

Edição v. 38  
número 1 / 2019

Contracampo e-ISSN 2238-2577  
Niterói (RJ), 38 (1)  
abr/2018-jul/2018

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

## Jongo, substantivo feminino, em cenas musicais

## Jongo, female noun, in musical scene

**MARIA LIVIA DE SÁ RORIZ**

Professora do curso de Psicologia na Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO). Doutora em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Psicologia Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisa sobre as temáticas: música; memória; cultura; território; identidade; gênero. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marialiviaroriz@gmail.com  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3013-8663>.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

RORIZ, Maria. JONGO, SUBSTANTIVO FEMININO, EM CENAS MUSICAIS. Contracampo, Niterói, v. 38, n.1, p. 80-92, abr-jul-2019.

**Enviado em 02/02/2019 / Revisor A: 27/03/2019; Revisor B: 08/04/2019 / Aceito em 10/04/2019**

**DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v38i1.27988>**

## Resumo

Este artigo tem por objetivo mostrar o protagonismo feminino nas rodas de jongo contemporâneas na cidade do Rio de Janeiro, destacando o fato de as mulheres terem assumido, sobretudo a partir do início dos anos 2000, papéis antes exclusivos dos homens nesse cenário. Ao tocarem os tambores, elemento sagrado do jongo, ao comporem e ao desafiarem os homens no canto, efetivamente transformam o jongo num substantivo feminino. Para realização da pesquisa, nos valem de dois caminhos metodológicos: a realização de uma cartografia em cinco rodas da cidade do Rio de Janeiro e, complementando esse cenário, entrevistas, tomando como pressuposto as indicações teóricas da história oral. O objetivo final é perceber a cena musical jongueira na cidade do Rio de Janeiro e o protagonismo feminino existente nesses lugares de múltiplas significações.

### Palavras-chave

Jongo; Cena Musical; Protagonismo Feminino; Rio de Janeiro.

## Abstract

This article has as its objective to show the female protagonism in contemporary jongo sessions in Rio de Janeiro city, highlighting the fact that women have assumed, specially since the beginning of the 2000's, roles previously and exclusively male dominated in this scenario. When women play the drums – a jongo's sacred element –, compose and challenge men to sing, they effectively make jongo a female noun. In order to perform the investigation, we have used two methodological paths: the cartography of five jongo sessions in Rio de Janeiro city; and, to complement it, interviews, based on the theoretical indications of oral history. The final purpose is to perceive the musical scene of jongo in Rio de Janeiro city and the female protagonism in these places of multiple meanings.

### Keywords

Jongo; Musical Scene; Female Protagonism; Rio de Janeiro.

## Introdução

Esse artigo parte da hipótese da liderança das mulheres no jongo contemporâneo e tem como foco o protagonismo feminino nesta cena musical do Rio de Janeiro. Atravessado por várias questões como, por exemplo, a tomada de posição de maneira mais ampla das mulheres, as contradições que emergem do duplo papel que a mulher desempenha (mãe de família, mantenedora da casa e ocupando posições no mercado de trabalho), reflete sobre a atuação das jongueiras, considerando também o atravessamento tradições, contradições, disputas e ações existentes no movimento.

Sobressai ainda o fato de algumas das integrantes do grupo utilizarem as performances jongueiras e sua tradição como elementos em busca da transformação, sobretudo, aquelas que pertencem aos grupos dominados. Usando os elementos da tradição do jongo, literalmente, as mulheres tomam a palavra, ao participarem mais ativamente das rodas em ações antes exclusivas do universo masculino. Assim, fazem das suas performances musicais – tocando os tambores, cantando e compondo – armas de luta e de inclusão no mundo jongueiro. Esse espaço que tomam para si se constitui numa espécie de metáfora do lugar que passam a ocupar no mundo.

É esse movimento que este artigo se propõe a mostrar, através de uma dupla opção metodológica: a cartografia e as entrevistas. Parte de uma pesquisa mais ampla sobre o jongo contemporâneo<sup>1</sup>, no Rio de Janeiro (AGUIAR, 2018), que privilegiou a cartografia das rodas (ALVAREZ E PASSOS, 2009) como proposta metodológica central. Assim, consideramos como determinante na análise uma espécie de olhar viajante que se detém em alguns momentos para a escuta daqueles que escolhemos como atores centrais e, ao mesmo tempo, deixa-se seguir a esmo pelos caminhos propostos e descortinados no decorrer do estudo. Além disso, para melhor entendimento desse universo é fundamental o movimento de ouvir o outro. Assim, no decorrer do artigo reproduzimos algumas falas dos integrantes das rodas de jongo do Rio de Janeiro, a partir de entrevistas que realizamos com base nos pressupostos da história oral (ALBERTI, 2004; AMADO, 1997; FERREIRA, 2006; JOUTARD, 2006; LOZANO, 2006; PORTELLI, 1997; RIBEIRO, 2015; ROUCHOU, 2008) e que foram fundamentais também para a realização da pesquisa original (AGUIAR, 2018).

Foram pesquisadas cinco rodas da cidade, procurando caracterizar o jongo como prática comunicacional e percebendo, tal como propõe Martin-Barbero (2004, p. 13) os mapas cognitivos contemporâneos que nos levam a arquipélagos desprovidos de fronteiras, formando ilhas múltiplas que se interconectam. Essa percepção foi determinante para que elegêssemos os pressupostos da cartografia como fundamentais, permitindo o ingresso nas brechas e frestas das expressões das mulheres jongueiras e acedendo às suas comunicabilidades.

