

# O JONGO E O SAMBA: DISCURSOS DE TERRITÓRIO E IDENTIDADE NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Pedro Simonard\*  
Walcler Lima Mendes Jr.\*\*

## RESUMO

Esta comunicação investiga a existência de uma possível função pedagógica da canção e dos ritos populares como agentes mediadores das relações “intra” e intergrupos sociais e étnicos sobre aspectos comportamentais de ordem e desordem na cidade. Busca-se constatar como a canção e o rito popular leem e propõem condutas de convivência nos espaços público e privado, produzindo uma pedagogia que tem a capacidade de configurar-se como o agente mediador que difunde imaginários de maneira mais e melhor atualizada e aproximada aos acontecimentos cotidianos. Em uma sociedade majoritariamente ágrafa, a palavra falada, cantada, assume um poder simbólico sem paralelos.

**Palavras-chave:** Jongo. Samba. Rito popular. Território.

## THE JONGO AND THE SAMBA: SPEECHES OF TERRITORY AND IDENTITY IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO

## ABSTRACT

This paper investigates the existence of a possible pedagogical function of the song and folk rites as mediators of “intra” intergroup relations and on social and ethnic behavioral aspects of order and disorder in the city. The aim is to see how the song and the popular rite read and propose coexistence of conduct in public and private spaces, producing a pedagogy that has the ability to set yourself up as the mediator that spreads imaginary way more and better updated and brought into close proximity everyday events. In a largely unwritten society, the spoken word, singing, takes on symbolic power without parallel.

**Key-words:** Jongo. Samba. Popular rite. Territory.

## LE JONGO ET LA SAMBA: DISCOURS DU TERRITOIRE ET DE L'IDENTITÉ DANS LA VILLE DE RIO DE JANEIRO

## RÉSUMÉ

Cet article étudie l'existence d'une fonction pédagogique possible du chant et des rites folkloriques en tant que médiateurs des relations intragroupes intergroupes et des aspects comportementaux sociaux et ethniques de l'ordre et du désordre dans la ville. Le but est de voir comment la chanson et le rite populaire lisent et proposent la coexistence de la conduite dans les espaces publics et privés, en produisant une pédagogie qui a la capacité de se mettre en tant que médiateur qui se propage imaginaire plus et mieux mis à jour et mis en contact Proximité événements quotidiens. Dans une société largement non écrite, la parole, le chant, prend le pouvoir symbolique sans parallèle.

**Mots-clés:** Jongo. Samba. Rite populaire. Territoire.

---

\* Antropólogo e documentarista. Professor de Programa de Pós-Graduação Pleno I 1 do Programa de Pós-graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas (SOTEPP) do Centro Universitário Tiradentes (UNIT/AL). Membro do conselho editorial da Editora Universitária Tiradentes. Pesquisador do Núcleo de Tecnologias Sociais do Instituto de Tecnologia e Pesquisa/ITP. Áreas de interesse: antropologia visual, cultura afro-brasileira, comunidades quilombolas, tradição, referências culturais materiais e imateriais. Contato: pedrosimonard@gmail.com

\*\* Jornalista, documentarista e músico. Professor de Programa de Pós-Graduação Pleno I 1 do Centro Universitário Tiradentes (Unit/Alagoas) e pesquisador colaborador do Instituto de Tecnologia e Pesquisa/ITP, atuando também no Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas (SOTEPP). Coordenador do Grupo de Pesquisa Nordestanças da UFAL, onde atua também como pesquisador. Contato: walclerjunior@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

Este artigo busca estabelecer um diálogo entre práticas populares, ritos e canções, e as transformações sociais e urbanas na cidade em ritmo de metropolização. As vozes populares, expostas nas crônicas de periódicos, constantemente revisam seu posicionamento na forma de abordar o cotidiano dentro e fora do grupo étnico. Os pontos de jongo e as letras dos sambas também tratam deste cotidiano étnico e narram as mazelas e as vitórias no processo de reterritorialização pelos quais passam os compositores, suas famílias e suas comunidades. Os grupos étnicos não devem ser pensados como corpos isolados do resto da cidade: estes tanto propõem, quanto dispõem das transformações e episódios da cidade em ritmo de modernização/transformação, contribuindo para formatar o mapa simbólico/geográfico da cidade.

Propomos um foco sobre essas duas manifestações - o jongo e o samba - que nos acompanham há muito tempo e que, grosso modo, estão relacionadas com as camadas mais pobres da população: o jongo, como voz de resistência daqueles desterritorializados e marginalizados pelo poder hegemônico e o samba, como gênero musical eleito para o diálogo entre poder oficial e classes populares urbanas. Entendemos que essas duas manifestações além de produzirem forte relação entre homem e território, operam para pessoas de dentro e de fora do grupo certa pedagogia de convivência, de uso e de ocupação da cidade, considerando aí, principalmente a quebra de estereótipos, de preconceitos e de valores estéticos eurocêntricos.

## JONGO DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO

O jongo, também conhecido como caxambu, é um ritmo e uma dança praticados pelos escravizados e, contemporaneamente, por seus

