

Jongo da Serrinha: sobrevivência do tradicional na sociedade contemporânea

Fernando Morais da Costa¹

Resumo

Este trabalho visa entender o fenômeno da inserção do jongo no cenário cultural carioca como exemplo da anulação da tradicional dicotomia “resistência da tradição versus incorporação pela indústria cultural”, em favor do modelo de análise, desenvolvido nos trabalhos de Jesus Martin-Barbero e Néstor-Garcia Canclini, que propõe um entrelaçamento mais complexo no jogo de forças entre as matizes de cultura tradicional e a indústria. A sobrevivência dessa matiz de cultura tradicional, o jongo, coloca a seguinte questão: tal sobrevivência só é possível, hoje, via inserção na esfera midiática?

Palavras-chave: indústria cultural; tradição; música.

Abstract

This work aims to understand the space conquered by the Jongo in Rio de Janeiro's cultural scene as an example of the annulment of the traditional dichotomy between the “resistance of tradition versus its incorporation by the cultural industry”. Instead, the rise of Jongo stands for the analysis found in the works by Jesus Martin-Barbero e Néstor-Garcia Canclini, which propose a more complex intermixture between tradition and cultural industry. The survival of this specific traditional rhythm, the Jongo, poses us a question: is such survival only possible, nowadays, through insertion in the mediatic field?

I

Partindo da inserção, em 2003, do jongo, manifestação cultural secular, no circuito cultural carioca, este trabalho pretende pensar o entrelaçamento de matizes de cultura tradicional com a chamada indústria cultural (reforçando a filiação ao conceito de Adorno e Horkheimer, da década de 40, que se mantém influente, seja através de concordância ou recusa). Evidentemente, não há como não citar na análise desta relação de forças os trabalhos de Martin-Barbero e Canclini, que tratam da complexificação que

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, e professor do Departamento de Cinema da Universidade Estácio de Sá. E-mail: fmorais29@terra.com.br

significa essa transformação do que é tido como tradicional em bens culturais comercializáveis.

Por que complexificação? Se voltarmos ao texto de Adorno e Horkheimer, veremos que os alemães defendiam firmemente que (cabendo sempre manter a ressalva: nos EUA, nos anos 40) os produtos da indústria cultural apresentavam uma uniformidade estética, que seria facilmente aferível, por exemplo, no caso do cinema norte-americano. Os atores faziam inúmeras vezes, apenas com rostos (nem tanto) diferentes, os mesmos papéis, ou papéis que seriam sempre variantes dos mesmos arquétipos, pois esses papéis são partes de filmes com fórmulas pasteurizadas, codificadas para oferecerem a espectadores passivos variações da mesma mensagem, levemente transmutada em narrativas, na maior parte dos casos, similares.²

O apagamento de diferenças estaria no cerne da mensagem dirigida às massas, que devem ser entendidas como formadas por indivíduos que, paradoxalmente, não apresentam uma individualidade reconhecível. Cada espectador é apenas mais um em meio a tantos outros. Nada lhe é específico. Dizem os alemães: “a indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros, ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo, é absolutamente substituível, o puro nada” (ADORNO, HORKHEIMER, 1991, p. 136).

O que talvez pudesse, ainda que de forma discutível, ser aceito sobre a uniformidade dos produtos da indústria cultural naquele momento não pode mais ser tomado como uma análise completa do fenômeno tal como ele se apresenta nos nossos dias, até mesmo por uma apropriação por parte dessa indústria de um filão, se é que se pode chamá-lo assim, insuspeito pelo menos até o ponto ao qual nos leva a leitura do texto de Adorno. O aproveitamento de matizes da cultura tradicional, que são incorporados aos catálogos de venda, estabelece um nicho onde o que seria chamado, de forma etnocêntrica, de folclore passa a estar presente em produtos comercializados como bens de consumo.³

² Estamos nos referindo, não é demais lembrar, ao capítulo “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. O texto foi publicado originalmente em 1944.

