

Jongo, o avô do samba

José Bittencourt

(Historiador, Doutor em História, Pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Museu Histórico Nacional)

*Em memória de Mestre Darcy do
Jongo, um desses heróis que, sem
saber, ajuda a salvar o mundo.*

No princípio, era o batuque - esse ato primordial, primevo, de transformar ruído em som, barulho em ritmo, caos em ordem. Não pode ser exagero afirmar que a humanidade deve ter começado a fazer música batucando num tronco de árvore oco, com um pedaço de pau. Com instrumentos de percussão improvisados e simples, nossos antepassados mais distantes começaram a homenagear deuses e mortos; começaram a chamar a caça, a chuva e outros homens. E ao longo do caminho em que nos transformamos no que somos, a música nunca mais nos deixou.

A música, como a religião, é um universal: de um jeito ou de outro, aparece em todos os lugares onde houver homens. Ela tem uma ligação estreita tanto com o tempo vivido quanto com a memória - e tempo vivido e memória são faces da mesma moeda. Nas sociedades ditas iletradas, sem escrita, a música cumpre importante papel no jogo que possibilita aos homens transmitirem seu patrimônio de um lugar para outro, de um tempo para outro. A música habita mentes e corpos e nunca pertence a um único indivíduo. Mesmo alguém que

toca sozinho um instrumento ou canta para si mesmo, está em companhia de uma herança que, ainda que o tocador ou cantor não saiba, pode ter vindo de muito, muito longe.

Desde o início, os músicos eram especialistas. Tocar um instrumento, por mais simples que seja, exige certa dedicação, o que implica em algum tempo e esforço, tanto para aprender quanto para executar. Também implica num dom que, hoje em dia, chamamos talento, algo que nasce com a pessoa, mas, para se desenvolver, tem de ser estimulado pela sociedade. Nos agrupamentos humanos que são chamados de "primitivos", nos quais, em geral, a divisão social do trabalho não é muito aprofundada, os músicos também cumprem outras funções - caçam, combatem, fabricam coisas. Mas sua principal atividade é a música, visto que esta está sempre ligada à religião e às atividades que reforçam e renovam os laços sociais. Cantar, geralmente todos cantam, mas tocar um instrumento é algo mais complicado. O tocador tem de aprender, com alguém que já saiba, a arrancar do instrumento sons ordenados. Ele tem de dominar o instrumento, e tal domínio é, muitas vezes, associado a poderes mágicos.

Conforme as sociedades foram alcançando maior complexidade, a função de tocar instrumentos - e fazer músicas - passou a ser uma função especializada. Os músicos passaram a ser uma categoria à parte, geralmente ligada a templos e palácios. A partir de então, todo o grupo passou a dedicar uma parcela do seu trabalho de produzir alimentos e bens para sustentar o trabalho de produzir música. Assim é até hoje. O músico que vive de seu trabalho, seja esse músico um grande compositor ou um instrumentista anônimo, daqueles que fica "pelos bares da vida", troca seu domínio sobre o instrumento pelas coisas que precisa para sobreviver e seguir tocando.

E não é de muito tempo que os músicos passaram a ser considerados artistas - bons ou maus artistas, mas artistas. Dois ou três séculos atrás, eram especialistas que dominavam uma prática, e tal domínio era transmitido para pessoas escolhidas a dedo, que fossem consideradas capazes, iluminadas pela divindade ou dotadas pela natureza. Quanto mais complexa fosse a sociedade onde vivesse o especialista, mais tempo e mais dedicação seria ele obrigado a reservar para sua prática e mais poderia ganhar em troca dela, mas, ainda assim, continuaria sendo um especialista, subordinado às necessidades estabelecidas por outros especialistas. Nós chamamos a isso de "divisão do trabalho", e o músico encontra-se

