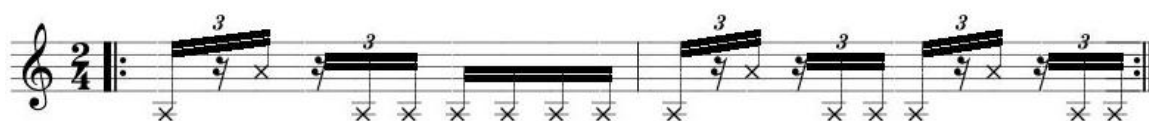
ANEXOS II

REGISTROS DOS TOQUES EM NOTAÇÃO MUSICAL

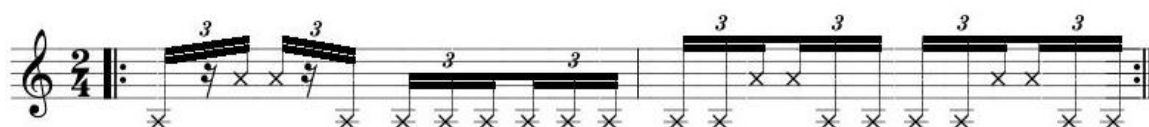
Jongo de Angra (Comunidade Remanescente de Quilombo Santa Rita do Bracuí) – faixa 14
(CD Jongos do Brasil)



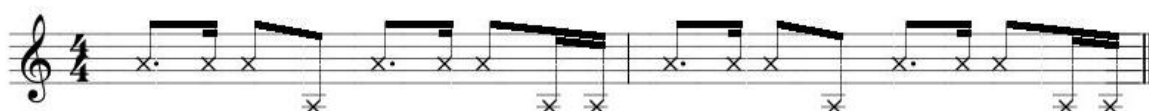
Jongo de Angra dos Reis (Comunidade Gamboa do Belém) – faixa 24 (CD Jongos do Brasil)



Jongo de Campinas – faixa 07 (CD Jongos do Brasil)



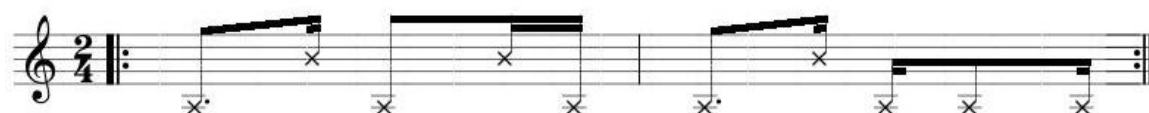
Jongo de Campos (ijexá) – faixa 11 (CD Jongos do Brasil)



Jongo de Guaratinguetá – faixa 25 (CD Jongos do Brasil)



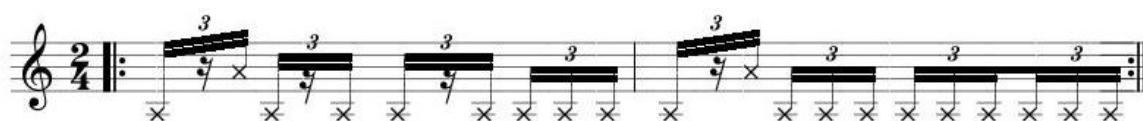
Caxambu de Miracema – faixa 18 (CD Jongos do Brasil)



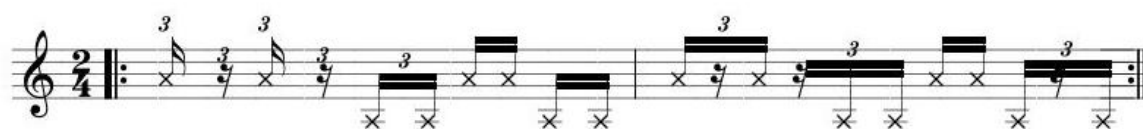
Jongo de Pinheiral – faixa 02(CD Jongos do Brasil)



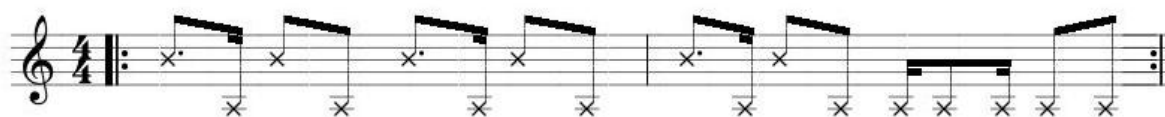
Jongo de Piquete – faixa 08 (CD Jongos do Brasil)



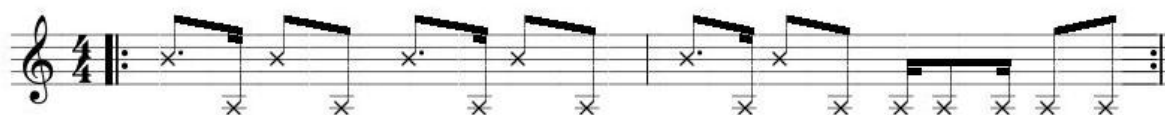
Jongo de Pirai – faixa 19 (CD Jongos do Brasil)



Jongo de Porciúncula – faixa 17 (CD Jongos do Brasil)



Jongo de Quissamã – faixa 03 (CD Jongos do Brasil)



Caxambu de Santo Antônio de Pádua – faixa 22 (CD Jongos do Brasil)



Jongo do Quilombo São José – faixa 01 (CD Jongos do Brasil)



Jongo da Serrinha – faixa 01 (CD Jongo da Serrinha)