³ É evidente que há de se levar em conta que a análise de Adorno e Horkheimer, feita nos anos 40, descrevia um momento da indústria cultural no qual ela estava centrada no cinema clássico narrativo norte-americano, no rádio e na televisão, três meios que constituíam, segundo eles, um sistema hegemônico e unificado. O exemplo que damos aqui, um pouco como ressalva à uniformidade dos

A complexidade dessa outra situação é tangenciada por Martin-Barbero, através da sua leitura do conceito de hegemonia de Gramsci. Para este, uma determinada classe hegemônica não apenas impondo de forma direta o que é de seu interesse, e sim “na medida em que representa interesses que também reconhecem, de alguma maneira como seus os das classes subalternas” (apud Martin-Barbero, 1997, p.104). Assim, pode-se ler, neste caso: a indústria cultural reconheceu no Jongo elementos que, devidamente tratados, podiam ser assimilados pelos consumidores como bens culturais compráveis. A simplificação da qual se deve escapar, dentro desta forma de pensar, incorre no fato de se tomar apenas a indústria cultural como agente do processo, mediante a construção de uma roupagem mercantil para matizes de cultura tradicional, relegando-se à tradição um papel meramente passivo, e desconsiderando-se que se trata de um jogo de forças. Canclini é bastante claro ao criticar essa possível incompreensão. O próprio Martin-Barbero o cita quando diz que “nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é resistência, e que nem tudo que “vem de cima” são valores da classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não as de dominação” (apud Martin-Barbero, op. cit. p.107).

Canclini, dentro da longa discussão presente em *Culturas híbridas* (São Paulo: Edusp, 1998) sobre a falta de exatidão em se tentar opor, na América Latina, o tradicional e o popular, toca em várias facetas das quais se compõe essa relação. Para Canclini, as diversas formas de hibridação cultural na América Latina não permitem o funcionamento de uma lógica binária entre as estratégias de dominação e de permanência da tradição. Segundo ele, entender a modernização latino-americana como efeito da ação de uma força dominadora alheia às culturas locais é desconsiderar um fator primordial: a “heterogeneidade multitemporal” de cada nação (CANCLINI, 1998, p. 19).

Não é difícil entender que um conceito como heterogeneidade multitemporal não se trata de pura metafísica quando em meio à programação cultural de 2003 de uma metrópole como o Rio de Janeiro encontrava-se um espetáculo que tinha por base a

produtos dessa indústria, vem da década de 2000, e diz respeito basicamente à indústria fonográfica. Assim, não se trata necessariamente de atacar o texto como uma análise superficial de seu objeto em seu tempo, e sim de atentar para o fato de que o desenvolvimento posterior do mesmo processo parece ter se complexificado, adicionando novos *modus operandi*, que devem ser reconhecidos, complementando a leitura do texto de Adorno e Horkheimer.

música e a dança que surgiram com os escravos das fazendas de café do Vale do Paraíba no século XIX.⁴

Canclini cita, como um dos sustentáculos dessa relação permeável entre o popular e o massivo o fato dos meios de comunicação eletrônicos, que a princípio “pareciam destinados a substituir a arte culta e o folclore”, os difundirem maciçamente (op. cit. p. 18). Canclini resume, dando voz àqueles que defendem a permanência da tradição: “o desenvolvimento moderno *não* suprime a cultura popular tradicional: as culturas tradicionais desenvolvem-se transformando-se”(op. cit. p.214-215).

II

E por que defendemos que o jongo é um exemplo claro dessa transformação? O sucesso alcançado pelo jongo no circuito cultural carioca, em 2003, foi, na verdade, o ápice, até aqui, de um trabalho de popularização como ferramenta para a sobrevivência. O jongo é uma adaptação de ritmos trazidos pelos negros bantos vindos de Angola, alocados como escravos nas fazendas do Vale do Paraíba. Os senhores brancos das fazendas permitiam que os escravos dançassem o jongo após o trabalho e em dias santos, como forma de descanso e divertimento em contraposição ao trabalho forçado.⁵