## Protagonismo Feminino

Quando falamos do protagonismo feminino nas rodas de jongo, estamos nos referindo, sobretudo, as performatividades (BUTLER, 2016) de mulheres negras que atuam no que hoje denominamos cena musical, mas que diz respeito aos modos de vida e de luta dos escravos. Isso requer uma série de interpretações, nas quais não é possível esquecer os vínculos do jongo com a tradição, a reprodução de modos de pensar e sentir o mundo a partir de uma outra lógica, como remarca Sodré ao fazer uma

---

<sup>1</sup> O jongo é uma dança de roda, sempre executada por um par, que foi introduzida no Brasil, no século XVIII, pelos escravos. Diversos municípios do Rio de Janeiro possuem rodas de jongo e na cidade do Rio as principais são: o Jongo da Lapa, Dandalua, Afrolaje, Companhia de Aruanda. Esses grupos se apresentam em dias marcados pelas ruas da cidade construindo um cenário comunicacional e um território sônico-musical (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014) peculiar. Sobre a historicidade jongo de maneira geral, Cf. MATTOS e ABREU, 2016, 2015. Sobre o jongo como território comunicacional e sônico-musical, Cf. AGUIAR, 2018.

releitura das significações da filosofia nagô para interpretar o sistema religioso afrodescendente existente nos terreiros de candomblé da Bahia (SODRÉ, 2017).

Os próprios integrantes do jongo, ao falarem da presença da mulher, relacionam essa centralidade à que existe nos terreiros de candomblé. Essa ênfase nos faz refletir sobre a presença feminina como parte de um mesmo *ethos* em que “desempenhariam papel central na transmissão de valores comunitários e do *axé* imprescindível à continuidade da existência física” (SODRÉ, 2017, p. 151-152).

Nas rodas de jongo emerge a experiência duradoura das mulheres que em gestos e atos – durante a cena musical, antes e depois de sua realização – reafirmam o papel de protagonistas, seja realizando os gestos que sempre fizeram nas rodas – como por exemplo serem as mantenedoras – mas, sobretudo, nas ações antes exclusivas dos homens, entre elas, o fato de tocarem os tambores, o que pode ser considerado como o gesto simbólico maior de apropriação da herança do jongo.

Pensar o performativo, como enfatiza Judith Butler (2016), é refletir sobre o corpo nomeado, regulado, demarcado, que aparece nos gestos e nas cenas desenvolvidas na temporalidade das rodas, seja na singularidade de movimentos identificados e nomeados imediatamente pelo feminino (como, por exemplo, as saias rodando) ou outros que se relacionam à afirmação das suas lideranças (como, por exemplo, organizar e proteger a roda).

O performativo e a performatividade pensados como linguagem permitem refletir sobre a questão do sexo, do gênero e, também, do corpo. Trata-se de perceber os elementos discursivos que acompanham esses corpos em movimento produzindo uma linguagem própria e que emana desse lugar singular e plural.

A configuração da cena jogueira contemporânea, ao ser marcada por atos femininos, é elemento nodal e essencial para a reconfiguração do jongo do século XXI, produzindo uma ruptura fundamental no universo das práticas jogueiras como ações comunicacionais. Caminha-se da tradição de sustentabilidade<sup>2</sup> que as mulheres sempre desempenharam nos grupos jogueiros para a dimensão de visibilidade que assumem na cena contemporânea. Por outro lado, ao ocuparem posição central realizam ações no sentido de ressignificar as tradições, já que as mulheres sempre desempenharam posições-chave na cena jogueira. E isso não acontece em detrimento da valorização e da luta pela preservação das tradições, elemento nodal nesta cena.

Podemos dizer que as mulheres “tomam a palavra”, ou seja, passam a ter papel central na cena musical jogueira, tocando os tambores, cantando ou disputando as demandas, em outras palavras, com atos que realizam a função performativa da linguagem, responsável pela percepção das diferenças simbólicas existentes no ritual jogueiro (SODRÉ, 2017).

Ao falar da palavra no sistema litúrgico *nagô-ketu*, Muniz Sodré (2015, p. 246) enfatiza o fato de esta ser dotada de existência e história, ao mesmo tempo que é “zelada pelo princípio feminino, pelas mulheres possuidoras e transmissoras da força propiciatória”, convertendo-se em dinâmica de expansão do grupo. Para ele, o poder feminino assegura a continuidade da existência e dos valores do terreiro.

No jongo, as mulheres são as transmissoras da força existente nas rodas, a partir de uma série de lugares reais e simbólicos que passam a ocupar: chamando para o início da dança, organizando os integrantes, zelando pela segurança das rodas e assumindo ali o lugar de mantenedora. Entretanto, observa-se como um movimento mais contemporâneo dessa cena musical o fato de assumirem papéis de fundamentos antes exclusivamente destinados ao jongo, como participar das demandas com os homens, sendo compositoras e, sobretudo, passando a ser responsáveis pelo toque de tambores<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tradicionalmente no jongo as mulheres sempre foram responsáveis por ações que, de certa forma, supriam a roda de suas necessidades ou mesmo eram responsáveis pela constituição das rodas.

<sup>3</sup> Segundo Herschmann e Fernandes (2014), no conceito de cena musical, encontramos como característica principal as identificações, as afetividades e as alianças construídas pelos indivíduos nos seus grupos. No jongo, denomina-se ponto de demanda aquele que simula uma briga, quando algum jogueiro desafia o rival a demonstrar a sua sabedoria.

