

100% GONÇA – JONGO, TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO GRUPO CAIXA
PRETA

por

THIAGO AQUINO

Monografia submetida ao Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música, sob a orientação da Professora Dra. Elizabeth Travassos.

Rio de Janeiro, 2004

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo carinho e apoio incondicional.

À minha orientadora, Professora Elizabeth Travassos, pela clareza, disponibilidade e, acima de tudo, pela generosidade.

Ao grupo Caixa Preta, pelo interesse, material cedido, e abertura que tornaram possíveis o presente trabalho.

Aos membros das equipes de pesquisa da UNIRIO e do CNFCP, pelos outros trabalhos desenvolvidos em conjunto, pelo acesso a arquivos particulares, pela troca de informações. Esse trabalho é, sem dúvida, um pouco de vocês.

À Kelly, que além de me trazer muita paz e alegria, ainda por cima fez a revisão do texto.

E, finalmente, a todas as pessoas cuja companhia deixei de desfrutar por estar realizando este trabalho, em particular meu irmão Vinícius.

AQUINO, Thiago. *100% Gonça – jongo, tradição e modernidade no grupo Caixa Preta*. 2004. Monografia (Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

RESUMO

Neste estudo, apresento e discuto o trabalho do Caixa Preta, grupo de músicos profissionais atuante no Rio de Janeiro que vem incorporando elementos do jongo em seu trabalho. O jongo é uma manifestação folclórica afro-brasileira cuja prática remonta aos escravos das fazendas de café, e que vem passando por processos de ressignificação no mundo contemporâneo. Um dos agentes mais importantes dessa ressignificação foi o Mestre Darcy do Jongo (1932-2001) que, a partir de sua vivência como percussionista, sonhava em “tirar o jongo do gueto”, transformando-o em gênero de música popular. Este projeto encontrou continuidade no grupo Caixa Preta, a partir do contato estreito de seus integrantes com o Mestre. No trabalho do grupo, porém, o jongo já se mistura a outros gêneros, numa linguagem batizada como “gonça”. O processo pelo qual o jongo passa atualmente é comparado ao da consolidação do samba como gênero musical, no início do século passado, uma vez que o samba é visto por esses atores como paradigmático. Desta forma, a partir do trabalho do Caixa Preta, busca-se compreender de que maneira se dá o diálogo entre as esferas da música folclórica (tradicional) e da música popular (moderna) na possível consolidação do jongo como gênero popular.

Palavras-chave: Jongo – Caixa Preta – Música Popular.

SUMÁRIO

Introdução	1
Objetivos	2
Capítulo 1 – Metodologia	3
Capítulo 2 – Conceituação e Teoria	4
Capítulo 3 – O Jongo	12
Aspectos formais do jongo tradicional	12
O jongo hoje	15
Jongo e samba	16
Capítulo 4 – Mestre Darcy do Jongo	20
Darcy Monteiro, músico percussionista	21
Mestre Darcy do Jongo	22
O Jongo de Mestre Darcy	25
Capítulo 5 – Caixa Preta	31
Pequeno histórico do Caixa Preta	32
A primeira permissão	33
O Disco e a segunda permissão	34
“Gonça pura”	36
O Jongo do Caixa Preta	39
Conclusão	43
Bibliografia	45
Gravações Sonoras e Audiovisuais	46

Neste estudo, é apresentado e discutido o trabalho do Caixa Preta, grupo de músicos profissionais atuante no Rio de Janeiro que utiliza em seu trabalho elementos de uma manifestação folclórica afro-brasileira, o jongo. O Caixa Preta é um grupo formado por jovens da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro que entraram em contato com o jongo através do trabalho de Mestre Darcy (1933 – 2001), jongueiro do morro da Serrinha que teve um papel muito importante na divulgação da manifestação. Entretanto, para melhor compreender a abordagem com que o jongo é trabalhado pelo grupo, é preciso primeiro compreender o contexto em que ela se dá.

Assim, temos assistido nas últimas duas décadas a transformações rápidas e importantes no contexto sócio-econômico mundial devidas ao processo de Globalização, transformações estas que se refletem profundamente em inúmeros aspectos da vida humana. Tais relações foram apontadas por diversos autores, inclusive na relação do homem com a cultura e na relação entre diferentes culturas.

Dentro deste quadro geral encontramos esforços de valorização da cultura tradicional, e através de tais esforços o jongo vem ganhando projeção. Percebe-se que nos últimos vinte anos o contexto em que se dá a manifestação vem mudando gradualmente. Grosso modo, assistimos a um processo de “espetacularização” do jongo: se até então este era prática secreta e restrita aos conhecedores da tradição – cercado inclusive de aspectos mágicos –, o jongo vai passando gradativamente a ter uma exposição muito grande; passa também a ser realizado não só para os participantes, mas principalmente para um público externo. Tal processo se deu principalmente na cidade do Rio de Janeiro e foi capitaneado por Mestre Darcy do Jongo. Quais as conseqüências deste processo? Poderia ele culminar – como sonhava Mestre Darcy – na consolidação de um novo gênero de música popular urbana? Estaria essa consolidação ocorrendo no presente momento? De que forma? É o que será investigado nesta monografia através do trabalho do Caixa Preta, uma vez que o projeto de Darcy encontrou continuidade no grupo. No trabalho deste, porém, o jongo já se mistura a outros gêneros, numa linguagem batizada pelo grupo como “gonça”.

Saliente-se que, na hipótese de estarmos vendo o embrião de um novo gênero popular, tudo indica tratar-se de um processo qualitativamente diferente dos casos

anteriores, visto que a tensão *tradição x modernidade* está presente de forma muito forte em consequência da globalização, que serve de pano-de-fundo para o processo. Além disso, o próprio poder público é um agente importante do processo de valorização citado acima que, no caso do jongo, inclui um processo de registro da manifestação como Patrimônio Imaterial. Isto contribui para tornar o quadro ainda mais complexo, com a entrada em cena de agentes novos – órgãos governamentais, ONG's, pesquisadores – além dos que encontramos anteriormente – praticantes da tradição, músicos profissionais, meios de comunicação, público.

Objetivos

- Verificar a possibilidade de estar havendo uma consolidação do jongo em gênero de música popular urbana.
- Observar que tipo de diálogo se estabelece entre as esferas da música folclórica (tradicional) e da música popular (moderna) nessa possível consolidação.
- Observar o papel de um dos atores desse processo: os músicos profissionais.

Para realizar o presente trabalho, optou-se pela metodologia do estudo de caso. Esta escolha foi feita levando em consideração a possibilidade de sair do plano puramente teórico-especulativo e relacionar a teoria com dados da realidade. Desta forma, os esforços serão concentrados nos grupos de músicos profissionais que acompanharam Mestre Darcy quando este era vivo. Entende-se que estes atores são de vital importância para a consolidação do gênero jongo, uma vez que representam a ponte entre o conhecimento tradicional, com o qual tiveram contato, e o mundo da música popular urbana. Como o estudo focalizará músicos que estão “na ativa”, abre-se a possibilidade de observação e registro de performances, além de entrevistas em profundidade para esclarecer se – e como – o jongo está sendo inventado e/ou reinventado dentro do universo de atuação desses músicos.

Os dados levantados serão também analisados tomando-se a história do samba como paradigma. Essa escolha é devida a dois fatores. Em primeiro lugar, pelo fato de encontrarmos alguns paralelismos importantes entre a consolidação do samba e o atual processo: a cidade do Rio de Janeiro como local, a cultura afro-brasileira como substrato. Em segundo lugar, pela vasta bibliografia já escrita sobre o samba e sua história, o que sem dúvida facilitará a interpretação dos dados coletados em campo.

Foram empregadas as seguintes técnicas de coleta de dados:

- Entrevista;
- Observação e registro em VHS-C de uma performance do grupo Caixa Preta;
- Audição e análise do CD *Caixa Preta – 100% Gonça*.

Para poder realizar essa pesquisa, é preciso primeiramente analisar e discutir uma série de conceitos.

Trata-se de um terreno essencialmente perigoso e escorregadio, pois muitos dos conceitos necessários envolvem questões necessariamente complexas. Cito como exemplo disso a definição de folclore, uma questão, conforme aponta a antropóloga Rita Laura Segato¹, tão antiga quanto o próprio estudo da cultura popular, e sobre a qual iremos nos debruçar mais adiante. Que desde já fique explicitado, portanto, que não se planeja, no curto espaço desta monografia, superar tão longas e complexas contradições teóricas; ao invés disso, objetiva-se situar o presente trabalho dentro do debate.

Cabe ressaltar que a situação talvez seja um pouco mais complicada por estarmos atuando justamente nos imprecisos limites desses conceitos. Isto porque nos interessa para este estudo precisamente a passagem de determinados elementos de um pólo que poderíamos caracterizar como *folclórico, tradicional, direto*, a um pólo *popular urbano, moderno, mediado*. Acontece que, se já encontramos uma série de divergências entre autores que estudam questões situadas nos pólos acima mencionados, mais ainda ao nos situarmos justamente nas fronteiras e interseções entre ambos.