A discussão entre a relação trabalho/diversão em sociedades capitalistas, que neste caso se apresenta ainda em sua tradicional dicotomia, vem sendo palco de mudanças de paradigmas. Peter Pál Pelbart, em *A vertigem por um fio* (São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 2000), cita a quebra da dicotomia do espaço da casa versus o espaço do trabalho como uma característica da moldagem de subjetividades pelo capitalismo em sua forma contemporânea. A casa não é mais apenas o espaço do lazer,

⁴ Assim como é um bom exemplo, e talvez mais contundente, o sucesso no mercado fonográfico, na década passada, do movimento auto-denominado *mangue beat*. Com o sucesso do movimento o maracatu, o coco e diversos outros ritmos de pernambuco foram apresentados, via catálogo de gravadora multinacional, a um grande público jovem, o consumidor médio da vertente pop/rock da indústria fonográfica, aos ouvintes das “rádios rock FM”, de forma que atingiram um número de pessoas nunca antes almejado. Encaixando-se perfeitamente com o entrelaçamento do *mangue beat* recifense, Canclini lembra que nas metrópoles latino-americanas, mesmo o rock e a música erudita, que a princípio teriam por base a não incorporação de influências externas aos seus próprios círculos, “se renovam com melodias populares africanas e asiáticas” (op. cit. p. 18).

⁵ Dentre os jongs gravados em disco pelo Grupo Cultural Jongo da Serrinha em 2003, alguns citam o cotidiano de trabalho com as rodas após as jornadas. Como por exemplo em *Saracura*, de Pedro Monteiro e Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo: “Quando a noite descia, ao som da Ave-Maria, um som de tambor se ouvia. Dentro de uma senzala, em um caminho pra Minas, vozes de jogueiro se ouviam”.

devido às ferramentas que possibilitam e permitem o trabalho domiciliar a qualquer hora ou dia (PELBART, 2000 p.31-38). Adorno e Horkheimer, no mesmo texto que viemos citando, atestam que, já na década de 1940, a diversão parecia não ser mais uma contraposição ao trabalho, mas um prolongamento dele. O prazer transformado em ócio, quando o indivíduo se encontra prostrado frente à tela do cinema, situação que se disseminaria sobremaneira com a experiência de se assistir televisão, refletiria a mecanização do trabalho. A escolha do ócio como forma de repouso, para em seguida entregar-se ao trabalho, teria minado a idéia do tempo livre, transformando este na espera, em uma ante-sala para o trabalho (ADORNO, HORKHEIMER, op. cit. p. 128). Na sociedade pré-capitalista brasileira do século XIX, ou melhor, na invasão do universo rural pelos preceitos capitalistas, parece ser ainda válida a dicotomia tradicional diversão versus trabalho, com os escravos liberados à noite para dançar os ritmos próprios de sua cultura.

Com o fim do regime escravista e com a subsequente falta de perspectivas no então decadente Vale do Paraíba, os negros ex-escravos e seus primeiros descendentes migram para o Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX. Atingidos, como se sabe, pelo processo de reurbanização da capital, deixam o centro da cidade, e se instalam no alto dos morros, nas primeiras favelas, na periferia. Dança-se o jongo no Morro de São Carlos, no Salgueiro, no Morro da Mangueira, no Morro da Serrinha em Madureira, berços das primeiras escolas de samba.⁶

Nos anos 30, o jongo começa a desaparecer. Marcos André, pesquisador do jongo e membro do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, cita como motivos para isso o próprio contato com o ambiente urbano, modificando a tradição, além da morte dos jongueiros mais idosos. O Morro da Serrinha, por estar mais afastado do centro, em Madureira, mantinha um ambiente rural, sendo um lugar mais propício para a manutenção da tradição.⁷

Aqui, uma questão: por que o jongo, uma das raízes do samba, começa a desaparecer exatamente ao mesmo tempo em que esse samba passa por um processo de

⁶ Também o tema da migração aparece nas letras dos jongos. Em *Vapor da Paraíba*, Vovó Teresa, nascida em Paraíba do Sul, RJ, em 1864, narra a sua ida de trem para Madureira: “Vapor berrou na Paraíba, chora eu. Fumaça dele na Madureira, e chora eu”.