As mulheres assumem o protagonismo, transformando as rodas em lugares do “princípio feminino”. Abrindo possibilidades para a encenação no espaço da rua, cenários de inversão são construídos pelo universo feminino: da casa para a rua; e da rua para o lugar de protagonista nesses cenários.

Esse lugar central nas rodas é reconhecido pelos integrantes do próprio grupo. Ao entrevistá-los, recorrentemente aparecem referências ao fato de as mulheres terem o protagonismo como mantenedoras das rodas. Relembrando o início da roda do Jongo da Lapa, por exemplo, o fundador do grupo, declara que uma outra integrante, Vanusa, era, de fato, a mantenedora da roda.

*Ela era a mantedora da roda. Os tambores não eram dela (...). Os tambores eram meus, os tambores eram emprestados de não sei quem, os tambores eram de um percussionista chamado Marcelo Matos que trabalhava com Seu Felipo que deu muita força, muita força no início, seu Felipo. (Marcus Bárbaro. Fundador do Jongo da Lapa. Entrevista à autora, em 21 de maio de 2015. Grifos nossos.)*

Assim, a força das mulheres decorre não apenas do fato de terem voz ativa e muitas vezes veemente, quando, por exemplo, dão ordens para a organização da roda ou a protegerem de possíveis intrusos. A força vem, sobretudo, do fato de participarem das performatividades essenciais e fundamentais do jongo: o canto, a composição e o toque dos tambores.

O jongo vai construindo a possibilidade de essas mulheres se mostrarem para outros e para elas mesmas, tomando consciência da força que possuem e demonstram através dos atos performáticos em torno da cena musical<sup>4</sup>. Elas são fortes não porque brigam para organizar as rodas, mas porque são capazes de vencer uma demanda, de tocar o tambor e de compor.

*Às vezes eu sou tirada meio como agressiva porque eu... eu não seguro... como é que eu posso dizer... eu, se eu tiver que brigar, na roda de jongo, numa demanda, eu vou mandar meu recado, porque o jongo, ele é essa flecha do recado, essa flecha, que ela vai lá e dá aquela pontadinha, uma cutucada. Eu falo – não sei se você estava na última roda – eu mandei uns três pontos de demanda, um atrás do outro, e aí tem aquele momento da descontração, da alegria, e vem o jongo canção, enfim, e aí... (...) A gente começa a tomar atitudes dentro de algumas coisas, começa a liderar outras. Porque o Jongo da Lapa, ele não é só aquilo ali, ele não é só aquilo, ele é uma continuidade, pós-roda, pré-roda, a gente tem os nossos encontros, a gente tem as nossas reuniões, nossas comemorações, então acabou se tornando uma família jongueira. (Sílvia Reis. Integrante do Jongo da Lapa. Entrevista à autora em 30 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)*

Ser capaz de “mandar três pontos de demanda, um atrás do outro” é tornar visível para os membros do grupo a sua capacidade e com ela a de todas as mulheres. Essa força leva naturalmente à tomada de atitudes e à liderança, não apenas durante as rodas, mas antes e depois.

Além de ser capaz de compor, de improvisar e vencer as demandas, elas passam a tocar os tambores, como já afirmamos anteriormente. Objeto sagrado das rodas, que reconhecia, até então, somente as mãos masculinas, os tambores são tocados agora pelas mulheres. Das rodas, das suas mãos firmes e seguras emergem os sons fortes, acompanhado pelo ritmo sincopado dos cânticos femininos.

Se inicialmente a visibilidade do papel das mulheres, no que diz respeito aos atos performáticos, era restrita ao cântico e às danças, gradativamente passam a realizar funções de universos anteriormente exclusivamente masculinos.

## Ação feminina e essência jongueira

Das nove mulheres entrevistadas, pelo menos seis tocam sistematicamente os tambores. Além disso, algumas compõem pontos de jongo. Em alguns grupos, como no Afolaje, grupo que se apresenta no Méier, subúrbio carioca, em que a presença feminina é ainda mais dominante, todos os fundamentos

<sup>4</sup> Para o conceito de cena musical, cf. JANOTTI JR., 2012.

jongueiros são executados pelas mulheres. Em todos os grupos, a liderança é feminina, mesmo quando elas podem, eventualmente, dividir esse papel com um homem.

Ao remarcar a música como elemento fundamental para a transcendência da dualidade mente/corpo, Muniz Sodré afirma que qualquer filosofia da música só pode ser uma filosofia do sensível (SODRÉ, 2017, p. 140). A melodia, harmonia, ritmo, timbre, tessitura e outros elementos produzem, segundo ele, matrizes de som, que são “contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo”. Sendo assim, “as imagens sonoras são tanto auditivas como táteis”.

No caso da liturgia afro, segundo Sodré (2017, p. 146), a música é primordialmente vibratória, sendo a percussão fundamental. O corpo assume papel preponderante. Como música diaspórica, também o jongo “origina-se da organização rítmica e gestual, de uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja acionada pela alegria”. Nesse sentido, o som se faz palavra, “que se expressa na intenção do Outro, para desaparecer logo em seguida e renascer, renovada, na repetição em que implica o ritual”.