Pode-se mesmo dizer que a dificuldade de estabelecer limites entre esses diferentes tipos de cultura – folclórica, popular, erudita, nacional, de massa – talvez seja um fato revelador: ela reforça a tese de que na verdade os fenômenos culturais não se enquadram num tipo, portanto os estudiosos desses fenômenos estão sempre lidando com fenômenos de caráter fronteiro e portanto com o que o teórico da literatura Bakhtin denominou de “circularidade entre os níveis de cultura” (apud. Ginzburg, 1987, p. 20-21, p. 24-25). Outro fator que reforça esta tese da fronteira, da circularidade é o fato de que haver muita divergência entre os autores nessa classificação de tipos de cultura: ora termos diferentes se referem a fenômenos iguais, ora termos iguais se referem a fenômenos diferentes.²

Um outro elemento de complicação é o fato de estarmos lidando com termos que costumam ser empregados no senso comum, seja pela população, seja pelos meios de

¹ Ver Segato, 1992.

² Ver Segato, 1992.

comunicação. Isto é válido não só no tocante ao Caixa Preta, que conta atualmente com um escritório de produção com divulgação eletrônica, além de assessoria de imprensa; o próprio jongo, nesse flerte com a modernidade e o mundo do espetáculo, acaba atraindo uma série de simpatizantes, principalmente jovens de classe média interessados em cultura tradicional ou “de raiz”.

Essa generalização da terminologia faz, naturalmente, com que alguns desses termos possam ter significações diferenciadas conforme o grupo social que os utiliza. Damos como rápido exemplo a própria definição de jongo: pode-se perceber que parte das divergências entre o grupo Caixa Preta e a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha é devida ao fato de cada um valorizar elementos distintos na hora de caracterizar o jongo, pois cada um deles possui objetivos e propósitos diferentes em sua relação com a manifestação – enquanto para os últimos a coreografia tem valor muito importante, o Caixa Preta tende a valorizar mais o aspecto rítmico. Falaremos sobre isso oportunamente³. Adiantamos apenas a constatação de Carvalho (1992), para quem existe uma relação intrínseca entre compreensão de cultura e formulação de políticas culturais.

Após essas colocações preliminares, prosseguiremos buscando aprofundar mais esse tema central, que é a polarização mencionada anteriormente. Para isso, comecemos discorrendo brevemente sobre o conceito de *folclore*.

O Dicionário do Folclore Brasileiro, no verbete folclore, diz:

Folclore – É ciência de psicologia coletiva, observada através de pesquisas a tôdas as manifestações espirituais, materiais e culturais do povo. Nenhuma ciência, como o folclore, possui maior espaço de pesquisa e aproximação humana. Cultura do geral no homem, da tradição e do milênio na atualidade, do heróico no quotidiano, é uma verdadeira história normal do povo. (Cascudo, 1954, p. 269)

Muito se pode apreender desse começo do verbete. Talvez, antes de tudo, uma certa interdisciplinaridade inerente ao estudo do folclore, pois um objeto amplo como “tôdas as manifestações espirituais, materiais e culturais do povo” irá necessariamente depender de uma abordagem menos compartimentalizada do que a subentendida pela divisão formal do conhecimento. Mais adiante o autor refere-se explicitamente à “estreita interdependência com a Etnografia, Sociologia, Novelística, Psicologia Experimental, Antropologia Cultural” (Cascudo, 1954, p. 269). Desta forma, a

³ Ver cap. 5.

disciplina “folclore” se caracterizaria não por seus aspectos teórico-metodológicos, mas sobretudo pelo seu objeto de estudo. E será justamente nessa busca pelo objeto de estudo que os folcloristas não irão chegar a acordo, como veremos adiante. Eis aqui a definição deste objeto no dicionário: “Para nós compreende o canto, dança, música e etnografia, desde que a participação popular mantenha as características do fato folclórico, antigüidade, persistência, oralidade e permanência”. (Cascudo, 1954, p. 269)

Nota-se também certo grau de idealização deste objeto de estudo, explícito tanto na expressão “heróico”, quanto no fato de o folclore possuir o “maior espaço de pesquisa e aproximação humana”.

Há ainda outro ponto a ser considerado, pela sua relevância teórica: a consideração de que o folclore só existe em contraste com uma outra forma de conhecimento, o “sagrado, o hierárquico, o religioso” (Cascudo, 1954, p. 269). Essa afirmação, na verdade, encontra-se mais clara no prólogo da obra, conforme transcrito a seguir:

Ao contrário da lição de mestres, creio na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer deles há uma cultura sagrada, oficial, reservada para a iniciação e uma cultura popular, aberta apenas à transmissão oral (...). [Entre os indígenas brasileiros] o segredo de Jurupari é inviolável e castigado com a morte o revelador, mas há *estórias* de Jurupari sem a unção sagrada e sem os rigores do sigilo, sabidas por quase todos os homens das tribos. São exemplos positivos das duas culturas. A segunda é realmente folclórica. (Cascudo, 1954, p. XIII)

Reunindo-se os aspectos acima mencionados, pode-se ter já um panorama do ponto de vista a partir do qual o folclore é estudado nessa obra. Porém, tal panorama sem dúvida será enriquecido ao nos debruçarmos sobre um segundo verbete: **Música Popular**, escrito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

O verbete começa fazendo uma distinção entre duas correntes principais: a latina, onde o termo música popular se confunde com música folclórica, e a anglo-saxônica, na qual faz-se distinção entre música folclórica – definida como “anônima, de transmissão oral, antiga, e que constitui o patrimônio comum do povo de uma determinada região” (Azevedo, 1954, p. 416) – e música popular, que é “de baixa extração e sucesso barato, composta por músicos menores, impressa, divulgada pelo disco e pelo rádio” (Azevedo, 1954, p. 416).

Cabe ressaltar que, na verdade, a questão é mais de nomenclatura do que de qualquer outra coisa: ao comentar a divisão proposta por Charles Seeger da música nas

Américas entre “quatro idiomas distintos: o primitivo, o folclórico, o popular e o artístico” (Azevedo, 1954, p. 416), Luiz Heitor afirma que essa classificação, “embora cômoda” (Azevedo, 1954, p. 416), não é utilizada com frequência pelos autores brasileiros, que preferem o termo *popularesca* para referir-se à música que Seeger denomina *popular*. No entanto, o que se vê em trabalhos mais recentes é que os autores brasileiros vão preferindo a denominação anglo-saxônica. É preciso também lembrar que essa discussão terminológica se dá antes da consolidação de uma expressão importante na área: Música Popular Brasileira, ou MPB. Dito isto, resta apenas afirmar que, no presente estudo, os termos *música popular* e *música folclórica* não serão considerados como sinônimos.

Aqui, o que nos interessa mais é o caráter depreciativo com que é tratada a produção popular urbana, evidenciado através dos termos “baixa extração” e “músicos menores”. Seria então o caso de nos questionarmos: em primeiro lugar, porque, dos quatro idiomas musicais, apenas um é classificado como artístico. A resposta passa pela percepção de que ali o conceito de Arte não se refere a uma necessidade ou característica universal do gênero humano, mas sim apenas a uma tradição e uma estética ligadas às classes dominantes da Europa pós-renascentista, não sendo a produção musical feita fora deste âmbito classificável como “artística”. Essa idéia é recolocada mais adiante, quando o verbete comenta que Carlos Vega toma como música popular (aqui significando folclórica) “os hinos, marchas patrióticas, cantos escolares e de igrejas, que têm larga difusão entre o povo, mas são, evidentemente, peças artísticas, harmonizadas, escritas de acordo com as regras ortográficas e sintáticas da boa música” (Azevedo, 1954, p. 416). Aqui, novamente, os procedimentos ligados à música “artística” – suas “regras ortográficas e sintáticas” –, podem receber o adjetivo “bons”; e apenas eles, uma vez que os referidos procedimentos são definidores do “idioma artístico”, e a música produzida fora de seus cânones não será “artística” e nem “boa”.

Em segundo lugar, outra questão a ser analisada: sabemos que são os músicos “menores” os que fazem música popular. Por oposição aos “músicos menores”, e estendendo a idéia de a música erudita ser a única “artística” e “boa”, chegamos à conclusão de que esta é feita por “grandes músicos”. Já em relação àqueles que fazem a música folclórica, não é feito nenhum juízo de valor, embora a própria produção destes seja vista como “patrimônio comum do povo”.

O verbete segue falando sobre um traço que será importante em nossa análise: a questão da autoria. Afirma que muitas peças podem possuir um autor definido, e dá o exemplo – freqüente, segundo Azevedo – do pesquisador que, em campo, encontra informantes que cantam suas próprias composições, e defende que nem por isso estas deixam de ser folclóricas. São folclóricas “pelo gênero, pelas suas peculiaridades rítmico-harmônico-melódicas e jeito típico de interpretar do informador; tudo isso é que é tradicional e faz parte do patrimônio de conhecimentos do povo” (Azevedo, 1954, p. 417). Vai mais além, ao apontar essa como uma das etapas do processo de criação da música folclórica, pois entende que essa peça autoral, caso se preserve na memória popular, caminha progressivamente para o anonimato – e para a tradição.