⁷ Estas informações, bem como o histórico do jongo citado, estão no longo texto, de autoria de Marcos André, presente no encarte do disco *Jongo da Serrinha*, lançado em 2003 por ocasião do espetáculo apresentado no Teatro Carlos Gomes.

reconhecimento e validação, ganhando status de símbolo nacional? O esquecimento do jongo pode ser considerado um efeito colateral do conhecido processo de legitimação sócio-cultural do samba?

III

Martin-Barbero, no mesmo *Dos meios às mediações* que já citamos, comenta esse famoso processo, muito bem explicado, por exemplo, por Hermano Vianna em *O mistério do samba* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1985). A constatação de Martin-Barbero que serve como pista para ligar os dois fenômenos consiste de que a música negra no Brasil para ser legitimada culturalmente, incorporada ao âmbito social dominante, teve que ser moldada para se tornar urbana. Tornar-se urbana seria a chave para ultrapassar a barreira ideológica da concepção de cultura de raiz. Era preciso abandonar a noção do campo como lugar idealizado da autenticidade, inserindo marcas que caracterizassem essa música como um objeto de consumo da classe média branca da metrópole.

Martin-Barbero conclui que “a música negra só obteve sua cidadania transversalmente, e as contradições geradas nessa passagem evidentemente não são poucas”, mas sem se deixar cair no simplismo de que esse processo teria trazido somente conclusões negativas quanto à continuidade da tradição, sentencia: “mas serviu para generalizar e consumir um fato cultural brasileiro da maior importância: a emergência urbana e moderna da música negra” (op. cit. p. 242).

Hermano Vianna comenta, seguindo semelhante linha de raciocínio, que a aceitação do samba e sua subsequente transformação em símbolo nacional teria se dado mediante um “arredondamento da tradição”. Em suas palavras: “aquela música já não seria mais puramente negra, puramente ‘primitiva’”, de acordo com os ouvidos da classe média (VIANNA, 1995, p. 86). Vianna cita mesmo a entrada literal da classe média no samba como fator decisivo para a aceitação desse samba “oficial”. Sinhô, estrela do mundo do samba carioca da década de 20, convida, em 1928, o então iniciante Mário Reis para cantar um samba seu, *Que vale a nota sem o carinho da mulher*. Mário Reis, mais tarde famoso, gravaria sambas de Ari Barroso. Mais tarde, na segunda metade da década de

1930, Noel Rosa, Braguinha fazem parte de “um grupo de jovens de classe média que começou a ter participação decisiva na história do samba” (Vianna, op.cit. p. 120).⁸

Assim, enquanto o samba oficializado ganhava espaço incontestável, suas raízes rurais, e o jongo é o maior exemplo, definhavam. No fim da década de 1960, Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo, convida os jongueiros mais antigos para formarem o grupo Jongo da Serrinha, a fim de evitar que o último núcleo de jongo da cidade morresse. Como estratégia de preservação, transformam as rodas em espetáculos, assim como decidem permitir o ingresso das crianças nas rodas, até então um tabu, que dificultava o aprendizado da dança pelas novas gerações, impedindo a renovação. Na estratégia de Mestre Darcy, de que o jongo para sobreviver deveria descer para o asfalto e procurar espaço no circuito cultural carioca, paira uma questão central para este trabalho, advinda de uma discussão que nasceu no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, e que se resume na pergunta: vertentes da cultura tradicional só tem espaço e possibilidade real de sobrevivência, de permanência na sociedade contemporânea se estiverem incorporadas no sistema midiático? A idéia de Mestre Darcy do Jongo posta em prática teve seu ápice, como já dissemos, com a realização do espetáculo de sucesso apresentado no Teatro Carlos Gomes, em 2003, e com a subsequente produção de um cd com os músicos do grupo. A ampla divulgação do evento, que lhe rendeu capas dos suplementos culturais dos principais jornais cariocas, certamente foi um fator decisivo para o sucesso do espetáculo.