situado nessa cadeia. Artista mesmo, aquele indivíduo cuja vida e o sustento saem da busca e da produção consciente do Belo, essas pessoas só passaram a ser consideradas uns duzentos anos atrás. E é interessante que, a partir de então sua prática passa a ser vista como desligada de necessidades objetivas, um puro conhecimento que resulta em algo apreciável independente da aplicação. Essa autonomia que a arte alcança tem bases filosóficas que não nos importa trazer para cá, mas tem também como conseqüência um descolamento parcial - e, ainda assim, falso - do artista da cadeia produtiva. Esta é uma idéia relativamente recente, e aplicada indiscriminadamente pelos meios de comunicação à todas as épocas. Foi assim que Mozart apareceu, num filme muito conhecido, como um gênio descabelado correndo e berrando pelo palácio de seu patrono, debaixo do olhar condescendente da corte. Pensando bem, a mesma condescendência com que olhamos os astros de rock que se drogam em público ou as idiossincrasias dos jogadores de futebol: são artistas...

Também foi no século XIX que se criaram uma série de divisões formais que, desde então, se consolidaram e são amplamente aceitas pelos estudiosos. Uma dessas divisões é aquela que classifica a música em "música primitiva", "música folclórica", "música popular" e "música erudita". Num extremo, a música "primitiva" seria aquela praticada por povos como os índios e os negros, e a "erudita" seria aquela praticada pelos europeus, conscientemente vestida com tradição filosófica e teórica clássica e do iluminismo. Entre os dois extremos encontram-se a música "folclórica" e a música "popular", ambas descoladas, segundo essa visão, da "primitiva".

Por ora, prestemos atenção apenas na música "folclórica". Trata-se da música transmitida oralmente, de geração para geração e aceita como parte da tradição de uma região ou povo - pelo menos é o que diz a musicologia. Esta também diz que as peças de música folclórica devem ter tido autores, mas, a medida em que foram sendo transmitidas de geração para geração, acabaram por se tornar anônimas; também dizem os entendidos que a música "folclórica" tem origem nas comunidades rurais e tende a se degenerar com o avanço da industrialização e da urbanização...

Essa definição para a música folclórica foi elaborada em 1954, durante a VII Conferência Internacional de Música Folclórica, reunida em São Paulo pela UNESCO. Mas suas

origens mais remotas situam-se num período em que os europeus, e particularmente os alemães, se empenhavam em distinguir-se uns dos outros. Essa tentativa de se diferenciar é um dos esteios do movimento político que cria as nações modernas. Busca "as raízes" no "povo", comunidade altamente idealizada (para o bem e para o mal...) onde se encontraria, em estado "puro", o espírito nacional. Esse "espírito", também chamado de "popular" (*volkergeist*, em alemão), é formado pelas tradições que caracterizam a identidade nacional, e as transporta. Mas como é dissolvido e corrompido pela industrialização e pela urbanização, precisa ser procurado e preservado. Daí terem surgido, em meados do século passado, em todo o mundo ocidental (aí incluído o Brasil), os estudos de *folklore* - junção das palavras inglesas *folk* (povo ou comunidade) e *lore* (tradição).

Mas em que tudo isso diz respeito ao nosso jongo? Em princípio, porque este foi identificado, desde o início do século XX, como uma de nossas "danças populares de origem rural". Mais ainda, uma dança originária da tradição africana, característica de uma dada região e de um contexto social e histórico. Nosso maior folclorista, Câmara Cascudo, coloca o jongo como um ritmo de origem africana, assemelhado ao samba, e situado na região onde, no século passado, era produzido o café, com mão de obra escrava. O interessante é que, segundo a divisão formal, essas "danças africanas" estariam mais afeitas à "música primitiva" do que à "folclórica". O problema é que, mesmo que quisessem (e a maioria queria, e muito) desligar a música brasileira da tradição africana, os folcloristas não tinham como negar que esta estava presente por todo lado; mais importante, a partir dos anos 20 do século passado, o fortalecimento do movimento nacionalista, no Brasil, fez com que passassem a ser buscados os valores "nacionais", que nos diferenciavam da cultura européia, que passou a ser vista como alheia à nossa. Nesse contexto, o nacionalismo musical teve importante papel, tanto na música erudita quanto na música popular. E a música folclórica abasteceu ambas, tanto de inspiração quanto de sons. Diversos folcloristas e musicólogos começaram a vagar pelo interior do país recolhendo a música "do povo". Mário de Andrade foi um deles; Câmara Cascudo, outro. O interesse pela música negra, em geral, começa a se tornar mais forte a partir de então; da busca por suas manifestações particulares, cresceu o interesse pelos ritmos - congada, maracatu, jongo, samba...