Esse processo nos mostra que, na verdade, o folclore é uma entidade dinâmica: não se trata de um conjunto de aspectos, traços estilísticos, costumes cristalizados, mas de uma cultura fluida – como aliás todas as culturas – que, além de modificar-se através do próprio processo típico de transmissão – a oralidade – como numa brincadeira de telefone-sem-fio, abarca a possibilidade de fluxos e realimentações de informações. A questão é que o folclore não está aberto apenas a influências de pessoas como o hipotético informante que canta as próprias composições – cuja característica mais importante, apesar de não mencionada, é a sua “pureza”, atestada pelo fato de as composições de sua lavra apresentarem todos os elementos esperados de uma peça tradicional e anônima. O folclore também pode receber, reprocessar e ressignificar elementos “externos”. O termo *influência* pode levar à compreensão de que essa migração de elementos se processe em uma via de mão única, mas isso não é verdade: dentro do âmbito da música, a consolidação do samba enquanto gênero popular é um exemplo da tendência oposta que se verifica simultaneamente⁴, como também é o caso da inserção do jongo no universo da música popular efetuada por Mestre Darcy e, posteriormente, pelo Caixa Preta. Estes são exemplos da circularidade entre os níveis de cultura de que falamos anteriormente.

Ressalte-se que, dentro do conjunto da cultura tradicional, a música é um terreno particularmente propício para esse tipo de contato, tanto pelo grande poder de penetração dos meios difusores quanto pelo fato de a música ser uma manifestação mais secular do que muitas outras, como os autos por exemplo. Verdadeiramente, o campo musical é “um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e inter-

⁴ Ver Sandroni, 2001.

relação entre significados tradicionais e modernos” (Carvalho, 1992, p. 27). O próprio Dicionário do Folclore Brasileiro mostra esse ponto de contato ao classificar, dentro da sua divisão da música folclórica em áreas geográficas, a modinha e o choro como música tradicional, “dispersa pelos centros urbanos mais antigos” (Azevedo, 1954, p. 418).

Esse quadro apontado até agora mostra uma preocupação maior com a definição de determinadas categorias (folclore, música popular) do que com o processo dinâmico das manifestações envolvidas, quadro definido pela antropóloga Rita Laura Segato como a “crise taxonômica da cultura popular”, que encontramos no título de uma de suas publicações (Segato, 1992). Essa “crise taxonômica” pode ser entendida como resultante do fato de que essas definições operam num plano ideal, no mundo platônico das idéias, e que, embora úteis para a organização do conhecimento, não correspondem – e não podem corresponder – exatamente à realidade estudada. Se por um lado não se pode, por exemplo, deixar de perceber uma série de elementos contrastantes entre um elemento folclórico típico – como o jongo – e um elemento típico da indústria cultural – digamos, a *axé music* – não se pode, por outro lado, dizer que estas amostras das categorias “folclore” e “indústria cultural” são as categorias “folclore” e “indústria cultural”. Também é possível afirmar que, tendo em vista os fluxos de informação entre essas categorias ideais – a própria *axé music* é um exemplo, com suas raízes no samba-de-roda baiano – as fronteiras são mais importantes que os centros, por estas serem verdadeiramente o *locus* onde ocorrem as manifestações estudadas.

Essa “crise taxonômica” é superada então por uma mudança de enfoque nos estudos sobre cultura popular, que passam a buscar não a ação em si, mas sim o sistema de construção de sentido que ela envolve. A própria cultura passa a ser entendida como um conjunto de símbolos, e não de hábitos. Uma das conseqüências desta mudança de enfoque é a relativização das categorias colocadas pelo pesquisador: estas deixam de ter tanta importância, na medida em que adquire maior importância compreender como os próprios atores delimitam suas categorias, que critérios utilizam, que sentido dão a suas ações.

Neste sentido, deve-se dar crédito a Cascudo, pois este aponta logo no início do verbete folclore (Cascudo, 1954, p. 269) que o estudo do mesmo é o estudo da

“psicologia coletiva”, sendo esta observada indiretamente, através das manifestações do povo⁵.

Também a definição de povo, de *folk* enquanto o agente produtor da cultura tradicional se torna relativa, pois a compreensão da cultura enquanto conjunto de símbolos faz com que o processo opere da mesma forma em qualquer grupo humano. Assim, “todo membro de toda e qualquer sociedade foi transformado num nativo, e todo grupo humano em grupo étnico” (Segato, 1992, p. 19). Essa mudança não é pouca coisa, particularmente se lembrarmos a relação entre compreensão de cultura e formulação de políticas culturais apontada por Carvalho (1992).

Carvalho (1992) aponta também a hegemonia da cultura de massa, em relação à qual a cultura erudita (dita “dos intelectuais”) se coloca em posição semelhante à folclórica. Nos dá a posição de Umberto Eco: “para sermos realistas, tudo hoje é cultura de massa: do folclore, passando pela cultura popular, à cultura erudita” (apud Carvalho, 1992, p. 31). Mas completa: “Isso parece certo, mas só num plano muito geral e superficial.” (Carvalho, 1992, p. 31)

A superficialidade da afirmação de Umberto Eco justifica-se, para o autor, porque é necessário diferenciar as “expressões culturais criadas externamente e veiculadas apenas nos meios massivos de comunicação (expressões de folclore, de cultura popular, de cultura erudita) das expressões nascidas no âmbito interno da indústria cultural” (Carvalho, 1992, p. 32). Isso porque as primeiras conservariam sua referência à tradição, remetendo a uma memória longa, enquanto as últimas representariam, acima de tudo, a experiência do transitório, sem “o peso e a responsabilidade da memória” (Carvalho, 1992, p. 32). Esta idéia está relacionada com o que o sociólogo Zygmunt Bauman afirma sobre a sociedade de consumo em que vivemos: o comportamento do consumidor ideal é o de não “prestar atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto” (Bauman, 1999, p. 90). E completa: “A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado” (Bauman, 1999, p. 90). Deste modo, se a indústria cultural age eliminando diferenças do ponto de vista sociológico e tecnológico, ela as mantém, e até as intensifica, no plano simbólico (Carvalho, 1992). Isto porque o folclore, se não mais

⁵ Se, por um lado, a demopsicologia acabou não sendo adotada pela maioria dos estudiosos, por outro lado encontramos na afirmação de Cascudo a noção de que as manifestações culturais não devem ser entendidas como um fim em si mesmas.

existe em sua forma pura, permanece entretanto no reino da utopia, funcionando como núcleo simbólico relacionado a sentimentos, convívio social e visão de mundo que remetem a uma memória longa.

Diante desse quadro, Carvalho faz sua proposição de um pluralismo cultural radical, cuja orientação não deve ser a de atacar o “mau gosto” ou o imediatismo com caráter de passatempo que a indústria cultural nos traz – mesmo porque ele identifica esses elementos em todas as esferas de cultura; ao contrário, “é o desequilíbrio de forças (econômicas, sociais, políticas) na área de cultura que deve ser atacado, e não a eliminação dos símbolos de gratificação” (Carvalho, 1992, p. 34).

É dentro desse projeto que o autor coloca uma questão de grande importância no presente trabalho, que vale uma citação mais longa:

Neste particular, as reflexões sobre folclore e cultura popular têm tocado de perto um dos grandes dilemas da sociedade brasileira e das sociedades latino-americanas em geral: a presença de inúmeras tradições populares, com séculos de trajetória, assumindo milhares de formas particulares e que, ou bem continuam confinadas a suas regiões (tornando-se, na melhor dos casos, cultura ‘regionalizada’ com fins de identidade), ou bem têm que passar pelo filtro de homogeneização e simplificação dos meios massivos de comunicação para alcançar uma influência além de seu local de origem. (Carvalho, 1992, p. 34)

É precisamente esta a encruzilhada em que se encontra o jongo atualmente, e atores diferentes têm trilhado caminhos diferentes. E aqui se coloca o paradoxo fundamental da proposta de Darcy que foi abraçada pelo Caixa Preta: o jongo só pode atrair os interessados em cultura tradicional justamente quando abandona alguns elementos da tradição – demanda, relações de parentesco, não-distinção entre jongueiros e público, entre outros. Justamente quando – nas palavras de Mestre Darcy – *sai do gueto*. Travassos (2004) também vai nessa direção:

Capturado por movimentos sociais organizados, pelas atividades culturais estudantis, pela imaginação dos músicos populares e pelo processo de patrimonialização, o jongo inclina-se ora na direção das políticas identitárias de grupos afro-brasileiros, ora na direção do mercado. (Travassos, 2004, p. 2)

O jongo é uma manifestação folclórica afro-brasileira que envolve canto, dança e percussão. É atualmente encontrado em diversas localidades da Região Sudeste, principalmente nas periferias e bairros pobres das cidades do Vale do Paraíba. Sua origem presumida está nos escravos de origem banto que foram para lá levados para trabalhar durante o ciclo do café.

Antes de tudo, é necessário apontar que o jongo é marcado sobretudo pela sua diversidade: em grupos de diferentes localidades, observamos diferenças em diversos aspectos, seja na dança, na instrumentação, nas células rítmicas do acompanhamento, nas melodias cantadas, na terminologia – incluindo aí o próprio nome da manifestação: jongo, caxambu, tambor. Às vezes o termo “jongo” refere-se à manifestação como um todo, às vezes especificamente aos pontos; o termo “caxambu” pode referir-se tanto a um dos tambores quanto ao conjunto da manifestação. Tal diversidade é particularmente visível nos Encontros de Jongueiros, eventos que reúnem praticantes de diversas localidades e que desempenham papel central na dinâmica do jongo atualmente. Falaremos sobre os Encontros adiante.