descendentes desde, pelo menos, o século XIX<sup>1</sup>. Até os primórdios do século XX era fortemente praticado no norte do estado de São Paulo, em todo o estado do Rio de Janeiro, na Zona da Mata de Minas Gerais e no sul do Espírito Santo o que significa em toda área rural onde havia uma forte e marcante presença de plantations de café e cana de açúcar nas quais, obviamente, havia grandes plantéis de mão de obra escravizada. Nestas áreas, o jongo estava organicamente inserido e fazia parte dos momentos de lazer dos escravizados, sendo dançado nos dias santos, feriados e outros dias festivos. Sua prática e transmissão dependem de uma profunda territorialidade sem a qual ele não consegue se reproduzir. Uma das características mais marcantes dos pontos<sup>2</sup> de jongo é o improviso cifrado, metafórico. O improviso muito não é uma característica exclusivo do jongo e está presente também no partido alto, por exemplo<sup>3</sup>. Mas a linguagem cifrada, o improviso cheio de metáforas é uma marca do jongo. Os improvisos e as metáforas narram o cotidiano do grupo social suas brigas, seus casos de amor, disputas, etc. Através do ponto, o jongueiro<sup>4</sup> pode marcar um encontro amoroso ou avisar alguém de algum perigo que o espreita. Durante a escravidão, por meio dos pontos os escravizados marcavam fugas e vituperavam o senhor e o feitor. Como a linguagem metafórica não era compreendida por outros que não os jongueiros os escravizados sentiam-se seguros para tramar seus enredos. Os pontos de jongo, tudo aquilo que é cantado e/ou falado pelo jongueiro durante uma roda de jongo, possuem diversas metáforas que só podem ser decifradas por aqueles que conhecem os códigos e valores do grupo de jongueiros e do território no qual vivem. Território aqui é compreendido como o local no qual um grupo social, um grupo étnico ou uma comunidade se reproduz socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente e biologicamente. O território “inspira uma identificação (positiva) e a efetiva ‘apropriação’” (HAESBAERT, 2004,

1 Para consultar os aspectos históricos do jongo, ver Carvalho (1998, 2000), Gandra (1995), Lara e Pacheco (2007), Ribeiro (1984), Rios e Mattos (2005), Simonard (2009, 2010a, 2010b, 2011 e 2013).

2 Ponto é tudo o que é cantado ou falado pelo mestre jongueiro durante uma roda.

3 O improviso marca presença em várias referências culturais de origem afrodescendente no Brasil e em todas as regiões brasileiras. No Sudeste, além do jongo e do partido alto, encontramos improviso no calango, no funk e no hip hop. Na região nordeste, no coco de roda, na embolada, no desafio entre violeiros, entre outros.

4 Jongueiro é o termo que identifica aquele que canta ou fala pontos de jongo ou àqueles que participam de uma roda de jongo.

p.1) naqueles que nele convivem, se reproduzem e usufruem de tudo aquilo que ele pode prover. O território é um “espaço-processo” socialmente construído multifuncional (ibidem). Ainda segundo Haesbaert, como ele é o “espaço-processo” no qual um grupo ou comunidade se reproduz de diversas maneiras, todo território é, simultaneamente, funcional – porque é nele que as pessoas constroem seus lares, plantam e colhem o que necessitam, armazenam seus bens – e simbólico – porque é nele que as relações de poder, de parentesco e de amizade se concretizam e as referências culturais imateriais se manifestam e se transmitem entre as gerações. Estabelece-se, assim, uma capilaridade entre o grupo social ou étnico e o território onde este se reproduz.

Em cada um dos territórios onde o jongo se manifestava ou ainda se manifesta existem características específicas, particularidades próprias ao jongo territorializado que pode ser um toque diferenciado do tambor, modo de dançá-lo e, sobretudo, as narrativas históricas e “mágicas” de cada território. Estas diferenças externavam a capilaridade dos grupos com seu território e relação que estabeleciam – grupos e territórios – entre si.

Com a Abolição da Escravidão iniciou-se uma enorme migração de libertos que abandonaram as economicamente decadentes áreas das plantations de café e cana de açúcar rumo ao Rio de Janeiro. Durante este deslocamento, jongueiros dos diversos territórios espalhados pelas regiões acima citadas convergiram para os morros da cidade, trazendo consigo as particularidades do jongo de cada território. Este processo desencadeou três consequências. A primeira foi uma desterritorialização do jongueiro e do jongo que, obrigados a abandonarem seu local de origem, passaram por um momento de perda identitária e de conteúdo simbólico. Em seguida, uma reterritorialização nos morros e comunidades marginalizadas no Rio de Janeiro, onde encontraram jongueiros de outras regiões aos quais se uniram para cantar,

dançar e tocar jongo. Esta reterritorialização deu-se sob condições diferentes em um novo “espaço-processo” que gerou novas formas de reprodução simbólica, política, econômica, social e cultural. Desta interação surgiu um jongo urbano que esteve presente em diversos morros da cidade, mas que, devido à proibição de crianças participarem das rodas de jongo – o que dificultou a transmissão do jongo para as novas gerações<sup>5</sup> – foi desaparecendo aos poucos destes territórios. Outro elemento conjuntural que contribuiu o quase desaparecimento do jongo foi a concorrência do samba no mercado simbólico: a partir dos anos 1930, com a gravação de sambas pelos cantores da Rádio Nacional, com a difusão de sambas pelas ondas do rádio, com compra e venda de composições de samba que geravam renda para os sambistas mais pobres e com a criação das escolas de samba, o samba passa a ser reconhecido como a grande manifestação cultural negra do Brasil, relegando o jongo a um papel secundário. Hoje em dia, o principal remanescente deste jongo urbano é aquele encontrado no morro da Serrinha, em Madureira, zona norte da cidade. Lá existe um grupo jongueiro, o Jongo da Serrinha, que promoveu algumas alterações no ritmo e na dança<sup>6</sup>. Este jongo possui algumas diferenças marcantes frente daquele encontrado em outros territórios jongueiros rurais nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santos. Novos instrumentos foram introduzidos. Além do trio básico do jongo – os dois tambores (candongueiro e caxambu) e o chocalho – foram introduzidos vários outros instrumentos, cujo maior ou menor uso depende dos locais onde vão se apresentar. Os tambores permanecem em qualquer tipo de apresentação porque cumprem funções simbólicas importantes: além de serem um forte índice de “africanidade” ou de origem africana, eles cumprem a função simbólica de estabelecer o elo de ligação entre os vivos e as almas dos seus ancestrais durante a realização da roda de jongo<sup>7</sup>. Na dança foi criado um passo chamado

5 O jongo tradicional possuía fortes componentes mágicos. Acreditava-se que o jongueiro que conhecia profundamente a cultura jongueira era capaz de proferir palavras mágicas que podiam enfeitiçar os participantes da roda. Com medo do feitiço, os mais velhos proibiam às crianças de participarem das rodas. Sobre este tema, ver Gandra (1995), Ribeiro (1984) e Simonard (2011 e 2013).