A estratégia de Mestre Darcy, de voluntariamente procurar por espaço midiático e social como tentativa de sobrevivência, atesta a ineficiência do modelo de análise que atribui uma suposta passividade dos setores da cultura tradicional frente a uma postura ativa

⁸ Vianna, no livro que estamos citando, estabelece, com sucesso, várias conexões para situar historicamente essa aceitação sócio-cultural do samba. Vianna defende que dentro do processo homogeneizante e centralizador do primeiro governo de Getúlio Vargas, após a revolução de 1930, “a cultura popular regional e urbana do Rio de Janeiro predominou no novo todo” (op. cit. p. 60-62). A Rádio Nacional, deixando para trás, em 1932, a programação de música erudita e adotando a música popular, e operando em conjunto com o crescimento, no fim dos anos 20, da indústria fonográfica nacional, foram ferramentas que deram ao samba impulso para crescer e tomar o país. O incentivo estatal foi incontestável. Em 1933, o incipiente desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro ganhava ajuda financeira da prefeitura, e patrocínio do jornal O Globo. Em 1935, o desfile já era elaborado oficialmente pela prefeitura. Segundo Vianna, em 1937, o carnaval carioca já era um modelo homogeneizante para o resto do Brasil (op. cit. p. 124). Já no Estado Novo, Getúlio Vargas convidava Mário Reis e o Bando da Lua para animar recepções no Palácio do Catete. Francisco Alves, Carmem Miranda, Almirante e outros participaram da agenda musical da Exposição Nacional do Estado Novo, em 1939. (op. cit. p. 126). Assim, conclui Vianna, o samba em pouco tempo alcançou a posição de música nacional, e colocou em um plano secundário outros gêneros “regionais” (idem). Se no início do século o campo da música popular brasileira era regido por uma variedade de estilos e de ritmos, em meados da década de 1930 o samba se concretizava, dentro da nova ordem centralizadora, como o ritmo nacional.

verificável somente por parte da “indústria cultural”, servindo, ao contrário, como exemplo da hibridação dos papéis no jogo midiático, como defende Canclini. Assim como uma vez que aconteça a incorporação de matizes da cultura tradicional pela indústria cultural, neste caso presente pela figura da Secretaria das Culturas da Prefeitura do Rio de Janeiro, está neutralizado um dos “males” perpetrados por essa indústria, como o haviam diagnosticado, nos anos 40, Adorno e Horkheimer, que é o fato dela não contribuir para a educação cultural das massas. Diziam os alemães sobre a metamorfose do processo de assimilação da cultura em venda cotidiana de produtos culturais: “a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura” (ADORNO, HORKHEIMER, op. cit. p. 150). Ora, uma vez que um produto que traga em si uma matiz de música tradicional (desde que essa matiz esteja, evidentemente, metamorfoseada até que nela caiba uma roupagem que se apresente como vendável) esteja posto no mercado com razoável distribuição, a indústria cultural pode, não que este seja o seu principal propósito, é evidente, estar proporcionando o contato do consumidor médio com essas manifestações culturais de sua própria terra que ele, até então, desconhecia.

Escrevo isso na forma de um testemunho pessoal: antes que tivesse entrado em cena como espetáculo em teatro, e antes que um cd tivesse sido produzido para ser vendido não a preços módicos, e sim a preço de produto fonográfico que conste de catálogo de gravadora multinacional, meu contato específico com essa raiz do samba, que veio exatamente da mesma região do estado que este que vos fala, era nenhum. Assim como havia acontecido, em meados da década de 1990, quando a difusão de ritmos tradicionais pernambucanos chegou, via entrelaçamento com a música pop dos grupos integrantes do movimento *mangue beat*, aos ouvidos da classe média que ouviam as grandes emissoras de rádio FM cariocas, em 2003, o jongo chegou aos ouvidos de consumidores de produtos culturais que nunca antes o haviam conhecido, apesar de sempre terem estado geograficamente tão próximos.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

CANCLINI, Néstor-García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

PELBART, Peter Pál, *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Jorge Zahar, 1995.