Aspectos formais do jongo tradicional

Tendo em vista esta diversidade, serão delineados neste estudo alguns aspectos abrangentes o suficiente para abarcar os diferentes “sotaques” dessa “linguagem”. Porém, que fique claro que não se trata aqui de traçar limites absolutos entre o que é e o que não é jongo, principalmente tendo-se em vista o discutido no capítulo anterior sobre estarmos lidando com fenômenos dinâmicos – e, mais importante, fronteiriços, híbridos.

Como dissemos anteriormente, o jongo envolve dança, canto e percussão. A dança é em roda, com homens e mulheres. Embora o mais comum ser a presença de um par solista no centro da roda, Ribeiro (apud Gandra, 1995, p. 42) descreve três tipos distintos de coreografia, que Gandra (1995) sistematiza na tabela reproduzida a seguir:

Denominação	Movimentação
Jongo de roda	Os pares dançam em conjunto na própria roda obedecendo a mesma coreografia.
Jongo carioca ou Jongo de corte	Par solista. Enquanto a roda se desloca, um par dança no centro da roda.
Jongo Paulista	Os dançadores se movimentam num ajuntamento compacto

(GANDRA, 1995, p. 43)

O acompanhamento instrumental se vale exclusivamente de instrumentos de percussão. Embora existam uma série de instrumentos utilizados, o que se observa é o papel de destaque desempenhado pelos tambores. Tanto Dias (2001) quanto Gandra (1995) lembram do aspecto místico que envolve o tambor, aspecto sem dúvida relacionado a essa primazia deste instrumento: é bastante comum que os mesmos tambores utilizados no jongo façam parte também dos rituais de umbanda, e existem ritos – até hoje mantidos fora do alcance do olhar de pesquisadores e demais não-jongueiros – destinados a impedir a incorporação de entidades de umbanda durante a prática do jongo.

Os tambores são geralmente dois: tambu (mais grave) e candongueiro (mais agudo), desempenhando respectivamente as funções de solista e base rítmica. No caso da Serrinha, a base é feita por dois tambores diferentes, candongueiro (agudo) e caxambu (médio). Estes, são tradicionalmente feitos de um tronco de árvore escavado a fogo e com membrana fixa em uma das extremidades, necessitando serem esquentados para afinar. Porém, atualmente já são encontrados tambores confeccionados e com sistemas de afinação os mais diversos.

Além dos tambores, encontramos também outros instrumentos, como a angoma-puíta, instrumento feito de barrica semelhante a uma cuíca de grandes dimensões, que é tocada por fricção; as matracas, grandes baquetas usadas para percutir o corpo do tambu por um segundo instrumentista; o guaiá, chocalho feito de metal. Não nos deteremos nesses instrumentos, entretanto, por não fazerem parte da orquestra da Serrinha. A exceção fica por conta da angoma-puíta que, segundo depoimentos colhidos por Gandra (1995), era utilizada no passado, mas a formação instrumental do jongo na Serrinha alterou-se com o passar do tempo e a mesma caiu em desuso, em condições não esclarecidas.

No jongo, os cantos são denominados pontos, a exemplo do que ocorre na umbanda e no candomblé – lembremos, entretanto, que a nomenclatura é terreno de muita diversidade. Os pontos podem possuir diferentes funções: existem os de *abertura* e *encerramento*, para iniciar ou terminar uma roda de jongo; os de *visaria* ou *bizarria*, cuja letra comenta fatos do cotidiano; e os de *demanda* ou *gurumenta*, que têm como função o desafio e o encanto de outro jogueiro. Nos pontos de jongo vemos uma poética cifrada, com uma série de metáforas e muita sutileza; existem muitos relatos de que os pontos eram uma forma de os escravos conversarem sem se fazer entender pelos feitores e senhores, de forma análoga ao disfarce da capoeira em dança.

A roda de jongo tradicional possui a seguinte dinâmica: um jogueiro tira um ponto, que então é repetido responsorialmente pelos demais presentes. Após algum tempo, um jogueiro fala “machado!” ou “cachoeira!”, e encosta a mão na pele do tambu. Os tambores e a dança param, um segundo jogueiro tira um outro ponto que se relaciona com o anterior, e a dança recomeça. Isso significa que a improvisação tem papel de destaque, mas nem todos os pontos são inéditos. Ao lembrar um ponto tirado anteriormente, os jogueiros também estão lembrando da situação que gerou aquele ponto específico, criando um elo entre “repertório”⁶ e memória.

Nos casos de demandas e desafios, o jogueiro deve tirar um ponto que resolva o enigma proposto no ponto anterior. Caso não consiga, ele e/ou outros participantes podem sofrer efeitos místicos diversos: desmaios, ficar paralisado, até mesmo ficar de quatro e pastar como um animal. Os jogueiros são bastante evasivos ao falar dessa magia verbal, e são freqüentes depoimentos do tipo “eu nunca presenciei, mas outra pessoa que conheço já”, o que vai ao encontro dessa importância do segredo.

O que é importante notar é que tanto na visaria quanto na demanda é essa seqüência de pontos que cria uma dinâmica particular dentro do jongo e que permite o diálogo, mesmo quando o ponto tirado não é improvisado na hora, pois nesse caso há a possibilidade de escolher no “repertório” um ponto adequado àquela situação.

Há relatos também que durante uma roda de jongo uma bananeira poderia crescer em apenas uma noite, e dar frutos para os presentes. Esse relato consta inclusive da própria introdução que Mestre Darcy fazia em suas apresentações (Gandra, 1995, p.

⁶ Uso o termo “repertório” entre aspas porque aqui ele significa o conjunto total dos pontos dentro do contexto tradicional. Nos outros casos, entretanto, o termo repertório será usado apenas quando se tratar de uma seleção prévia de músicas dentro do contexto de uma apresentação.

93). Porém, essa não é a única versão para esse fato: há depoimentos de jongueiros que afirmam que se trata de uma metáfora – um jongueiro poderia ficar tanto tempo sem resposta diante de um desafio que daria tempo de uma bananeira crescer e dar frutos.

O jongo hoje

A partir desse quadro básico da manifestação, podemos visualizar uma série de mudanças e novas tensões dentro do jongo atualmente. Embora cada uma vá ser examinada isoladamente, na verdade trata-se de um quadro complexo, onde cada elemento está conectado com os demais numa teia de inter-relações.

Em primeiro lugar, vemos um declínio da demanda: Travassos (2004) afirma que “os pontos enigmáticos, por sua vez, perdem o sentido se não há participantes capazes sequer de perceber que estão ouvindo enigmas cantados, e se não há outros capazes de ‘desatá-los’”. Isso ajuda a explicar a presença cada vez mais constante de crianças no jongo, que antes não tinham permissão de participar justamente pelos efeitos mágicos atribuídos aos pontos.

Ao mesmo tempo, vemos que cada vez mais os jongueiros vêm seu conhecimento como dotado de valor, o valor da tradição. Com isso, o jongo passa cada vez mais a fazer parte do que Agier (2001) denomina “estratégias identitárias”, nas quais a tradição é freqüentemente reelaborada a partir de um olhar reflexivo, “globalizado”.⁷ A permissão – mais ainda, o estímulo – à participação de crianças é um exemplo disso, pois é vista como uma forma de garantir a continuidade do jongo e como uma forma de elevar a auto-estima dos jovens das localidades.

Assim, o jongo, de prática secreta, restrita aos iniciados, fundada na rixa e no desafio e dependente de uma série de conhecimentos específicos, vem se transformando em uma declaração de identidade – declaração feita também a não-jongueiros⁸ –, passando por uma exposição grande – inclusive nos meios de comunicação – e que abandona e compartilha parte desse conhecimento específico como estratégia de perpetuação e difusão junto a pessoas não ligadas ao jongo tradicional.

Nessa nova dinâmica, a mediação do grupo local com o mundo externo torna-se uma função de imensa importância exercida pela “liderança jongueira”. Tamanha é a

⁷ A atuação de Darcy na Serrinha é um exemplo desse tipo de estratégia, porém com uma série de diferenças – sendo a principal delas o seu caráter declaradamente modernizador – e será discutida no capítulo seguinte.

⁸ O que podemos ver como um exemplo da noção relacional da identidade de que nos fala Agier (2001).

importância dessa relação que, por exemplo, a disposição tradicional dos jongueiros durante a dança, em roda, foi alterada por Mestre Darcy para um semicírculo para permitir que o público pudesse assistir melhor a performance.

É a partir daí que o jongo vem reinventando a si mesmo, atraído para esses dois pólos principais: o de “dança étnica” e o de gênero musical. Como exemplo do primeiro caso, temos a abordagem da ONG Jongo da Serrinha, que valoriza muito a questão da dança, dos figurinos, e vislumbra no jongo, além de uma ferramenta identitária, uma alternativa de trabalho para os jovens do morro da Serrinha. Como exemplo do segundo caso, temos o Caixa Preta, cuja atuação será discutida no capítulo 6. Há também que se ressaltar que a abordagem do Caixa Preta representa uma corrente minoritária dentro deste cenário, na medida em que são poucos os grupos que trabalham de maneira semelhante.