6 Sobre os grupos jongueiros que existem na Serrinha, consultar Gandra (1995) e Simonard (2011 e 2013).

7 Apesar de ser profano, o jongo possui elementos sagrados que são importantes para o processo de transmissão para as gerações mais jovens. Sobre este tema ver Gandra (1996), Ribeiro (1984) e Simonard (2013).

“tabiado” ou “mata barata” (SIMONARD, 2013). Contudo, a mudança mais significativa ocorrida no jongo urbano foi a eliminação de todos os “elementos mágicos”, as “palavras que ferem”<sup>8</sup> para que as crianças pudessem participar das rodas – e, assim, sua transmissão oral não fosse interrompida – e para que pudessem ser atraídos para a prática do jongo jovens da classe média, assegurando um mercado sem o qual, talvez, o jongo já estivesse completamente desaparecido da cidade do Rio de Janeiro (SIMONARD, 2013).

A terceira e última consequência foi uma multiterritorialização do jongo. Enquanto referência cultural, o fato de ter migrado para a área urbana da metrópole não fez com que ele desaparecesse por completo do interior dos estados onde ele ainda é encontrado. É bem verdade que hoje existem muito menos territórios jongueiros do que havia antigamente: a migração, o preconceito e a chegada ao “mercado” cultural de outros ritmos contribuíram para que muitos territórios jongueiros desaparecessem e que os jovens tivessem “vergonha” ou simplesmente não se interessassem pelo jongo. Também é verdade que os jovens jongueiros continuam a ser atraídos pelo samba, o funk e o hip hop, mas isto não os impede de continuar a praticar o jongo que, hoje, pode ser encontrado em ambientes urbanos e rurais, contribuindo para a organização política e cultural dos habitantes desses territórios<sup>9</sup>. Estes múltiplos territórios se inter-relacionam, se influenciam e caminham juntos na luta política. Como resultado deste trabalho, em 2005 o jongo foi declarado patrimônio imaterial do Brasil<sup>10</sup> e, em 2007, foi formado o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

## CARNAVAL E SAMBA: MULTITERRITÓRIOS

Ainda que comumente classificado como manifestação de origem popular, o carnaval no Brasil, ou melhor, o espaço do carnaval no Brasil, articulou interesses, conflitos e roçagares

entre classes sociais que em nenhuma outra circunstância perceberam-se tão próximas. Durante o século XIX o carnaval foi marcado por debates em torno do Entrudo, a guerra de limões, que a princípio se propunha (como toda festa mundana de matriz medieval) a confundir hierarquias e a instituir um hiato, um respiro, uma suspensão no rigor da ordem urbana de uma sociedade colonial e cortesã a caminho da modernidade e da República<sup>11</sup>. Porém, como em toda zona de conflito, o espaço do Entrudo não era assim tão óbvio. Para certa historiografia, apesar do afrouxamento das normas e códigos de conduta, a festa do Entrudo continuava reproduzindo a segregação e as distâncias sociais, marcadas pela rigidez hierárquica da sociedade carioca oitocentista.

Membros da elite podiam lançar projéteis e líquidos sobre escravos, por exemplo, mas a esses restava rirem-se das brincadeiras sem nunca revidar. Nas ruas realizavam-se as batalhas entre negros e entre empregados do pequeno comércio[...]. As moças, vigiadas e cerceadas na vida cotidiana, aproveitavam-se do relaxamento carnavalesco para entrar em contato com rapazes do seu nível social e, deste modo, estabeleciam-se relações matrimoniais de interesse das famílias. Dentro das casas brincavam as famílias, respeitando-se as diferenças de nível econômico e social e utilizando-se de projéteis mais sofisticados, como as laranjas e limões de cheiro, enquanto nas ruas, os negros, os pobres, os ambulantes as prostitutas e os moleques molhavam-se, e sujavam-se com polvilho, pós de barro, águas de chafarizes e de sarjetas e um ou outro limão de cheiro roubado das casas senhoriais. Desse modo seria mais acertado falar dos vários entrudos em lugar de tentar reduzir as brincadeiras carnavalescas cariocas deste período a uma única manifestação (FERREIRA, 2005, p.30).

Dessa forma, o Entrudo pode ser lido como

8 Este é o significado da palavra jongo segundo Slenes (2007).

9 Sobre o jongo como elemento base de organização da luta política dos jongueiros ver Simonard (2010 a b).

10 Consultar IPHAN (2007) e Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu (2013).

11 O tal brinquedo de Entrudo/ Que lhe chamam carnaval/ É uma idéia infernal/ Confundem-se hierarquias/ É tudo igual em três dias/ Há um cisma entre o povo/ Que são dias de loucura/ E que sofra a criatura/ Que não gosta do brinquedo/ (...) Oh! e o que mais revolta/ É ver ousado pretinho/ Vir jogar seu limãozinho/ Na linda branca donzela/ Que incauta chega à janela/ Vir de lá um sevandija/ Um devasso, um beerrão/ Macular com negra mão/ O seio da castidade/ E prosseguir com a maldade. (E. de Sá. *O Mágico*, 29 de fev. de 1852).