Muniz Sodré (2017, p. 155) enfatiza também a associação, na *Arkhé* afro, das mães ancestrais às aves. Essa adoção da perspectiva do “alto”, segundo o autor, “privilegia o desdobramento das superfícies do corpo coletivo”, tendo dois objetivos precípuos: a expansão e a proteção. Na altura, o pássaro, por meio de uma entidade feminina, representa “o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos”. Segundo o autor, trata-se de uma “figura conceitual do campo transcendental (o sagrado) do grupo. A figura do pássaro é complementada pela figura do peixe, que com suas escamas, representaria a prole ou filiação”.

A atuação das mulheres compondo, tocando os tambores ou desafiando os homens nos pontos de demanda, no nosso entendimento, se constitui como o diferencial do papel exercido pelas mulheres no jongo contemporâneo. Isso não significa que haja uma ruptura absoluta em relação ao papel da mulher nessas práticas relacionados a um universo simbólico mais duradouro. Por isso estamos denominando essa ação feminina como a tomada da essência jogueira.

Wallace Freitas, integrante do Jongo da Lapa, ao falar do processo criativo de composição dos pontos, ele próprio um compositor experiente e reconhecido, enfatiza a criatividade das compositoras mulheres, sendo algumas suas parceiras. Rememora também que Sílvia Reis, integrante do Jongo da Lapa, mandava as composições para ele dar sua opinião. Se, inicialmente, Sílvia pedia seu parecer sobre as composições, com o tempo já não fazia mais isso, por que “sabia fazer”.

A Sílvia quando fazia os pontos, antigamente ela mandava pra mim “tá legal?” Aí às vezes, corta isso aqui, aí ela “Não, mas pode falar, tá?” Pode mesmo? Porque aí tu fala que não gostou e a pessoa não te manda mais nada. Mas aí depois ela parou de mandar, porque eu falava assim “tá legal”. Aí quando ela chegou na roda com um ponto de jongo e cantou, eu disse: “Sílvia! É isso, Sílvia! É isso que eu tô falando, é isso que tem que fazer”. Ela chegou com *um ponto maravilhoso, todo cifrado*, aí falei: “É isso que é jongo, não é aquilo que tu me mandou, não”. Porque *ela sabe fazer*. (Wallace Freitas. Integrante do jongo da Lapa e compositor. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Na mesma fala, Wallace reconhece a capacidade criativa das mulheres nessa nova função – a de compositoras de pontos jogueiros – relatando o episódio em que a solução para um problema de uma composição sua ter sido dada por uma das integrantes do Jongo da Lapa. Milena, que já fizera um ponto cuja importância é demarcada pela recordação que faz com que ele cante a letra da música durante a entrevista, é alçada, assim, à condição de parceira.

A Milena fez um ponto que fala do rato que ia roer – “Camundongo tá no terreiro, quer roer meu pé de pato, vou avisar meu candongueiro, tira a casca de couro do meu quintal”. Isso é da Milena. A gente também fez um ponto junto. Eu tinha um ponto que eu queria mudar o toque, essas coisas de mudar e aí eu não conseguia fazer o refrão de jeito nenhum, o negócio ficou ali, não, tá ruim... “Não, porque não faz assim?” Aí eu falei “Caraca, cara!” Aí fiz o refrão. *Aí o ponto é nosso, né, eu fiz uma parte e ela fez outra*. (Wallace Freitas. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Se “antigamente tinha menos mulheres nas rodas”, como também remarca Wallace, e, assim, os cânticos eram dominados pela voz masculina, paulatinamente as vozes femininas passam a ecoar cada vez mais as canções. Ele descreve, também, a solidariedade existente no grupo feminino. Para que Milena pudesse vencer a demanda, Sílvia, por vezes, cantava no seu ouvido, dando “cola” do que ela deveria responder. Aliás, essa é uma prática comum no grupo, e que durante a pesquisa pode ser observada inúmeras vezes.

Só que as meninas se ajudam: uma canta no ouvido da outra. A Sílvia é uma que ela canta no ouvido – “canta assim, canta assim, não sei o que ...”. Eu conheci a Sílvia, assim. (...) aí a Sílvia ficou muito afiada em demanda e um respondia o outro e ninguém cantou mais na roda, só nós dois. *E a Sílvia me respondeu todas às vezes. Todas! Todos os pontos que eu cantei, a Sílvia me respondeu, até um que eu cantei que ela começou – “não sei qual a implicância da mulher, que não sei o que é homem”.* A menina que namorava comigo tava querendo ir embora pra casa e ela me puxou pelo braço e saiu me arrastando. Aí a Sílvia começou a rir da minha cara. E aí eu virei chacota, ela ficou me zoando, mas eu não tinha o que fazer. Mas o jongo é isso. Não é só saber fazer o ponto, né, tem que ter razão. Não adianta nada você saber fazer o ponto e tu vai responder o que se a pessoa, por exemplo, se algum mestre mais velho chega, se eu faço alguma besteira na roda e o mestre fala que eu faço uma besteira então tá ok, fiz a besteira. Eu posso saber fazer o ponto, mas eu tenho que ter o argumento também: não é só saber fazer a música, tem que ter argumento. (Wallace Freitas. Entrevista à autora em 31 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Admitindo a derrota, ainda que procure argumentar que esta se deu em decorrência do seu abandono da roda por um motivo pessoal, reconhece a competência de Sílvia como uma exímia desafiadora durante os pontos de demanda. Nesse fundamento que é – sem dúvida – o que confere o índice maior de importância ao jongueiro no interior das rodas (ao lado de tocar os tambores), observa-se também o processo de autonomização da ação das mulheres. Se inicialmente as demandas eram restritas, elas passam a desafiar cada vez mais novos integrantes, para posteriormente serem vitoriosas frente aos mais experientes. Além de fazer música, elas passam a ser reconhecidas como sendo portadoras dos argumentos indispensáveis para serem vitoriosas.