O elemento que possivelmente resume – e sem dúvida reforça – os rumos que o jongo vem tomando na atualidade é o Encontro de Jongueiros. Trata-se de um evento anual itinerante que já teve nove edições desde o seu início, no ano de 1996. Como o nome sugere, o evento reúne jongueiros de diferentes localidades; as localidades então fazem suas rodas em seqüência e, ao final, acontece uma grande roda intercomunitária. Desde o V Encontro, realizado no ano 2000 em Angra dos Reis, também faz parte da programação uma mesa-redonda com os integrantes das comunidades para discutirem questões relativas ao jongo, problemas comuns etc. Além disso, o Encontro teve como fruto o movimento chamado Rede de Memória do Jongo, cujo objetivo é estreitar os laços de solidariedade entre comunidades praticantes, criar e fortalecer canais que favoreçam a articulação entre jongueiros e entre estes e a sociedade geral. Além disso, a Rede tem atuado no sentido de apoiar as lutas por melhores condições de vida nos territórios jongueiros.

Jongo e Samba

Conforme foi dito anteriormente, existem importantes paralelismos entre jongo e samba: o *locus* da cidade do Rio de Janeiro,⁹ a força dos elementos afro-brasileiros, o elemento da improvisação que encontramos no samba de partido alto. É comum ouvir a afirmação de que o jongo é um dos “pais” ou “avós” do samba. Em entrevista concedida

⁹ Lembremos, entretanto, de que o jongo é também praticado fora da cidade do Rio de Janeiro. Porém, fora da cidade não encontramos nenhuma expressão semelhante ao jongo de Mestre Darcy, nem ao do Caixa Preta, no que se refere à relação com a música popular.

em outubro de 2004, Rodrigo Braga, tecladista do Caixa Preta, afirmou que entende o jongo mais como um “tio-avô” do samba, apesar de Darcy dizer que este era avô. Desta forma, Rodrigo nos mostra sua compreensão de que o samba não é produto direto do jongo – como a palavra “avô” sugere –, e sim que ambos possuem uma origem comum. Isso nos parece mais próximo da realidade, e condiz com a idéia de Edison Carneiro, que agrupou diversas manifestações aparentadas (o jongo no Sudeste, o samba-de-roda baiano, o coco do litoral nordestino, o tambor-de-crioula maranhense, entre outras) numa grande *família do samba*. Temos também que levar em conta o trabalho de Sandroni (2001), que em seu livro sobre as origens do samba, não faz menção ao jongo nem uma única vez.

Esse paralelismo entre jongo e samba é utilizado conscientemente pelos atores: não é à toa que o grupo fundado por Mestre Darcy chama-se “Basam” – pronuncia-se “bassam” –, palavra formada a partir da inversão das sílabas de “samba”: trata-se de ir ao encontro desse paralelismo – e dessa paternidade ou origem comum – como forma de valorização do próprio jongo, uma vez que o samba é visto como uma manifestação de valor. Na visão de Rodrigo, por exemplo, o samba é “universal”, algo que “extrapolou o limite do gueto” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004). A capacidade que o samba teria de se modificar a partir da apropriação de outros elementos também é um ponto importante para Rodrigo, principalmente porque a mistura, a fusão é um elemento central dentro do trabalho do grupo Caixa Preta, como veremos no capítulo 5.

Há também um outro aspecto que aproxima jongo e samba: a fixação de uma forma poético-musical fundamentada no improviso. Assim, alguns pontos de jongo de Mestre Darcy não possuem a forma típica de dísticos ou quadras com improvisações e estilo responsorial; ao contrário, se aproximam da forma da canção, possuindo primeira e segunda partes definidas – em alguns casos, como no ponto “Saracura”, encontramos mais elementos. Vejamos a letra e a forma desse ponto:¹⁰

Introdução – Frases faladas seguidas por uma melodia vocal sem letra

Primeira Parte – “Quando a noite descia!
Quando a noite descia
Após a Ave-Maria
Um som de tambor se ouvia

Dentro de uma senzala
Num caminho pra Minas
A voz de um jongueiro dizia

¹⁰ Fonte: “Quilombo”. Jongo Basam e Capoeira Angola, LP, 1976.

Segunda Parte – Na fazenda da Bemposta
Em pleno Estado do Rio
O jongueiro sentia falta do caxambu
Tocava o candongueiro após o angu

Cantarolava Saracura
Levou o lenço da moça
Que ficou chorando
Que pecado que ela leva quando morrer

Cantarolava Saracura
Levou o lenço da moça
Que ficou chorando
Que pecado que ela leva quando morrer

Repete Primeira Parte

Repete Segunda Parte

Coda/Terceira Parte – Olha dança caxambu (solista)
Eu quero ver quem dança comigo, eu quero ver (coro)

Improviso do solista enquanto o coro repete sua resposta

Fade out

Encontramos aqui uma mistura de elementos que Gandra (1995, p. 185) sugere serem quatro pontos distintos reunidos por Darcy. Porém, se por um lado pode-se ouvir uma série de elementos com provável origem tradicional – principalmente na coda/terceira parte –, há alguns aspectos que estão ausentes da tradição, sugerindo que estes elementos foram incorporados de outros estilos musicais por Darcy. A primeira e segunda partes não são responsoriais – na verdade, na gravação do Grupo Basam, na segunda parte encontramos o coro cantando uma frase que não possui letra, configurando-se mais como um contracanto do que como um estilo responsorial. Encontramos também uma transposição da melodia na primeira parte, que pode estar relacionada com a adaptação da melodia a uma harmonia implícita, procedimento ausente na tradição. Assim, temos um caso mais complexo do que o citado por Azevedo no Dicionário do Folclore Brasileiro (p. 417), pois aqui o “informante”, ao mesmo tempo em que é capaz de fazer composições “folclóricas” (há inúmeros testemunhos da capacidade de Darcy de tirar pontos e improvisar) também se permite fugir ao estilo. Por outro lado, essa atitude o aproxima dos sambistas do começo do século XX, que se apropriavam de refrões “folclóricos” e compunham segundas-partes fixas no lugar da

improvisação (Ver Sandroni, 2001). A atuação de Mestre Darcy será discutida no próximo capítulo.

Tendo em vista a busca de uma melhor compreensão da atuação do grupo Caixa Preta no cenário musical carioca, é imprescindível voltarmos nosso olhar para aquele que foi, para o grupo, a principal fonte de conhecimento do jongo tradicional e sua referência na utilização deste enquanto música popular: Mestre Darcy do Jongo. O grupo manteve com Mestre Darcy uma relação profunda a partir do ano de 1999, até seu falecimento em dezembro de 2001. Além disso, veremos que inúmeros dos elementos que constituem a compreensão do jongo pelo grupo já estavam presentes no trabalho de Darcy.

Darcy Monteiro nasceu em 1933, no Morro da Serrinha, no bairro de Madureira, subúrbio carioca. Seus pais eram Pedro Monteiro e Maria Joanna Monteiro, conhecida como Vovó Maria Joanna. Frequentou a escola regular até o término do antigo primário, primeiro estágio do segundo grau (Gandra, 1995). Ambos eram jongueiros, e foi através deles que Darcy teve contato com o jongo; isso numa fase em que o mesmo era uma prática fechada aos conhecedores, quase secreta, dominada por relações de parentesco, e cercada de elementos místico-religiosos. Teve contato também com o universo da umbanda: sua mãe era mãe-de-santo, e Darcy tocava em seu terreiro como ogã¹².

Vovó Maria Joanna, no entanto, não era nascida na Serrinha; veio do interior do estado, do município de Valença. Esse dado é relevante porque em Valença a tradição do jongo se mantém forte até hoje: no município encontramos a Fazenda São José da Serra, onde há uma comunidade de negros descendentes de escravos que foi recentemente reconhecida como remanescente de quilombo pela Fundação Palmares. A fazenda de São José da Serra é o único lugar documentado que mantém a tradição da prática do jongo fora de áreas urbanas¹³. Serrinha – o pólo urbano do jongo atualmente – e Fazenda São José – o pólo rural – apresentam, pois, um ponto de contato importante. E, mais ainda, esse contato se dá na prática, uma vez que as duas localidades se reconhecem como “irmãs”¹⁴. Esse contato rendeu, entre outros frutos, o livro-cd do

¹¹ Este capítulo foi elaborado tendo como base Aquino, Higa e Moura (2004)

¹² Ogã: aquele que é responsável por tocar os tambores nos rituais religiosos. Essa é uma função de grande importância, uma vez que é através dos tambores que se induz o transe e que as entidades baixam.

¹³ À exceção da cidade do Rio de Janeiro e da Fazenda São José, o jongo hoje é praticado em bairros de classe baixa de algumas cidades de pequeno e médio porte, principalmente na região do Vale do Paraíba.

¹⁴ Conforme Vianna, 2004.

jongo da Fazenda São José, produzido por pessoas ligadas à ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha.

O binômio *tradição e modernidade* também está presente em Valença por outro motivo muito forte: foi lá que nasceu a cantora Clementina de Jesus, figura homenageada por um busto em sua cidade natal que foi inaugurado precisamente durante o Encontro de Jongueiros lá ocorrido, no ano de 2001 e que contou com a participação do Jongo da Serrinha e de Mestre Darcy. Cabe lembrar que Clementina, que gravou ao longo de sua carreira diversas peças de caráter tradicional afro-brasileiro, possui entre essas peças alguns pontos de jongo¹⁵.

Darcy Monteiro, músico percussionista

Vimos então como Darcy teve contato com o universo do jongo. Porém, isso não é suficiente, pois ele transitou também no universo da música popular, como veremos a seguir.