uma festa partida: a sinhá-moça que oferta delicadamente um limão de cheiro ao galante cavalheiro sob a sacada do sobrado, e a lambança dos moleques de rua jogando água de sarjeta numa escrava que equilibra com dificuldade o cesto de roupa limpa sobre a cabeça. Festa partida ou não, o fato é que, a partir da segunda metade do século XIX, o carnaval começou a representar uma ameaça e suscitar medidas de controle. Ainda assim, em nenhum momento, por nenhuma autoridade, é proposta sua extinção. Propõe-se, isto sim, seu controle, sua domesticação, de maneira que a festa de características portuguesa, medieval e pública fosse se afrancesando, aburguesando e, dentro do possível, privatizando-se. Dos bailes de máscara nos clubes à Rua do Ouvidor em meados do século XIX aos desfiles de corsos pela recém inaugurada Avenida Central em 1906, a história do carnaval é a história do controle e adestramento da diversão, da festa pública, segundo os critérios morais da elite nacional. A questão é que, no decorrer do processo de aburguesamento e modernização da sociedade, tais critérios também se apresentaram bastante diluídos, difusos e confusos tal qual os corpos em movimentos carnavalescos. Haja vista que a mesma Avenida Central dos corsos de luxo assistiu, *pari passu*, a chegada dos ranchos e cordões populares deslocando, em dias de festa, o subúrbio para o centro (Velloso, 2004). Fenômeno parecido ocorreu com o jongo quando, ao final dos anos 1960, membros da família Monteiro do morro da Serrinha resolveram criar um grupo para preservar o jongo e para ensiná-lo aos filhos da classe média carioca. A partir de então, o jongo passou a frequentar teatros e o circuito cultural carioca, sobretudo os bairros da Lapa e de Santa Tereza, fenômeno estudado por Gandra (1995) e Simonard (2013).

Podemos afirmar que os anos da Belle-Époque carioca marcam um período de redefinição da identidade nacional. O povo ocupando a rua, o ritmo do capitalismo, a urbanização, a fábrica, as condições do trabalho assalariado, as possibilidades de prazer, luxo e erotização que a cidade oferece aos corpos citadinos são fatores que colaboram para a formação de uma representação

da identidade nacional sintetizada na cidade, em particular no Rio de Janeiro, que se inspira nas metrópoles do mundo – Paris, Nova York, Buenos Aires, Londres. O Brasil não seria mais representado pelo índio vigoroso e europeizado de José de Alencar, pelo banto africano ou pela mestiça orientalidade ibérica. A construção da nova identidade nacional entre os anos da Belle-Époque, é marcada por dois períodos distintos. Nas décadas iniciais, por uma negação de tudo o que remetesse ao primeiro esforço de invenção de uma história do Brasil, que data do século XIX e aponta para nossas raízes étnico-culturais, o índio, o africano e o português. Depois, a partir dos anos 1920, por uma re-aceitação desses mesmos três elementos originais, que, de elementos de opróbrio e vergonha, transformam-se – dentro dessa nova concepção de construção do Brasil – em fatores de orgulho, responsáveis por nosso hibridismo e originalidade. Exemplos não nos faltam: o primitivismo nos quadros de Tarsila, o anti-herói Macunaíma, os instrumentos de congada na orquestração de Villa-Lobos, e, claro, a incorporação do maxixe, do samba e do choro na vida social dos salões da elite carioca. Chiquinha Gonzaga e seu Corta-Jaca, Donga e seu Pelo telefone e a poesia de Patativa do Assaré adentram a vida dos salões e saraus da alta sociedade carioca.

#### O MORRO E A FAVELA COMO TERRITÓRIOS MULTISIGNOS

Até aqui contamos a história das vozes e manifestações de uma elite intelectual e até certo ponto política que lê e produz uma representação da cultura e da sociedade brasileira, incorporando elementos da linguagem e das manifestações ditas populares. Porém, é certo que o objeto lido, em se tratando de um recorte social, em se tratando de pessoas, também tem a capacidade não só de se autorreler, como ler o outro. A produção de signos<sup>12</sup> e símbolos<sup>13</sup> de uma cidade – ainda mais uma cidade, Capital Federal, que se pretendia síntese de um território do tamanho do Brasil – ocorre pelo entrecruzamento de olhares e vozes, umas mais, outras menos privilegiadas no acesso

12 Signo sob a leitura de Wittgenstein que incorpora o significante (coisa) e o significado (o que se diz da coisa) tendo em vista que são construídos de forma simultânea pelo sujeito no ato de produção do signo.

13 Símbolo como a parte representativa a ser destacada do todo (TUAN, 1980).

aos meios de produção, difusão e amplificação dos signos e símbolos. Ainda assim, o espaço cognitivo das representações é, por sua natureza múltipla, um lugar de conflitos gerados por opiniões antagônicas, leituras não consensuais sobre cada novo fato, objeto, fenômeno, ação que se incorpora ao repertório dos acontecimentos cotidianos.

O morro, a favela, por exemplo, pode ser lido de infinitas nuances, dentro de um gradiente de representações que varia dos tons mais pessimistas – morro, lugar do degredo, da barbárie, da violência desmedida, da falta de Estado, das condições insalubres, lugar onde a cidade não chega – até as tonalidades mais amenas e amorosas – morro, lugar do samba, da poesia, do amor pertinho das estrelas, das relações de vizinhança e compadrio, das amizades desinteressadas, da alegria franca e do trabalho duro e honesto. É claro, que as mensagens emitidas através das letras dos sambas e pontos de jongo que colaboraram na construção desse imaginário foram contaminadas por todas os matizes de discursos provenientes de múltiplos sujeitos. Porém, pode-se afirmar que a apologia da vida do morro como contraposição à vida na cidade, para o bem ou para o mal, é uma construção, cujos primórdios, tem como principal plataforma o cancionário popular, em particular o samba. Os jongueiros da Serrinha também deram sua contribuição para a construção de um imaginário positivo sobre o morro:

Ô Guiomar, ô Guiomar  
O jongo não é de “buiá” Guiomar,  
Segura a toada pra durar.

O nosso jongo tem harmonia,  
Na Balaiada em casa de Vó Maria,  
O caxambu toca até o raiar do dia,  
Eu danço jongo umbigando com Sá Maria.

Na beira do poço, onde mora Guiomar,  
Mamãe sereia mora no fundo do mar,  
Segura nosso jongo Guiomar,  
Não deixa o nosso jongo se afundar.