Jongo (segundo Alceu Maynard Araújo, a palavra pode ser traduzida como "diversão") é batuque, quer dizer, é bater de forma ritmada em um instrumento de percussão - um tambor. A batucada deve ter sido nosso primeiro estilo musical. Já era praticada pelos índios, mas a deles era lenta e monótona. A dos africanos era forte e cheia de ritmo, devido ao uso freqüente da síncope (deslocamento de um compasso forte para um fraco, tipo tã-tantã, tantã-tã - tente reproduzir esse som e você estará produzindo um compasso sincopado).

Quando os negros aqui chegaram (talvez fosse melhor dizer que "foram trazidos para cá") vieram também suas práticas sociais, que o cativo não conseguiu dissolver. Entre essas estavam as músicas, a dança e a religião. A música tinha um papel muito importante nas comunidades da África, tanto religioso quanto festivo e cotidiano, estando normalmente associada ao canto e à dança. Entretanto, as tradições desembarcadas com os africanos não se mantiveram intactas: em contato com as fortes influências da cultura européia, como a língua portuguesa e a religião católica, somente para citar dois exemplos mais determinantes, adaptaram-se ao novo ambiente, dando origem a formas novas. Mas não deixaram de o principal elemento de identidade das comunidades na nova terra. Não se pode, pois, dizer, que essas músicas e danças sejam africanas, pois, ao longo do tempo, foram muito modificadas. Mescladas com a cultura portuguesa, aceitaram novos temas, instrumentos de origem européia e indígena, e sobretudo, a língua portuguesa como língua de expressão. As músicas e danças - junto com todas as outras manifestações culturais - formaram o complexo que podemos chamar "afro-brasileiro".

Cada região brasileira passou a ser portadora de diversas formas musicais: o "moçambique", uma dança votiva, em São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás; a "congada", uma memória dramatizada da luta entre cristãos e pagãos na África, ainda é dançada em São Paulo e Minas; o coco, uma dança de divertimento, do Nordeste espalhou-se pela Bahia e chegou, muito modificado, até Minas e São Paulo; as cantigas de engenho eram cantadas para marcar o ritmo e também amenizar a dureza da labuta; o jongo das terras do café chegou até as Minas, onde costuma ser conhecido por "caxambu".

Esse nome é do principal instrumento do jongo, um atabaque de grandes proporções. O tamanho dos atabaques varia de região para região, o que produz pequenas alterações no

som e na maneira de tocar - ora se usa a mão aberta ou fechada, ora se usa um macete, cuja batida pode ser alternada com a mão oposta; podem também ser usadas as pontas dos dedos, o que produz um som mais agudo. Mas os atabaques são sempre colocados horizontalmente no chão, para que a aberta da caixa de ressonância fique totalmente exposta. O tocador posiciona-se sentado sobre a caixa. O ritmo sincopado, mais, ou menos grave, conforme o tamanho do tambor, provoca um efeito poderoso e fascinante. Por vezes o cantador toca um chocalho, e é muito comum que a assistência acompanhe o ritmo, batendo palmas.