Em primeiro lugar, também em sua juventude, Darcy teve um contato bastante intenso com o universo das Escolas de Samba. Atuava na bateria do Império Serrano, escola nascida na Serrinha no ano de 1947; e afirma que foi o responsável pela introdução no samba do agogô, instrumento originalmente usado em rituais afro-brasileiros¹⁶. Embora tal afirmação não tenha sido confirmada, o fato é que um dos aspectos que caracteriza atualmente a bateria do Império Serrano é a presença de um naipe de agogôs¹⁷.

Antes de sua atuação mais intensa dentro do universo do jongo, que lhe renderia mais tarde o “título” de Mestre, Darcy trabalhou como percussionista em diferentes áreas da música popular. Atuou no rádio, nas emissoras Nacional e Tupi, acompanhando diversos cantores consagrados durante a década de 1950, como Nora Nei, Jorge Veiga, Nelcio Gomes, Ademilde Fonseca, entre outros. Ressalte-se que o rádio era, nessa época, o meio de comunicação mais poderoso e avançado – nas décadas seguintes seria desbancado pela televisão – e representava uma possibilidade de profissionalização e, conseqüentemente, de ascensão social para músicos negros, oriundos das camadas de baixa renda.

¹⁵ Um exemplo da interpretação de um ponto de jongo por Clementina está no LP “Música do Centro-Oeste e Sudeste”.

¹⁶ Esse depoimento de Darcy está registrado em vídeo: ver Jongo da Serrinha – Entrevistas.

¹⁷ Os instrumentos utilizados pela agremiação são diferentes dos usuais, pois possuem quatro campanas ao invés de duas. Ver Oliveira, 2002.

Também durante a década de 1950, Darcy presenciou os primórdios da bossa nova, tendo participado como percussionista da gravação da música “A Felicidade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes¹⁸. Participou também da gravação de “Joaquim José da Silva Xavier”, de Mano Décio da Viola e outros.

Concomitantemente, atuou em orquestras de baile da “noite” carioca, no Hotel Copacabana Palace, sob a regência do Maestro Guio de Moraes e fez parte do trio de pandeiros do empresário da “noite” Carlos Machado. Chegou a excursionar para fora do país, apresentando-se na América do Sul, na Europa e nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, através do terreiro de Vovó Maria Joanna, que teve entre seus frequentadores diversos nomes da música popular do Rio de Janeiro, travou-se o contato destes com Darcy e conseqüentemente com o jongo. Desse contato, por exemplo, veio a gravação por Beth Carvalho de uma série de pontos tradicionais, no álbum Suor no Rosto. Já durante a década de 1970 acompanha Milton Nascimento em turnê pela Europa.

Foi só nas décadas de 1980 e 1990 que Darcy, conforme afirmado anteriormente, ganhou reconhecimento como “Mestre”. Esse reconhecimento foi fruto de um trabalho contínuo na divulgação da manifestação, principalmente através de oficinas. Este dado é relevante, na medida em que se modifica aí a forma de transmissão do conhecimento do jongo. Mas o trabalho de Darcy não se resumia às oficinas, e em paralelo a estas ele começou a fazer apresentações de shows de jongo, em um projeto onde o percussionista Darcy assumia as funções de autor e de líder, e o jongo era transportado para o âmbito da música popular. Temos registro desse trabalho desde a década de 70, com o LP Quilombo – Jongo Basam e Capoeira de Angola. O álbum, que data de 1976, possui seis faixas de jongo gravadas pelo grupo basam, de Mestre Darcy.

Mestre Darcy do Jongo

Vimos, de forma rápida, quais os universos por onde Darcy transitou durante sua vida. Buscaremos agora relacionar essa trajetória com sua atitude perante o jongo, de modo a compreendê-la melhor e perceber o papel que o grupo Caixa Preta desempenha dentro desse quadro. Temos, entretanto, que ter em mente que essa relação biografia-atitude é muito mais complexa que uma simples questão de causa e efeito. Mais do que um determinismo, é necessário notar que a postura de Darcy frente aos conhecimentos e

¹⁸ Entrevista concedida a Cecília de Mendonça, Luísa Helena e Bianca Brandão em 2000.

visões de mundo com os quais travou contato foi uma postura ativa, sendo portanto essencial perceber de que forma ele se apropriou desse conhecimento.

O primeiro aspecto a ser compreendido é o de que Darcy tinha um *projeto* para o jongo. Isto demonstra uma relação muito mais reflexiva com o universo da tradição. Seu objetivo era tirar o jongo do gueto; para isso, tinha duas grandes estratégias, que até certo ponto são complementares e apresentam uma série de aspectos comuns: a criação das oficinas de jongo, sistematizando a transmissão do conhecimento e a apresentação de shows de jongo, transportando o mesmo para o âmbito da música popular.

Assim, percebemos uma pessoa que, ao mesmo tempo em que atua como percussionista dentro do universo popular, inclusive fora do país, elabora um projeto autoral que tem como base uma manifestação folclórica. O termo autoral aqui é de grande importância, por nos levar ao terreno da criação, da invenção – e é fácil verificar as diferenças entre o jongo tradicional e o de Darcy – e para a própria noção de autor, de criador, que desde o período Romântico é uma noção de identidade, uma declaração de individualidade – noção esta que será incorporada pela música popular urbana.¹⁹

Se as duas atitudes de Darcy parecem a princípio contraditórias, perceberemos que, ao contrário, ambas estão intimamente ligadas e que sua coexistência pode ser explicada através do trabalho do antropólogo Michel Agier. Essa reflexividade de Darcy no tocante à tradição do jongo – que vemos desdobrar-se nas suas práticas, que lhe darão o reconhecimento como Mestre –, esta reflexividade pode estar relacionada precisamente à dimensão relacional da identidade de que nos fala Agier: “Com efeito, o ponto de partida das buscas de identidade individuais ou coletivas é o fato de que somos sempre o outro de alguém, o outro de um outro” (Agier, 2001, p. 9). Agier também afirma que as novas identidades se constroem mais rapidamente nas cidades. Os meios urbanos podem ser fatores de reforço dos processos identitários, uma vez que nas cidades os contatos entre pessoas de diferentes origens desenvolvem os relacionamentos entre identidades. E conclui: “O processo identitário, enquanto dependente da relação com os outros (sob a forma de encontros, conflitos, alianças etc.), é o que torna problemática a cultura e, no final das contas, a transforma.” (Agier, 2001, p. 10)

¹⁹ Não só, como vimos no capítulo anterior, na questão de a música popular ser entendida como “autoral”, em oposição à música folclórica “anônima”: Carvalho (1992, p. 30), por exemplo, detecta na relação do cantor popular com seus fãs um paralelo da dinâmica dos grandes escritores do séc. XIX com seus leitores.

Desta forma, percebe-se a importância não só de conhecer a tradição, mas também a importância de conhecer o diferente – o global, o moderno – para que se desenvolva esse tipo de relação e as estratégias dela derivadas: é a partir desse conhecimento que se constrói um ponto de vista que é o cruzamento de uma série de pontos de vista distintos. A tradição ganha importância para esses atores da mesma forma que ganha para atores externos a ela: através do contraste, da alteridade. Lembremo-nos da “existência dual da cultura” apontada por Cascudo (1954, p. XIII) como fator imprescindível para a existência do folclore²⁰. A diferença é que, aqui, essa experiência da alteridade é mais profunda, porque ela implica a consciência não só do outro, mas também, como exposto acima, de que “somos sempre o outro de alguém” (Agier, 2001, p. 9): além de perceber a diferença do outro, é necessário colocar-se em seu lugar e buscar a visão que esse outro tem de você próprio.

Há também que se considerar, dentro da questão da identidade do Mestre Darcy, o fato de este ser filho de uma pessoa com grande importância dentro da esfera local. Darcy faz parte, então,

dessa categoria (...) que Kadya Tall (1995)²¹ designa como os “herdeiros”. Nascidos e socializados em posições já adquiridas no universo afro-brasileiro, eles se encontram mais bem armados que outros para desenvolver estratégias identitárias ao mesmo tempo inovadoras e tradicionalistas. (Agier, 2001, p. 17)

Mais ainda: a importância de Vovó Maria Joanna relaciona-se precisamente com o aspecto espiritual, que, como vimos, é aspecto que permeia o jongo tradicional de forma intensa, mesmo não se tratando de uma manifestação estritamente religiosa. Assim, a filiação de Darcy é sem dúvida de grande relevância na construção de sua autoridade como Mestre, não só pela própria importância em si de seus pais – Pedro Monteiro também foi uma pessoa de destaque na Serrinha, porém faleceu durante a década de 50 e não acompanhou a transformação do filho em Mestre – mas também por ser filho da mãe de santo local. É importante atentar para esse fato porque essa identidade de Mestre significa também uma autoridade para ter uma “licença poética” no lidar com a tradição.²² E também porque, mais tarde, o Caixa Preta iria recorrer à

²⁰ Ver o capítulo 3.

²¹ TALL, Kadya. **Les Nouveaux Entrepreneurs en Teligion: La Nouvelle Génération des Chefs de Culte à Bahia et au Bénin**. Comunicação apresentada no seminário *Anthropologie: État des Lieux*. Universidade de Caracas, outubro 1995.