Segura angoma olha a toada,

Bate “paó” rapaziada.  
Eu improviso o jongo meu camarada,  
Meu caxambu toca até de madrugada

(Guiomar - autor desconhecido)

Neste ponto, elementos do território jongueiro são reverenciados. Balaiada é a rua principal da Serrinha. Nela moraram algumas das figuras proeminentes da comunidade e onde foi fundado o GRES Império Serrano, onde foi construída a primeira quadra desta escola de samba e onde se encontrava a casa e o terreiro de umbanda de Vovó Maria Joana Monteiro – a Vó ou Sá Maria do ponto acima – uma das mais importantes, senão a mais importante, mãe-de-santo desta comunidade, além influenciar esta comunidade com participação ativa na organização das festas, ladainhas e folguedos<sup>14</sup>

. O morro é o local onde imperam a “harmonia”, onde as pessoas confraternizam-se “até o raiar do dia”.

Desde a criação das primeiras Escolas de Samba, o morro passa a produzir uma voz própria que não mais está confinada às suas fronteiras, ao contrário, derrama-se sobre a cidade abaixo, ora chocando-se ora somando-se com as outras vozes que a cidade produz.

Benjamim Costallat, em *A favela que eu vi*, de 1924, exclama “Deus protege a favela!”, para depois afirmar que a favela merece a proteção divina por que ela é alegre em sua miséria. “Aquele gente que não tem nada dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo”. Mais adiante torna a criticar a sociedade burguesa consumista e blasé: “A favela que, samba quando deveria chorar, é um maravilhoso exemplo para aqueles que têm tudo e que ainda não estão satisfeitos”. Alguns anos antes, João do Rio em visita ao morro de Santo Antônio no Centro do Rio de Janeiro, através da ambiguidade de seus comentários, ora carregados dos preconceitos da moral burguesa, ora não, nos dá uma ideia do quão árduo não foi o percurso do morro na construção de seus laços afetivos e identitários:

E quando de novo cheguei ao alto do morro,  
dando outra vez com os olhos na cidade, que

<sup>14</sup> Sobre aspectos geográficos e sociais da Serrinha, ver Gandra (1995), Grupo Cultural Jongo da Serrinha (2002) e Simonard (2013).

embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indignação em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. De repente, me lembrei de que a varíola cairia ali, ferozmente, que talvez eu tivesse passado pela toca de variolosos. Então apressei o passo de todo. Vinham a empalidecer na pérola da madrugada as estrelas palpitantes e canoramente galos cantavam por trás das ervas altas, nos quintais vizinhos (RIO, 2006, p. 140).

Apesar da bela crônica, o morro de Santo Antônio acabou tendo o mesmo triste fim do morro do Castelo, foi posto abaixo e sua população expulsa. O tragicômico da história é que em 1921 o morro de Santo Antônio, chegou a ser cotado, a exemplo do Pão de Açúcar e do Corcovado, para receber a estátua do Cristo Redentor.

Orestes Barbosa, compositor de Chão de Estrelas faz o seguinte comentário sobre a Favela:

Há sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta. Eu gosto de vê-la e senti-la na luta contra a outra – a cidade que todos têm muito prazer em conhecer... Tão viciado e tão perverso quanto a Favela, Botafogo não entusiasma porque é posição (BARBOSA, 1993, p.115).

Antônio Maria (2002) na década de 60 observando a difícil convivência entre ricos e pobres na Lagoa Rodrigo de Freitas, antes da remoção da Favela da Catacumba, diria que

só uma coisa os une: a lagoa, que todos gostam de olhar, com a mesma humildade, o mesmo consolo e o mesmo enlevo, a mesma fortuna. Só a beleza nivela os homens economicamente desnivelados (MARIA, 1994, p.168).

Antônio Maria, compositor de Manhã de Carnaval e Samba de Orfeu, encerra a crônica

afirmando que “a humanidade está necessitando urgentemente de afeto e milagre”. O mesmo afeto que sambas e jongsos fazem referência ao descreverem seu “lugar” e sua “gente”.

Quando o lugar se torna fonte de inspiração e criação de ícones próprios como Cartola, Nelson Cavaquinho, Sinhô, Tia Ciata, Noel Rosa, Carlos Cachaca, Madame Satã, Mano Elói Antero Dias, Vovó Maria Joana Monteiro, Tia Eulália, Mestre Darcy do Jongo da Serrinha ou de espaços históricos como o Buraco Quente, o Pendura-a-saia, o Cabaré dos Bandidos, a rua Balaiada e todos os personagens e símbolos que permitem a produção de uma cartografia afetiva desse lugar; quando tal fenômeno se põe em andamento, percebe-se a importância da memória coletiva, como fio condutor, prolongando a memória do indivíduo para além do seu tempo de vida, perpetuando-a, colando-a com a perenidade dos símbolos afetivos do lugar, que, por sua vez, convida a toda hora, este mesmo indivíduo, a ser ator e audiência do espetáculo urbano, autor e leitor da escrita afetiva da história do lugar.

A partir dos anos 1920, o samba exalta o morro como lugar de pertencimento, de paz, por imagens de natureza singela, de gente honesta, alegre, trabalhadora, romaneando a malandragem, as relações de apreço entre moradores, a beleza da cabrocha, da mulata, o gingado, o luxo das fantasias e a exuberância das escolas que cresciam na simplicidade e na pobreza cotidiana. A despeito da correspondência com a experiência cotidiana, muitas vezes carente e violenta, essas representações fortaleciam vínculos. Por sua vez, os jongueiros trazem consigo do interior para a capital as referências e memórias de seu território de origem e criam novos elementos que falam da dor e do prazer do novo território que está sendo construído cotidianamente no embate com o urbano, com as relações de produção capitalistas, com as relações de poder existentes na cidade grande. A letra do jongo Vapor na Paraíba fala desta mudança e das memórias originadas no território de origem e no espaço urbano.