Segundo José Messias, “o jongo dá empoderamento”, ao se referir ao movimento jongueiro como veículo de força das mulheres, ao mesmo tempo em que cita os grupos tradicionais e suas mestras. Para ele o fenômeno é decorrente da quantidade de mulheres nas rodas, mas acredita que elas irão, de fato, liderar os grupos. Equipara o que ocorre nas rodas com o que acontece na sociedade. Segundo ele é no corpo, na força que a mulher cria na roda que se produz o impulso na direção à liderança.

Mas assim, por exemplo, em Barra do Pirai, a mestra lá é mulher, em Pinheiral, a liderança lá também são mulheres (sic), lá no jongo de Minas Gerais, eu não me recordo agora o nome do lugar, mas também tinha uma mulher, no Jongo de Porciúncula também tem mulheres na liderança e no Jongo da Lapa, acho que não é diferente. Se você ver, até na roda que acontece antes do Jongo da Lapa, você vê as mulheres estão em peso. Enfim, eu acredito que daqui a um tempo, quem vai comandar são as mulheres, acredito até pela grande maioria e por esse empoderamento, que o jongo dá, o Jongo da Lapa, inclusive, dá esse empoderamento pras mulheres. (...) *Elas têm que tocar, eu acho legal vocês tocarem, eu acho legal vocês cantarem, eu acho legal vocês conduzirem, tanto é que hoje em dia muitas estão dando oficina, estão ministrando oficinas de jongo, então a gente preza muito por isso* (José Messias. Líder e Integrante do Jongo da Lapa. Entrevista à autora em 23 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Na sua fala, a referência ao ato das mulheres tocarem o tambor como sendo simbolicamente importante para o reconhecimento da força da mulher no jongo é visível. A tomada do tambor é, sem dúvida, ato de ocupação do lugar mais importante no jongo, enquanto o canto, que inicialmente era também domínio masculino, foi igualmente sendo dominado por suas vozes. Assim, os dois lugares principais do jongo, que podem ser qualificados como forças comunicacionais que o regem, passaram a ser domínio feminino.



Sem dúvida, a força do jongo vem do tambor, das palmas que acompanham o cântico e o ritmo dos instrumentos, e do canto. Cantar na roda jogueira não é puramente um ato performático. É mais do que isso. Cantar representa não só se fazer presente pela voz, mas presentificar a importância do jongo, emocionar e cativar o público.

Para as mulheres a dança é quase que um lugar natural – e, portanto, o primeiro – para a sua inserção no jongo. Ocupar os outros espaços, do tambor e do canto, requer um processo mais longo. Só com o tempo ocorre também a explosão feminina no canto.

Porque pra mim o jongo tá nisso aí, no canto. Dançar é bacana pra caramba no jongo, mas o jongo começou aqui, no falar. O dançar claro, é importante, mas tem que preservar a umbigada, a dança de casal, o toque de tambor, mas se não tiver essa troca, porque isso te força a pensar, raciocinar na hora e tudo mais e às vezes tem uma galera que não consegue fazer isso. Às vezes o jongo não mexe com eles dessa forma, tanto que se você reparar nesses grupos, eles focam mais em outras danças populares, não o jongo. (Wallace Freitas. Entrevista à autora, em 31 de janeiro de 2017.)

Ao enfatizar a necessidade de preservar os rituais do jongo, Wallace Freitas destaca o sentido de troca comunicacional existente em todos os fundamentos. Mesmo a dança, a dança de casal, é um diálogo através da umbigada, que sensualiza e rememora pelos gestos o ato de encontro entre homens e mulheres. Mas o toque do tambor também estabelece um diálogo explícito, convidando para os enredos narrativos que se desenvolvem nas rodas: os cânticos de abertura, os cantos de demanda quando ocorre o clímax narrativo do enredo jogueiro e o encaminhamento para o final, com os ritos que encerram a roda. Nesse momento, todos transformam o círculo numa fila para se despedir dos tambores.

Wallace Freitas remarca a importância do canto. Segundo ele, dançar é importante, mas é na fala que se encontra a essência do jongo: falando através de um cântico muitas vezes cifrado, se instauram, por exemplo, as perguntas e respostas dos pontos de demanda. O ato de falar o jongo exige o raciocínio das respostas rápidas às perguntas que devem ser decifradas no turbilhão dos sons que emergem dos toques dos tambores. Mas também nas composições dos jongos canções o diálogo se produz. Para ele, o jongo é elaboração profunda, mais do que um simples ato de brincar ou de dançar. Por isso, a tomada do canto pelas mulheres não foi fácil. Elas tiveram que vencer inúmeras barreiras e, ao mesmo tempo, se prepararem paulatinamente para a explosão de seu canto. Cantar na roda jogueira é comunicar um raciocínio e expressar a emoção.

Entrar na roda é, portanto, mais do que participar de um movimento de dança: é se posicionar em um ritual que possui vínculos duradouros e muitas vezes inexplicáveis para esses integrantes.