Mas prestem bem atenção à uma característica que é importantíssima para a compreensão tanto do jongo quanto das outras práticas musicais afro-brasileiras: são danças, e não estilos musicais. Isso quer dizer que se trata de um conjunto de práticas associadas, envolvendo a música propriamente dita e a dança, entendida esta como conjunto de movimentos corporais ritmados por uma música. Sendo assim, não é possível pensá-las em partes, pois a música é umbilicalmente ligada à dança e vice-versa. Entretanto, dependendo da região, a forma de dançar pode variar um pouco. Em alguns lugares, os participantes da festa dançam ao redor dos instrumentos, noutros - no Rio de Janeiro, por exemplo -, dançam em frente aos instrumentos, numa espécie de dança de roda. Em geral, é dançada por pares, em que o dançador fica em frente à dançadora. Esta segura a saia com um jeito brejeiro, e não sai do lugar - apenas o dançador se move. Isso pode ser interpretado como uma espécie de corte de um homem à uma mulher, e esta corresponde aos galanteios com meneios de corpo - o requebrado. Os outros pares se aproximam, dançando, e um deles toma o lugar do primeiro, que se afasta do centro sem parar de dançar. Mas sempre mantendo, entre os corpos, pelo menos alguns palmos de distância, admitindo-se, no máximo, um respeitoso toque de mãos: no jongo não existe contato físico. As "umbigadas", aceitas em outras danças afro-brasileira, são proibidas.

Na maioria das vezes, a música é cantada por duas vozes ou três vozes, e os cantadores têm grande destaque no conjunto. O canto do jongo é chamado de "ponto", baseado em um verso curto e fácil de ser cantado ("tava durumindu, cangoma me chamô/ tava durumindu, cangoma me chamô/disse levanta povo, cativoiro já cabô"). O ajuste das palavras à música (no dizer dos especialistas, a "prosódia musical") é regulado pelos compassos fortes. Em

certas ocasiões, o "ponto" contém uma espécie de adivinhação, que tem de ser "desamarrada" para que o sentido da música seja entendido pelos participantes.

Enfim, uma outra característica do jongo que vale à pena citar, embora não seja uma opinião unânime, é que a festa é sempre noturna. O folclorista Alceu Maynard Araújo é um dos que faz essa afirmação, e diz mais: segundo ele, os grandes bailadores têm a fama de possuir poderes mágicos. O caráter noturno do jongo é fácil de explicar, já que os folguedos dos negros não podiam mesmo ocorrer durante o dia, que era todo tomado pelo trabalho na lavoura, no engenho ou na casa-grande. Restava a noite, pois nos feriados religiosos não eram permitidas as danças profanas. Quanto aos poderes mágicos, é uma questão polêmica. Em muitas sociedades primitivas e agrícolas, a música é considerada uma ponte para o sagrado, e os músicos são visto como mágicos ou portadores de poderes mágicos. Se bem que os especialistas concordem que o jongo é uma manifestação profana, a distância entre o profano e o sagrado pode, nesses casos, ser muito curta, estando o mundo sagrado embebido na vida cotidiana. Nas comunidades afro-descendentes que se formaram nos centros urbanos brasileiros, notadamente o Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, via-de-regra a liderança era exercida por um indivíduo que se fizesse respeitar pelas habilidades mágicas ou pela "sabedoria", mas mesmo estes tinham de exercer atividades que lhe proovessem o sustento e não chamassem a atenção da polícia. A mesma coisa se dava com os músicos: a música era praticada em tempo parcial, em reuniões nas casas que se tornavam, muito pela vocação de liderança dos donos, espécie de "centro comunitário" da vizinhança.

Músicos e dançadores acabaram sendo postos na categoria, tão prezada por folcloristas e etnógrafos, de "artista popular". Este é uma pessoa que pratica uma arte qualquer - música, pintura, escultura, poesia - sem ter passado por uma escola ou academia. Seu conhecimento e habilidade são decorrentes da vocação, que se manifesta a partir do contato com a prática, e do treinamento, que se dá através da associação com um mestre, alguém que já sabe fazer. No século XIX, essas práticas foram colocadas no campo dos estudos de folclore, em oposição às artes chamadas "eruditas", aquelas praticadas por pessoas com treinamento formal acadêmico. Essa dicotomia desdobrou-se na distinção entre "alta cultura" e "cultura popular": a primeira é geralmente usufruída por categorias sociais instruídas que, a partir

dos oitocentos, estavam ligadas às cidades e as atividades industriais ou de serviços. Já a "cultura popular" seria aquela das classes populares, do meio rural ou urbano, mas de baixa instrução e ainda com fortes laços com a vida rural, associada esta à vida comunitária, além de "rústicas" e "puras". O que não impedia que, quando transferidas para o meio urbano, fossem vistas com preconceito, sinais de ignorância e desordem.