Vapor berrou na Paraíba,  
Chora eu, chora eu Vovó.  
Fumaça dele na Madureira,

E chora eu.

Vapor berrou puiú, puiú.

Ô irê, irê, irê,

Ô irê, irê, irê.

Quando eu entro num jongo e começo a cantar

Segura Iôio e Iáia

Logo da minha vozinha começo a lembrar

Segura Iáia

Toca minha gente esse jongo que eu quero escutar

Segura Iôio e Iáia

Nesse balanço gostoso eu vou me acabar

O vapor berrou puiú, puiú

(Vapor na Paraíba - Vó Teresa)

Este ponto é de autoria de Vó Teresa, falecida em 1979 aos 115 anos<sup>15</sup>, nascida em Paraíba do Sul, limite entre a Região Serrana e o Vale do Paraíba fluminenses. Segundo o Grupo Cultural Jongo da Serrinha (2002), neste ponto ela fala da saudade de sua terra natal e do trem que a levou de Paraíba do Sul até Madureira, até o morro da Serrinha. Pela janela da “maria fumaça”, enquanto via a fumaça sendo expelida pela sua chaminé, ela se recordava dos vapores que navegavam o rio Paraíba do Sul e que levavam a produção das fazendas de café do vale até o porto do Rio de Janeiro. O jongo e seu “balanço gostoso” servem para aplacar a tristeza da lembrança dos parentes e do local de origem.

Assim, sem esquecer-se da evidente miséria material e dos verdugos físicos que a labuta impõe a classe popular que habita a favela, podemos crer na existência igualmente palpável de um morro construído pelas letras das canções e pelo vai e vem dos corpos nos ritos populares, a doar significado e a reforçar laços de pertencimento e vizinhança, principalmente, a seus habitantes, mas também aos outsiders, os moradores da cidade de asfalto, que passam a ler o morro

também sob o verniz de seus sujeitos próprios, compositores, carnavalescos, jongueiros, artistas populares que, por vezes caem nas graças do rádio e da indústria cultural. Logo, podemos afirmar que as representações que o morro inspira cria míticas<sup>16</sup> e tradições próprias suficientemente fortes para se sustentarem no imaginário de seus moradores de forma positiva, dando fôlego ao sentido de comunidade e participação na continuidade histórica do lugar.

Habitada por gente simples e tão pobre

Que só tem o sol que a todos cobre

Como podes Mangueira cantar

Pois então saiba que não desejamos mais nada

A noite e a lua prateada

Silenciosa ouve as nossas canções

Tens lá no alto um cruzeiro

Onde fazemos nossas orações

E temos orgulho de ser os primeiros campeões

Eu digo e afirmo que a felicidade aqui mora

E as outras escolas até choram invejando a sua posição

Minha mangueira na sala de recepção

Aqui se abraça o inimigo como se fosse um irmão.

(Sala de recepção – Cartola)

Mangueira teu cenário é uma beleza, que a natureza criou,

O morro com seus barracões de zinco,

Quando amanhece que esplendor!

Todo mundo te conhece ao longe pelo som do teu tamborim

E o rufar do teu tambor...Chegou ô ô... a

Mangueira chegou ô ô

(Exaltação à Mangueira – Enéas da Silva e Aluísio da Costa)

## CONCLUSÃO

O enfraquecimento de práticas de afirmação local

<sup>15</sup> Grupo Cultural Jongo da Serrinha (2002).

<sup>16</sup> “Locais próximos ou distantes, em diferentes escalas, mesmo não vividos pessoalmente, podem se tornar lugares concebidos ou míticos a partir dos relatos ou quando cantados, na medida em que haveria, neste tipo de comunicação uma certa relação de intimidade. (...) O lugar mítico situado em um dos níveis mais sofisticados do pensamento humano, diz respeito aos eldorados ou terras fantásticas relativas aos projetos irrealizáveis ou cultivado como um éden a ser alcançado nesta ou em outra dimensão” (Mello, 2006).

que trazem consigo certo caráter pedagógico de fixação do laço comunitário, como o samba e o jongo, pode ser interpretado como uma das causas da requalificação da violência em territórios de ocupação popular. Para Peralva (2000), trata-se de um círculo vicioso, entre a quebra dos vínculos de comunidade, sentido de continuidade histórica entre pessoas e lugar, e o enfraquecimento das representações – expressões artístico-culturais que exaltam o lugar e sua gente. A primeira consequência disso é reforçar a repercussão do conceito de violência urbana adotado pelo noticiário e pelo transe dos jornalistas. Peralva (2000) observa que as transformações político-econômico-sociais que ganham corpo a partir dos anos 80, favorecidas em grande parte pela reabertura política, geram uma mudança radical na forma de inserção social do pobre. A autora propõe que um modelo burguês, individualista, consumista, regido pelo signo do arrivismo que beira a barbárie, surge, não só como alternativa na forma do pobre inserir-se na sociedade, mas como contaminação do modelo comunitário anterior. O consumo substitui a forma de inserção social anterior, baseada nos laços de vizinhança, coletividade, emprego e trabalho regular – muitas vezes do operário fabril que se caracterizava não só como um indivíduo integrado a sua família e vizinhos, mas também por seu vínculo de trabalho. Esse vínculo – representado pelo sindicato, cuja ação política se dava ali, no ambiente de trabalho, no meio de iguais – fazia das conquistas por melhores condições de classe um exercício constante da coletividade, com características de ação democrática, afirmativa e participativa. Porém, os anos 1980 vão ser marcados por esse ponto de inflexão do rompimento de relações comunitárias arcaicas e da adesão simbólica do pobre ao modelo de consumo burguês. Vão-se os tempos em que o luxo ou consumo conspícuo da elite era lido pelas classes populares como imoral, prática de gente fútil, de sentimentos superficiais e mesquinhos, como atestam as canções abaixo. A primeira fala da falta de honestidade que orbita o modelo de vida dedicado a subir de padrão econômico sob qualquer circunstância. A segunda fala dos laços de conhecimento e solidariedade que se estabelecem entre indivíduos da comunidade.