No universo jogueiro, é preciso reconhecer o diálogo e as trocas que se estabelecem num enredo musical, que relaciona questões contemporâneas a outras que não são do universo temporal do tempo presente. Pode ser uma simples “farpa” trocada durante uma demanda ou uma remissão às tristezas do tempo do cativo. É preciso conhecer o enredo que se desenvolve numa roda jogueira para poder efetivamente dela tomar parte.

A dedicação e a luta pela inserção das mulheres no universo jogueiro representam, portanto, a necessidade de aprimoramento dos conhecimentos sobre o jongo, indispensáveis para todos nas suas avaliações para a efetiva ocupação dos espaços mais representativos nas rodas. Por isso, é preciso conhecer as tradições, receber os ensinamentos dos mestres dos quilombos, observar atentamente os movimentos dos mais antigos e aprender efetivamente a tocar os instrumentos.

Muitos identificam nos cânticos traços de suas vidas cotidianas. Veem nas letras uma dimensão política. As mensagens que transmitem são indispensáveis para que possam se apoderar totalmente daqueles cânticos. A descrição de Jéssica, integrante do Jongo da Lapa e do Dandalua, representa a mulher do que ela mesma intitula como o “novo movimento geracional no jongo”. O vínculo que estabelece com um mundo de lutas e a necessidade de transformação é que faz Jéssica deixar de cantar em voz baixa e passar efetivamente a entoar as canções em alto e bom som.



O canto entrava em mim e eu refletia politicamente sobre os cânticos do jongo. *Cara, esse canto é eu! É eu trabalhando, é eu em casa, esse canto é uma dívida, esse canto é o racismo que eu sofri. Aí comecei a me apoderar do canto.* Veio aos poucos, ainda cantava baixo. (Jéssica Castro. Integrante do Jongo da Lapa e do Dandalua. Entrevista à autora em 12 de janeiro de 2017. Grifos nossos.)

Juana Elbein dos Santos (2002) remarca que a linguagem oral está “indissolúvelmente” ligada aos gestos, expressões e distância corporal. Assim, na transmissão oral, a palavra, uma fórmula sempre memorável, daí ser uma fórmula, é acompanhada sempre de gestos simbólicos próprios e necessários para pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual. Enfatizando a oralidade como “um instrumento a serviço da dinâmica nagô”, anota também a existência de uma dinâmica no sistema que se reatualiza constantemente, como processo comunicacional.

Assim, cada palavra proferida é única, nasce, preenche sua função e desaparece. Cada repetição é uma resultante única. Dessa forma, a expressão oral renasce constantemente, sendo produto de dois níveis: o nível individual e o nível social. Dentro da dinâmica da oralidade, a palavra é proferida para ser ouvida, emanando de uma pessoa para atingir muitas outras, comunicando de boca à orelha a experiência de uma geração à outra, transmitindo a voz dos antepassados às gerações do presente (SANTOS, 2002, p. 47).

Além de cada vez mais se tornarem compositoras, como vimos anteriormente, as mulheres jongueiras têm papel fundamental ao cantar os pontos. A identificação do cântico com aquelas que o executam é primordial para o sucesso da música na roda.

Essas mulheres que aderem ao movimento jongueiro não estão pedindo equidade com os homens, mas preocupadas com questões simbólicas como a da ancestralidade e das práticas, como prover a roda de materialidades para que possam acontecer. Preocupa a elas a continuidade das tradições do jongo.

As tomadas de posições observadas nas descrições deste artigo, não são atos pensados das causas femininas, mas de corpos intitulados como femininos e que estão em movimento. Corpos esses que brigam por espaços de continuidades e corpos que também produzem rupturas. Que apresentam seus filhos como “filhos das rodas”, herdeiros dos preceitos jongueiros, ou mesmo quando dizem que um dia serão as “mestras” ou estarão até mesmo no lugar de “pretos velhos como mestre Darcy<sup>5</sup> se transformou”.

Com esse discurso não pretendemos afirmar que as causas sociais não fazem parte do núcleo reflexivo de algumas dessas mulheres. Mas nas descrições que fazem de si, enfatizam alguns qualificativos: “sou mãe”, “mulher negra”, “professora”, “capoeirista”, “esposa”, “jongueira”. São mulheres que estão na sociedade, no mercado de trabalho, construindo suas famílias, criando seus filhos e defendendo o jongo com uma causa. Mulheres que estão vivendo “a vida por inteiro” (HELLER, 1985).

Por outro lado, há que se considerar, seguindo os pressupostos de Judith Butler (2016), que o gênero é sempre um fazer. Nesse sentido, podemos afirmar que as mulheres que frequentam as rodas se produzem como mulheres jongueiras. Ao se apoderarem de todos os lugares estariam se fazendo como tal: mulheres que defendem e acreditam no jongo como um modo de vida e de estar no mundo. Em suas falas, citam sempre o jongo como este trânsito em direção a uma determinada posição, na qual transmitir aos filhos os ensinamentos e os modos de vida é preponderante. Assim, a posição que ocupam nas rodas situa-se além de um lugar físico: trata-se de uma trajetória ao longo de suas vidas. E para isso estar imersas em todas as ações é fundamental. O movimento mais visível é de um fazer-se para si e não para o outro.