²² Entretanto, é necessário ressaltar que essa licença poética nunca foi unânime, nem irrestrita: Darcy e seu projeto sofreram diversas críticas ao longo de sua vida, principalmente no sentido de este “descaracterizar” o jongo.

mesma questão espiritual – porém desta vez, através não de uma filiação, mas de uma aproximação deliberada – para obter essa licença.²³

Outro dado importante que Agier nos traz é o de que o caso de Darcy não é isolado; ao contrário, insere-se dentro de uma dinâmica de relações entre tradição e modernidade e encontra uma série de paralelos²⁴. Trata-se de uma nova narrativa da tradição, na qual o conhecimento circula entre diversos níveis culturais. E também na qual encontramos uma série de inovações e invenções – lembremos novamente da questão da autoria –, embora muitas vezes estas se dêem sob um discurso de “recolhimentos” e de “retornos” (Agier, 2001, p. 10-11). No caso de Darcy, entretanto, o discurso, em consonância com a prática, é modernizador.

Darcy sofreu críticas pelo caráter modernizador de seu projeto: mesmo dentro da Serrinha, alguns moradores não concordavam com suas idéias, e isso fez, junto com razões pessoais, com que ele se mudasse para o morro do Dendê. O que é interessante notar é que as críticas feitas a Darcy soam como ecos das que foram feitas – nos versos de um samba – no início do século XX a Sinhô, sambista do que Sandroni (2001) denomina de primeira fase:

Entregue o samba a seus donos
É chegada a ocasião
Lá no Norte não fazemos
Do pandeiro profissão
 (“Entregue o samba a seus donos”, Hilário Jovino Ferreira, apud Sandroni, 2001, p. 196)

Sandroni ressalta aqui a noção de que o samba tem “donos” (no caso, os baianos do samba da primeira fase, centralizados na figura de Tia Ciata) e que a crítica a Sinhô é justamente a de fazer o que Darcy fez: fazer do pandeiro profissão e fazer um estilo primariamente folclórico circular além de suas bases sociais.

O Jongo de Mestre Darcy

Diversos aspectos foram modificados, adaptados ou excluídos nessa transição do jongo para os palcos. Buscaremos compreender essas modificações a partir da mudança das relações que essa transição implica.

²³ Ver o capítulo 5.

²⁴ O autor nos dá o exemplo do grupo Ilê Ayê, grupo folclórico pesquisado por ele durante a década de 1990 e cujo nome não foi escolhido a partir da vivência de seus membros, mas sim a partir do contato com a biblioteca de um centro de pesquisa da Universidade da Bahia.

Em primeiro lugar, aparece aqui um elemento novo, que irá nortear a maioria das mudanças: a platéia. Enquanto o jongo tradicional é feito dos jongueiros para os jongueiros – portanto, “para dentro” – Darcy almeja fazer jongo “para fora”. Assim, para adaptar-se a essa nova condição, observamos as seguintes mudanças: 1) abandono ou mudança dos rituais místicos, para melhor aceitação pelo público; 2) organização dos pontos, com sua forma, início e fim bem definidos, e seleção dos mesmos, constituindo um “repertório” em lugar da improvisação; 3) controle do tempo de duração da apresentação; 4) criação de vestimenta específica; 5) modificações na atuação – coreografias adicionais à dança tradicional, para momentos específicos, e modificação da disposição dos dançarinos para uma visualização melhor pelo público. É preciso notar, também, que essas modificações são bons exemplos dos fatores observados por Carvalho (1992) que “ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular” (Carvalho, 1992), a saber: a “produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa; o turismo; a migração interna; e, muito importante, a secularização crescente de nossas sociedades (...)” (Carvalho, 1992).²⁵ Cada elemento destes constitui, assim, uma parte do processo de construção dessa nova narrativa.

Em relação ao abandono do aspecto místico, este é sem dúvida necessário para que o jongo se encaixe no modelo de fruição rápida que a música popular coloca: o misticismo envolve uma especificidade, uma rigidez de lugares e horários (por exemplo, o jongo deveria começar sempre à meia-noite) que não condizem com a flexibilidade do mundo do espetáculo; além disso, ele requer um nível de conhecimento prévio e compromisso que são justamente opostos ao sentimento de imediatismo e ao simples evitar as dificuldades característicos da globalização.

A própria instrumentação também é flexibilizada em virtude da necessidade: existem uma série de registros do Mestre Darcy onde ele fazia o jongo com apenas um tambor. Essa prática chegou até o Caixa Preta, e Rodrigo nos informa que se trata de “uma mistura do candongueiro com o caxambu e o tambu também junto, mas quando tem um tambor geralmente a gente faz tudo junto” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004). O interessante é notar que fato semelhante é descrito no método “Afro-cuban rhythms for drumset” em relação a uma forma de rumba tradicional, o

²⁵ E, se o turismo está ausente do projeto de Darcy, ele é o principal elemento de formação de platéia no jongo da comunidade-irmã da Fazenda São José da Serra, por exemplo.

guaguanco, a qual é normalmente realizada com três tambores (embora, diferentemente do jongo, o tambor mais agudo seja o solista), mas que em situações “não folclóricas” é tocado por apenas uma pessoa (Malabe e Weiner, 1990, p. 38).²⁶

Quanto à organização dos pontos e constituição de repertório ao invés da improvisação, pode-se vislumbrar em Darcy um processo consciente de apropriação de conhecimentos adquiridos no universo da música popular e sua utilização dentro do âmbito da tradição: trata-se de habilidades para o arranjo musical que Darcy empregou no jongo. Emprego o termo *habilidades* ao invés de *técnicas* a partir da consideração de que não houve por parte de Mestre Darcy um processo sistematizado e formal do aprendizado musical. Desta forma, não houve o aprendizado de uma *técnica* em separado de sua aplicação prática e imediata.

Este dado – arranjo e organização dos pontos de jongo – é importante, pois a concepção de arranjo não existe dentro do jongo praticado tradicionalmente. Das palavras-chave para a noção de arranjo apontadas por Aragão (2001) – transcrição, elaboração ou simplificação, mudança de meio, reelaboração, recomposição, versão fixa – nenhuma delas se aplica ao jongo tradicional. Ao contrário, neste o que importa é justamente o caráter transitório dos pontos cantados, improvisados ao sabor dos acontecimentos recentes – no caso da *vizaria*. E, se é verdade que existe, na maioria das comunidades praticantes, uma ou mais melodias fixas sobre as quais são improvisadas as letras – não se pode dizer que sejam “arranjos” desse mesmo “original”: a estrutura melódica não é, ao contrário do que encontramos na música erudita ocidental e na música popular, o elemento mais importante e diferenciador; são as letras que conferem individualidade aos pontos. Mesmo nos pontos cuja letra não é improvisada na hora não se pode falar em arranjo, uma vez que não há uma intervenção sobre o material do “original virtual”²⁷. Nos casos da demanda, fica mais difícil ainda falar em arranjo, dada a importância que tem o segredo, o enigma em sua realização.

Em relação aos arranjos feitos por Darcy, há alguns aspectos sobre os quais iremos nos deter rapidamente. Esses arranjos vêm sendo executados, com poucas modificações, desde a década de 1970, conforme podemos confirmar pela audição do LP Quilombo – Jongo basam e Capoeira Angola. Em primeiro lugar, percebe-se pela

²⁶ Existe também outra correspondência muito interessante entre as duas formas: o improvisado das letras sobre comentários do cotidiano (p. 35). Os autores também dão o nome de uma outra forma de rumba: *yambu*.

²⁷ Sobre o conceito de original virtual, ver Aragão (2001, p.99).

data de gravação do álbum (1976) o quão recuado no tempo é o início do flerte do jongo com a música popular e, portanto, que o momento atual tem raízes mais profundas do que um exame apressado pode fazer crer à primeira vista.²⁸

O arranjo dos pontos, juntamente com sua ordenação, representa dentro do jongo um aumento da *organização*, acompanhado de uma diminuição na mesma medida da *organicidade*. Isso porque rompe-se com a dinâmica de improvisação, na qual um ponto é repetido pelos participantes da roda até os tambores serem parados pelo jongueiro que irá tirar o próximo ponto. Conseqüentemente, ao definir o início e fim dos pontos, os arranjos rompem – isso é ainda mais importante – com a possibilidade de diálogo entre os jongueiros. Esse é um dado que não é encontrado em outras comunidades²⁹, uma vez que, mesmo quando não há improvisação dos pontos, ainda resta ao jongueiro a possibilidade de escolher, em um universo de pontos – prefiro aqui não usar o termo “repertório”, reservando-o para situações ligadas à música popular –, um ponto cujo significado seja pertinente à situação do momento. Com o arranjo e ordenação da apresentação de jongo, essa possibilidade não mais existe.

O controle do tempo de duração da apresentação pode ser creditado à mesma lógica de ordenação dos arranjos, e é quase uma conseqüência natural da ordenação dos pontos. Trata-se aqui de aplicar a mesma lógica em uma escala maior: a escala da apresentação como um todo, e não a escala das peças que a constituem.

E chegamos enfim às modificações dos aspectos visual e coreográfico, sobre o qual iremos passar rapidamente uma vez que estão ausentes do jongo da Caixa Preta, que é o objeto do presente estudo³⁰: é suficiente dizer que fazem parte da mesma lógica das mudanças anteriores, seja no que tange à padronização dos figurinos, seja na marcação coreográfica, elementos ausentes do jongo tradicional.