Você tem palacete reluzente tem joias e criados  
a vontade  
Sem ter nenhuma herança ou parente  
Só anda de automóvel na cidade  
E o povo já pergunta com maldade...onde está  
a honestidade?  
O seu dinheiro nasce de repente  
E embora não se saiba se é verdade  
Você acha nas ruas, diariamente, anéis,  
dinheiro e felicidade  
Vassoura dos salões da sociedade  
Que varre o que estiver na sua frente  
Promove festivais de caridade  
Em nome de qualquer defunto ausente  
(Onde está a honestidade – Noel Rosa)

O Antonico, vou lhe pedir um favor,  
Que só depende da sua boa vontade  
É necessário uma viração pro Nestor  
Que está vivendo em grande dificuldade  
Ele está mesmo dançando na corda bamba,  
Ele é aquele que na Escola de Samba,  
Toca cuíca, toca surdo e tamborim,  
Faça por ele como se fosse por mim  
(Antonico – Ismael Silva)

O processo de esgarçamento do tecido comunitário que se agudiza a partir da década de 80 (Peralva, 2000) tem muitos aspectos em comum com o arrivismo da sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX analisado por Sevckenko (1995), em sua interpretação do comportamento da sociedade urbana no período. A diferença é que, enquanto na sociedade da Belle-Époque carioca, o arrivismo social está circunscrito à elite ou no máximo a uma classe média, ou pequena burguesia que aprende devagar os códigos e valores dos salões da alta burguesia, nos anos 80, essa adesão se expande democraticamente - pelo menos em caráter fantasmagórico, em que a mercadoria se apresenta como quimera nos comerciais da televisão já presente em 100% dos lares brasileiros - para as classes pobres e miseráveis, rompendo laços de convivência e afeto fundados no modelo arcaico ou comunitário.

Assume-se nesta apresentação a importância pedagógica de se reforçar sentidos (SANTOS,

2006) de símbolos fixos como o Bondinho do Pão de Açúcar, “hoje o Pão de Açúcar está mais acolhedor, tomem seus lugares no Bondinho por favor” (Bondinho do Pão de Açúcar – Johnny Alf), como o Maracanã, “domingo, eu vou pro Maracanã, vou torcer pro o time que sou fã” (O campeão – Neguinho da Beija-Flor), como a Confeitaria Colombo, “o velho na porta da Colombo, foi um assombro, sassaricando” (Sassaricando - Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães) ou como a Avenida Central (Rio Branco), “encontrei o meu pedaço na Avenida de camisa amarela, cantando a Florisbela...” (Camisa Amarela – Ary Barroso). Estes símbolos fixos interagem com os fluxos (SANTOS, 2006) que representam o consumo, o movimento, a circulação e a distribuição de coisas e de pessoas no espaço geográfico da cidade. Os “fixos” são a marca do homem no espaço que ocorre de duas formas: pela construção arquitetônica que interfere diretamente no meio ambiente (prédios, túneis, pontes, avenidas, aterros) ou pelo simples ato de conferir significado extra a elementos da natureza (como o significado especial de uma montanha como o Corcovado ou o Pão de Açúcar; de uma pedra como a Pedra da Gávea ou a Pedra Bonita; de uma praia como Copacabana ou Barra da Tijuca; de uma lagoa como a Rodrigo de Freitas ou a de Marapendi). Por isso Santos afirma que os “fixos” ao mesmo tempo provocam e necessitam da atenção dos fluxos.

Dentro das representações possíveis que a cidade permite sobre seus “fixos”, o compositor Braguinha, sem imaginar no que a Barra da Tijuca se transformaria, compôs, em 1957, a marchinha *Vai com jeito*, quando a Barra não passava de um conjunto inóspito de areais e matagais à beira-mar, classificada, a exemplo da Ilha de Paquetá e do Joá, como espaço público discreto e reservado para práticas sexuais: “se alguém lhe convidar, pra tomar banho em Paquetá, pra piquenique na Barra da Tijuca ou pra fazer um programa no Joá, menina vai, com jeito vai, se não um dia a casa cai” (*Vai com jeito* – Braguinha). (Observação pertinente: a transformação que os três “fixos” sofreram impossibilitariam, hoje em dia, qualquer dos três convites à menina da música: Paquetá está poluída, a Barra superpovoada e o Joá virou zona de risco, com alto índice de assaltos).

A partir dos anos 1920, o samba cantou a

cidade desejada, exaltando o morro como lugar de paz, de natureza singela, de gente honesta, alegre, trabalhadora, romaneando a boa malandragem, as relações de apreço entre moradores, a beleza da mulher cabrocha, a morena, a mulata, o gingado, o luxo das fantasias e a exuberância das escolas que cresciam no ventre da simplicidade daquela gente humilde. A partir deste mesmo período, os jongueiros migrantes cantaram as dores e as delícias de seus processos de reterritorialização na Capital Federal que crescia e, concomitantemente, numa dialética rápida e voraz, os excluía e os incluía na sua geografia, nas suas narrativas, na sua construção simbólica. Ainda que não correspondessem a realidade de fato, essas representações fortaleciam vínculos e solidificavam o desejo do pobre pela cidadania e reconhecimento social que lhes eram, desde o início do século, sistematicamente, negados pelas elites do poder constituído.

A mudança que Peralva (2000) observou nos anos 1980, agudiza-se, fazendo com que a imagem do morro se turve. Ainda que manifestações como o samba e o jongo, façam-se presente nas quadras, nos barracões, nos terreiros e nos espaços do carnaval, o fato é que o morro, cada vez mais, convive de forma normativa com a violência, seja oficial, UPPs, polícia e exército, seja local, tráfico e milícias, tornando-se o locus simbólico da violência urbana. Quebrar esse estereótipo que se incorpora e se materializa no inconsciente coletivo é condição primeira para a retomada de valorização do ethos comunitário, valorização dos espaços cognitivos de representação, tornando espaços historicamente marginalizados como o morro, os bairros populares, os subúrbios como espaços regidos por princípios de resistência local, constituída a partir de um discurso autoral de seus sujeitos locais.