Há que se remarcar igualmente a longa linhagem, com as evidentes transformações no decorrer desse processo, do jongo com a *Arkhé* africana, devendo considerá-lo como uma dança diaspórica e,

---

<sup>5</sup> Mestre Darcy, filho de Vovô Maria Joana, a principal liderança e transmissora da tradição do jongo no Rio de Janeiro, expandiu o Jongo da Serrinha, tradicional morro da Zona Norte, localizado em Madureira no subúrbio do Rio, ao criar o Grupo Cultural Jongo Cultural no final da década de 1960. Rufino (2014) distingue o Jongo da Serrinha e o Grupo Cultural, afirmando a existência de jongueiros da Serrinha não necessariamente participantes do Grupo Cultural (RUFINO, 2014).

portanto, incluindo as inflexões relativas à potência feminina presente neste universo. O ser mulher para as integrantes do jongo engloba, além de todas as especificidades que o feminino impõe, o fato de ser fundamentalmente jogueira e, a partir daí, poder inclusive lutar por uma causa. São mulheres atuantes, agindo com ações fortalecidas a partir do cotidiano, entrando e atuando nas rodas como atrizes sociais do jongo contemporâneo, encantando com suas performances que vão muito além das saias rodando nos movimentos observados nas práticas jogueiras.

Assumindo plenamente seus papéis no universo jogueiro, as mulheres externalizam essa opção pela imersão completa nesse lugar físico e simbólico. Dessa forma, também é importante exteriorizar, mesmo depois que deixam as rodas, os lugares de onde vem e para onde querem ir. O jongo, no dizer das entrevistadas, também dá essa coragem e as fazem aceitar, com toda a intensidade, sua própria imagem.

## Considerações finais

Cabe ainda uma breve referência à questão das territorialidades, já que ao mapear e analisar os territórios do jongo como prática comunicacional manifestada em tramas narrativas, a cidade, ao mesmo tempo, em que é transformada pelo movimento jogueiro, também interfere na encenação do jongo nessa geografia espacial e territorial. Ao transformarem os lugares da cidade com sua presença, produzem a partir deles ressignificações, escolhendo muitas vezes zonas de interdito, para reconfigurarem esses locais, que através da música adquirem outras territorialidades. Assim, esses territórios jogueiros podem ser considerados como territórios de brechas, ou seja, espaços de possibilidades múltiplas, que não aquelas a que estavam destinados. Debajo das árvores, nas calçadas, embaixo dos viadutos, pelas esquinas da cidade manifestam a sua música e a sua dança ocupando esses lugares, mas subvertendo-os, invertendo-os, tornando-os lugares outros, utópicos porque envoltos, sobretudo, pela atmosfera sensível da música.

Os jogueiros ao se apropriarem de pedaços dos espaços do Rio de Janeiro, construindo um arquipélago enclavado na cidade, constroem um outro território, governando pelas territorialidades jogueiras, através das rodas que possuem uma série de significações, na qual se sobressai a construção de comunidade que produz atos de resistência para manter seus vínculos com esses territórios de brechas construídos na cidade.

Considerar a questão dos territórios é perceber as territorialidades musicais presentes na cena jogueira. Construídas pelos sujeitos que, ao frequentarem, produzem para os lugares e para eles próprios novos sentidos, reatualizando experiências vividas e compartilhadas, invertem os significados desses cenários construindo, através da música, novas formas de habitar a cidade.

A música se constitui, portanto, num agente de mudança, intervindo e transmutando os significados dos espaços da cidade, produzindo para eles novas significações, o desenvolvimento de sociabilidades específicas, interferindo na organização física e arquitetônica do espaço e, por último, afirmando uma nova paisagem sonora (SCHAFER, 2001). Esse movimento fica mais evidente quando observamos a roda do Jongo da Lapa: ao realizar suas apresentações em torno dos Arcos, transmuta aquele lugar e a própria arquitetura do antigo aqueduto num cenário cujos movimentos jogueiros se configuram como parte integrante de uma cena que passa a ser predominantemente musical. As tramas sonoras jogueiras se fazem, assim, pelos sons que ecoam envoltos pelos barulhos da cidade, mas que não permitem o silenciamento dos tambores, dos cânticos e das palmas que ecoam das rodas.

As rodas de jongo criam, assim, multiterritorialidades sônicas, já que além da territorialidade musical, realizam um movimento de apropriação da cidade, a partir da territorialidade sonora. Dessa forma, mais do que uma territorialidade, está em jogo a instauração de multiterritorialidades, em que a música atravessa, no sentido pleno, outras territorialidades da cidade, das significações e dos afetos.

Os movimentos do cartógrafo, ao lado dos momentos de parada para a realização das entrevistas, tiveram importância singular na realização da pesquisa. Ao procurar construir uma cartografia das

sociabilidades do jongo, percebe-se o Rio de Janeiro como uma cidade jogueira na contemporaneidade, na qual os movimentos dos grupos partiram da Lapa, através da ação de um grupo pioneiro na nova cena jogueira, o Jongo da Lapa, em direção a outros bairros. Por outro lado, considerar o arquipélago jogueiro significa também perceber as fronteiras fluidas e as aproximações entre os grupos que se espalham pela cidade, mostrando os vínculos, mas também os conflitos, as disputas, as articulações e os desvios existentes entre eles. Apesar dessas diferenças, as aproximações são de várias ordens, de tal forma que se pode considerar a existência de uma espécie de “mapa síntese”, produzindo um arquipélago cognitivo peculiar em torno do jongo.

No que se refere especificamente à presença feminina no jongo, ainda que essa seja de uma longa tradição, tendo sido sempre personagens que lhe davam sustentabilidade prática e simbólica, um movimento particular permite a interpretação de que essas mulheres na cena contemporânea jogueira estão, a rigor, tomando a “palavra”. Ou seja, a partir da centralidade que ocupam nas rodas, passando a tocar os tambores (antes território exclusivo masculino), invocando duelos de palavras durante as demandas ou publicizando suas composições, passam a ser responsáveis pelos espaços sagrados do jongo, ocupando a centralidade dos rituais.