No Brasil, as comunidades urbanas de afro-descendentes não se formaram com a abolição, em 1888 - elas já existiam desde antes, visto que a escravaria urbana nem sempre era alojada junto com seus proprietários, muito frequentemente fixando residência em áreas específicas, próximas aos lugares nos quais suas atividades fossem necessárias. A partir da segunda metade do século XIX, passaram a exercer atividades de serviços e de pequeno comércio, tornando-se economicamente significativas. Tornaram-se muito conhecidas as negras quitadeiras, pequenas comerciantes que expunham suas mercadorias na rua, e as quituteiras, fabricantes de comida, assim como trabalhadores braçais de todos os tipos. Certamente a abolição trouxe para a cidade uma grande quantidade de ex-escravos que, oriundos do campo, se somaram aos ajuntamentos de negros que viviam em regiões como a da Saúde e do Santo Cristo, cujas cercanias eram conhecidas como "Pequena África", ou nas proximidades da Praça Onze. Nesses recantos da cidade as populações residiam em condições precárias, privadas de qualquer acesso à cidadania. As práticas culturais se tornaram um fator não apenas de identidade, mas também de resistência, que aglutinavam as pessoas em torno de ideais comuns. Embora não haja registros precisos, é certo que o jongo fosse muito praticado nessas comunidades, e suas principais características contribuíram para formar o que hoje nós chamamos de samba. Segundo as descrições, as evoluções das "escolas de samba", que se formaram a partir dos anos 20 do século passado, parecem ser uma espécie de jongo público e em movimento.

A questão é que a "escola de samba", invenção da década de vinte, tornou-se um espetáculo público ampliado. Mas a estrutura da festa das escolas guarda grande semelhança com a prática do jongo: os casais de dançadores seguindo na frente da bateria, e esta composta, basicamente, por instrumentos de percussão, apenas colocados de forma a poderem ser transportados. Outra característica do jongo que persiste nas escolas de samba é a presença

do "puxador", um cantador que apresenta o samba, enquanto o resto da escola o acompanha.

Como o jongo, o samba é uma dança, combinação entre música e movimentos corporais ritmados. Mas, ao contrário desse, o samba tornou-se um estilo musical, a partir do momento em que a oficialização e expansão do Carnaval, lá pelos anos 40, trouxe para perto dele as classes médias urbanas. A partir de então, músicos com formação acadêmica passaram a se interessar pelo batuque, juntando a ele linguagens musicais mais sofisticadas, novos instrumentos e, principalmente, passando a registrar as composições em partitura, coisa que nunca tinha passado pela cabeça de jongueiros e sambistas. Os métodos deles eram os mesmos usados desde que o homem tinha começado a fazer música: ter tudo de cabeça. O que fosse esquecido... Paciência. Com o registro e a mistura com outros estilos, que o sofisticaram, o samba deixou de ser música folclórica. Suas diversas formas passaram à categoria de "música popular", que é uma forma ligeira da música "cult", baseada principalmente na canção curta e usando métodos e técnicas de composição e execução que estão muito próximos da música erudita. Mas, sobretudo, o samba tornou-se, decididamente, um estilo de música urbano e cosmopolita.

E se tornou quase uma espécie de identidade do Brasil, em forma de dança. E enquanto o samba ganhava o mundo, o jongo ficava cada vez mais restrito, pela expansão das cidades, aos terreiros e festas rurais. Sua preservação é responsabilidade da sociedade como um todo, e está sendo feita, na prática, por gente como os integrantes do Jongo da Serrinha. Se essas ações poderão de fato impedir seu desaparecimento, só o tempo dirá. Mas, de todo jeito, cada vez que alguém ligar a televisão para ver o desfile das escolas de samba, escutará, ao longe, o insistente batuque de um negro que, saibamos ou não, foi avô de todos nós, sambistas ou não.