Eduardo Portella, em Rio, síntese aberta, assume que a cidade se desencantou:

A cidade perdeu, a uma só vez, a alma e a aura. A primeira porque deixou que se degradassem as relações interpessoais, (...) a segunda porque se entregou às fantasiosas promessas de eficácia do produtivismo mais cego. Por isso busca reverter a experiência de desencantamento mais até do que alinhar o esforço de reconstrução (PORTELLA, 1998,

p.159).

Os versos do compositor e cronista Antônio Maria vão afirmar o contrário.

Vento do mar em meu rosto e o sol a queimar,  
queimar

Calçada cheia de gente a passar e a me ver  
passar

Rio de Janeiro, gosto de você, gosto de quem  
gosta

Desse céu, desse mar, dessa gente feliz

Bem que eu quis escrever um poema de amor  
e o amor

Estava em tudo o que eu vi em tudo o quanto  
eu amei

(Valsa de uma cidade – Ismael Netto e Antônio  
Maria)

Jongo da Serrinha. CD-livro. Rio de Janeiro:  
Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002.

HAESBAERT, R. Dos múltiplos territórios à  
multiterritorialidade Disponível em: <[http://  
www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf](http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf)>. Acesso  
em: 29 set. 2014.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO  
E ARTÍSTICO NACIONAL/IPHAN. Dossiê  
IPHAN 5: Jongo no Sudeste. Brasília: IPHAN,  
2007.

LARA, S. H. e PACHECO, G. (eds.). Memória do  
jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein.  
Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca,  
Campinas, SP: CECULT, 2007.

LOPES, N. Bantos, malês e identidade negra. Rio  
de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, O. Ban-ban-ban! Rio de Janeiro:  
Secretaria Municipal de Cultura, Departamento  
Geral de Documentação e Informação Cultural,  
Divisão Editorial, 1993.

CARVALHO, J. J. de. A tradição mística  
afro-brasileira. Série Antropologia. Brasília:  
Universidade de Brasília/Instituto de Ciências  
Sociais/Departamento de Antropologia, 1998.

\_\_\_\_\_. Um panorama da música afro-brasileira –  
Parte I: dos gêneros tradicionais aos primórdios  
do samba. Série Antropologia, Brasília:  
Universidade de Brasília/Instituto de Ciências  
Sociais/departamento de antropologia, 2000.

COSTALLAT, B. Mistérios do Rio. Rio de Janeiro:  
Costallat e Miccolis, 1924.

FERREIRA, F. Inventado Carnavais. O  
surgimento do carnaval carioca no século XIX e  
outras questões. Rio de Janeiro: Editora da UERJ,  
205.

GANDRA, E. Jongo da Serrinha: do terreiro aos  
palcos. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica Editora/  
UNI-RIO, 1995.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA.

\_\_\_\_\_. O Negro no Rio de Janeiro e sua tradição  
musical. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

MARIA, A. Com vocês, Antônio Maria. São  
Paulo: Paz e Terra, 1994.

MELLO, J.B.F. Espaços da escuridão e lugares  
da luminosidade na perspectiva humanística em  
geografia Disponível em: <[http://www.igeo.uerj.  
br/VICBG-2004/Eixo3/E3\\_048.htm](http://www.igeo.uerj.br/VICBG-2004/Eixo3/E3_048.htm)>. Acesso  
em 26 jan. 2006).

PERALVA, A. Violência e democracia: o  
paradoxo brasileiro. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

PONTÃO DE CULTURA DO JONGO/  
CAXAMBU. Ação Coletiva. Disponível em:  
<<http://www.pontaojongo.uff.br/acao-coletiva>>.  
Acesso em: 14 nov. 2012.

RIBEIRO, M. de L. B. O jongo. Cadernos de  
folclore. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto  
Nacional do Folclore, nº 34, 1984.

PORTELLA, Eduardo. Rio, síntese aberta.  
Revista Tempo Brasileiro, v.132, jan-mar:159-66,  
1998.

RIO, J. do. Os livres acampamentos da miséria.  
Vida Vertiginosa. São Paulo: Martins Fontes,  
2006. p. 131-140.

RIOS, A. M. L. e MATTOS, H. Memórias do cativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SANTOS, M. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006.

SEVCENKO, N. Literatura como missão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SIMONARD, P. A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. Fortaleza : Edições UFC, 2003.

\_\_\_\_\_. «Je me présente»: le contrôle de leur image par les membres d'une communauté jongueira au Brésil *Ethnologies*, Volume 31, numéro 2 :99-130. Disponível em: <<http://id.erudit.org/revue/ethno/2010/v31/n2/039367ar.html?lang=es>> Acesso em 22 ago. 2014, 2010a.

\_\_\_\_\_. Jongo, filme etnográfico e rivalidades familiares. In: C. Peixoto (ed.). *Antropologia e Imagem volume 1: narrativas diversas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 47-61, .

\_\_\_\_\_. (2010b), *Le jongo et la nouvelle performativité afrobrésilienne*. *Anthropologie et Société*, vol. 34, n° 1 : 33-54. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/as/2010/v34/n1/044195ar.html?vue=plan>> (acesso em 22 ago. 2014, 2010b).

SLENES, R. (2007), “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: S. H. Lara, e Gustavo Pacheco (eds.) *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein. Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP, CECULT, 2007. p.109-156.

TUAN, Y-F. (1980), *Topofilia*. São Paulo, DIFEL.

VELLOSO, M. P. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930)*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar, Ed. UFRJ, 1995.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.