Essa força feminina, que as integrantes em uníssono reconhecem, é vista pela maioria delas como uma concessão feita pelo líder do Jongo da Lapa que as estimulou a ocuparem esses postos e remarcam a gravação do CD Pontos de Sinhá como o momento em que a presença feminina emerge nas rodas contemporâneas. Pontualmente, algumas acreditam que a força feminina vem das ruas e que nelas não poderia haver uma proposição impositiva. Ou seja, afirmam a existência de um protagonismo feminino, mesmo antes da gravação do CD. Entretanto, todas reconhecem que passar a serem detentoras dos elementos que constituem a essência jogueira dá a elas uma força inexplicável. Uma força que vem de uma música vibratória e que viaja acionada pela alegria (SODRÉ, 2006).

Pensar essas questões não exclui a percepção da experiência feminina nas rodas a partir de um corpo que é visualizado como um a priori a feminino: afinal as saias são estratégias discursivas de nomeação desses corpos, bem como, numa espécie de inversão dos lugares atribuídos habitualmente às mulheres, serem também guardiães corporais das rodas. Em relação a este último ponto, emergem conflitos, já que alguns homens não reconhecem a possibilidade de as mulheres exercerem esse papel. Existe ainda, portanto, uma pré-figuração do feminino nas rodas jogueiras, atribuindo a elas um papel naturalmente secundário. Como resposta, não só exercem essas ações próprias de um lugar masculino, mas, mais importante, num processo complexo, fazem do jongo um lugar da palavra feminina.

O protagonismo das mulheres nas rodas jogueiras permite perceber, igualmente, como a partir de determinadas ações, emerge uma concepção masculina de subalternidade das mulheres. Quando, por exemplo, as desafiam a tocarem os tambores com a força masculina – fazendo com que as mãos sangrem durante a execução das músicas – exercem, de fato, uma ação no sentido de se fazerem dominantes perante mulheres que aparecem, nos seus entendimentos, como imersas numa subalternidade. Ainda que, evidentemente, isso não transpareça nas falas dos homens entrevistados, a não ser em algumas brechas, é também pela “performatividade” (BUTLER, 2016) que podemos perceber a potencialização desses espaços fixados aonde expressões duais constituem o feminino.

Enfim, o jongo articula performatividades na cena urbana da cidade, através da construção de territorialidades construídas em torno do som e da música, criando possibilidades para que as mulheres se apresentem nessas cenas, expressando e experimentando nas rodas um evidente protagonismo.

A música que dá corpo à performance jogueira, evidentemente, é razão e causa da criação dessa possibilidade. Mas por que isso se constitui? Em primeiro lugar, porque a música é o espaço ímpar da transcendência da dualidade corpo/mente. Melodia, harmonia, timbre e outras tessituras sonoras são passíveis de absorção pelo corpo. E o corpo feminino na *Arkhé* afro é acima de tudo um corpo coletivo que objetiva a expansão e a proteção (SODRÉ, 2017).

A tomada da palavra das mulheres no jongo, portanto, significa colocar em ação esse corpo coletivo, visando a expansão e a proteção das práticas jongueiras, inclusive zelando pelo papel de continuidade nas ações e ensinamentos que são passados primordialmente delas para os filhos, chamados os filhos da roda. Também no jongo as mulheres são espécies de mães ancestrais, que, como as aves, na perspectiva filosófica afro (SODRÉ, 2017), do alto, zelam pelas práticas jongueiras, como sagradas, inclusive no que diz respeito à permanência delas junto à prole.

## Referências

- ALBERTI, Verena. **Ouvir e contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- AGUIAR, Maria Lívia Roriz. **Cidade Jongueira**: Rio de Janeiro e os territórios do jongo. Tese de doutorado em Comunicação. UFRJ: doutorado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro fevereiro de 2018.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e História Oral. In: PERELMUTTER D & ANTONACCIM A (org). Ética e história oral. Coleção: Projeto História 15. São Paulo, Educ, 1997. p.145-155.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.247 – 265.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HERSCHMANN, Micael e FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: INTERCOM, 2014.
- JOUTARD, Phillipe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 43 – 62.
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.15 – 25.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício do cartógrafo**. São Paulo: Editora Loyola, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **A história oral nos estudos de jornalismo**: algumas considerações teórico-metodológicas. In: Revista Contracampo, v.32, n.2, ed. Abril-julho em 2015. Niterói: Contracampo, 2015. p:73-90.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. A história como performance: jongs, quilombos e memória do tráfico ilegal de escravizados africanos. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **História pública ano Brasil**: sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. In: NEPOMUCENO, Eric Brasil et al. (Orgs.). **Pelos caminhos do jongo e do caxambu**: história, memória e patrimônio. Niterói: UFF, 2007. Disponível em:[http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pelos\\_caminhos\\_do\\_jongo.pdf](http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pelos_caminhos_do_jongo.pdf). Acesso em: jun. 2015.
- ROUCHOU, Joelle. **Noites de verão com cheiro de jasmim**. Rio de Janeiro, FGV, 2008.
- RUFINO, Luiz. **Histórias e saberes de jongueiros**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte.** Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros:** identidade, povo, mídia e cotas no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017.