Todas essas mudanças devem então ser entendidas da mesma maneira: como uma forma de aproximar o jongo dos referenciais – no caso, referenciais sonoros – de uma platéia *globalizada*, ainda que nesse momento essa seja uma platéia incipiente, em

²⁸ Há registros mais antigos de interseções entre jongo e música popular, como os arranjos feitos por Guerra-Peixe durante a década de 1950, e algumas gravações feitas por cantores, como a realizada por Inezita Barroso. Infelizmente, não pudemos precisar se Darcy tomou conhecimento desse material, e, em caso positivo, qual a influência exercida por este em seu projeto. De qualquer forma, há que se ressaltar que o LP do grupo Basam é o primeiro registro do jongo com arranjos feitos por um conhecedor da tradição.

²⁹ Há uma exceção conhecida: no 9º Encontro de Jongueiros, por ocasião do lançamento de seu CD-livro, a comunidade da Fazenda São José da Serra fez um *show* com a ordem dos pontos definida.

³⁰ Para as características do jongo do Caixa Preta, ver o capítulo 5.

formação. Esses elementos apontam, portanto, para a necessidade de se sujeitar à lógica da sociedade de consumo, conforme apontado por Bauman:

No que diz respeito a essa lógica, a satisfação do consumidor [em nosso caso, a platéia] deve ser *instantânea* (...) Os bens consumidos deveriam satisfazer de imediato, sem exigir o aprendizado de quaisquer habilidades ou extensos fundamentos (...). (Bauman, 1999, p. 89)

Assim, no mundo contemporâneo do espetáculo não há lugar para o compromisso da platéia, tudo deve ser o mais pronto e imediato possível. Dentro desse quadro, há que se apontar a incompatibilidade entre o jongo – entendido como uma rede de relações interpessoais que se manifesta através da dança, pontos e tambores – e os anseios dessa platéia. É nessa corda bamba que se equilibra a transposição do mundo da tradição para o da modernidade.

Por outro lado, Darcy idealizou a Casa do Jongo, destinada aos moradores da Serrinha, com caráter cultural e social. Os objetivos da Casa eram o ensinamento da manifestação como forma de perpetuação das raízes e resistência frente às influências externas. Darcy preocupava-se especialmente com os jovens e sua relação com a cultura tradicional, e implicava com os sobrinhos que escutavam James Brown. Queria também proporcionar aos jovens alternativas frente à marginalidade. Nesse caso, o jongo assumiria papel de alternativa de trabalho para músicos e dançarinos. Esse projeto foi posteriormente executado pela ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, e se aproxima mais do caráter comunitário, “para dentro”, do jongo tradicional.

Desta forma, a trajetória de Mestre Darcy pode ser considerada como um exemplo do que Michel Agier descreve como o típico “autor cultural”, responsável pelas novas narrativas da cultura tradicional:

São indivíduos em geral bem conectados nas redes institucionais e informacionais globais. (...) Muitas vezes autoproclamados “líderes comunitários” ou “líderes espirituais”, eles (...) tornam-se profissionais da identidade, enunciam a identidade das “comunidades”, trabalham na recuperação e na proteção de suas tradições em via de desaparecimento ou de “descharacterização”, e terminam por viver, eles próprios, desse trabalho identitário. Ao contrário dos antigos [as autoridades culturais vinculadas à tradição], eles parecem ter o mundo inteiro como interlocutor. Ora, esse mundo, por sua vez, lhes fornece os instrumentos de pensamento aos quais recorrem em suas estratégias localizadas. (...) [Os meios de comunicação de massa, por transportarem uma imagem rasa e simplificada do mundo] incitam os atores/autores locais a utilizar as mesmas simplificações, que lhes abrirão o acesso (...) à rede global (...). [Os atores/autores] colocam-se localmente como mediadores entre escalas, o que implica competências de tradução, lingüística e cultural, e de acessibilidade (...). Essa posição de

intermediários (...) lhes impõe um conflito permanente entre o apelo do global e o apego ao local. (Agier, 2001, p. 18-19)

O Caixa Preta é um grupo musical que tem atuado no cenário carioca desde o ano de 1999. O grupo é atualmente formado por Augusto Bapt (cantor e compositor); Rodrigo Braga (composições, arranjos e piano); Marcos Feijão (bateria); Robertinho de Paula (violão e guitarra semi-acústica); Joelson Lima (baixo); Juran Ribeiro (percussão); Kátia “Preta” Nascimento (trombone); Reyno Trumpet (trompete); Mônica Ávila (Sax). Traz em seu repertório músicas próprias influenciadas por diversos estilos, como “samba, reggae, jazz, bossa-nova, choro, música erudita e jongo, gerando uma estética contemporânea” (texto extraído do *release* do grupo. *Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Benjamin Produções, 2004).

A escolha do grupo como objeto de estudo se deve ao seu contato com Mestre Darcy do Jongo e a sua inserção estratégica no projeto que este traçara, de modernização e difusão do jongo. Além da participação do Mestre no disco do grupo (o álbum *Caixa Preta – 100% Gonça*, lançado em 1999), o Caixa Preta acompanhou Mestre Darcy em diversas de suas apresentações, inclusive fora do Rio de Janeiro. Estabeleceram laços fortes com a sua “causa”, a ponto de organizarem o projeto “Tributo a Mestre Darcy”, com o objetivo de angariar fundos para o Mestre, que vivia na época em situação precária – “a casa dele, chovia, a Defesa Civil ia lá e interditava...” (entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004).

Assim, a relação estabelecida entre o grupo e Darcy faz com que o Caixa Preta seja uma fonte de informações importante sobre o jongo na atualidade, não só pelo contato com o conhecimento tradicional, mas também pela sua reelaboração e tradução para o universo da música popular. Além disso, há que se ressaltar que Rodrigo Braga é atualmente aluno do Bacharelado em Composição desta Universidade; isso explica, em parte, a música erudita entre as influências do grupo apontadas no *release*; acaba também por criar uma ponte também com o meio acadêmico e o universo do conhecimento formal da música. Cabe lembrar aqui a distância que costuma separar a música popular e a academia. Isto posto, seguimos fazendo um relato do caminho trilhado pelo conjunto, com eventuais pausas para analisar as informações fornecidas.

Pequeno histórico do Caixa Preta

O grupo foi montado a partir de uma banda chamada *Arte Afinal*, que foi o primeiro trabalho em conjunto de Augusto Bapt e Rodrigo, ambos moradores de Campo Grande, bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. A parceria entre os dois já tem mais de dez anos, passando por diversos grupos e momentos: o *Arte Afinal* acabou por transformar-se em uma banda de *reggae* chamada *Sine Qua Non*, que chegou a assinar contrato com uma gravadora multinacional. Porém, o excesso de interferência por parte dos produtores da gravadora, que queriam mudar o repertório e o nome do conjunto, com o objetivo de adequá-lo aos padrões comercialmente aceitos – Rodrigo afirma que o objetivo da gravadora era ter um grupo “meio pagode-latino-reggae” –, fez com que o projeto não fosse adiante. Porém, entre os nomes cogitados para o grupo, já estava o que seria adotado mais tarde, *Caixa Preta*.

Outro ponto merece ser analisado: a recusa do grupo em se sujeitar aos caprichos da gravadora, que é óbvio indicativo da divergência de interesses entre ambos. Esta divergência de interesses ajuda a desconstruir a imagem da cultura urbano/industrial como um bloco monolítico, desprovido de contradições internas. Por outro lado, também se pode enxergar essa recusa como essencial para a realização de um trabalho fora dos padrões impostos pela indústria. Novamente a fala de Rodrigo é esclarecedora dos rumos que o grupo queria tomar: “a gente já tava começando a querer pesquisar o jongo” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004).

Essa pesquisa foi motivada primeiramente pela memória da infância de Bapt, que já tinha entrado em contato com a manifestação. Assim, o período imediatamente após a mudança de nome do grupo marcou também o início da aproximação com o jongo e seu universo.

A escolha do nome do grupo é duplamente esclarecedora. Em primeiro lugar, porque podemos enxergar o significado que esta *Caixa Preta* tem para os integrantes do grupo. Rodrigo esclarece:

Essa Caixa Preta é mais uma coisa assim de encerrar informações, assim, sacou, de raiz, uma coisa mais filosófica, assim, de uma Caixa Preta universal onde... cultural brasileira onde lá tão as informações étnicas e culturais, basicamente culturais, que você tem que ir lá para acessar, e entender o que é que acontece na música... (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004)

Em segundo lugar, porque essa explicação de Rodrigo nos mostra que se estabelece uma relação conceitual entre o grupo e sua música – o termo “filosófica”, empregado por ele, é particularmente esclarecedor desse fato. Assim, podemos entender que a música do Caixa Preta é fruto, entre outros elementos, de um processo reflexivo por parte de seus integrantes: o jongo não faz parte do trabalho do grupo por ter um ‘suíngue’ especial, por suas qualidades rítmicas ou melódicas (embora sem dúvida esses elementos sejam bastante explorados pelo grupo), mas sim por suas características extra-musicais, pelo trabalho de Darcy, pela proximidade com a “música de terreiro”.

A afirmação da existência dessa “Caixa Preta cultural universal” vai ao encontro das múltiplas influências estilísticas de que fala o *release* do grupo; por outro lado, os termos “de raiz” e “étnicas” nos levam para o terreno da música tradicional, que é entendida então como o substrato sobre o qual é organizada a música popular, substrato que, uma vez revelado, permite o entendimento do “que é que acontece na música”. Dessa frase, é possível concluir que o grupo está bem consciente de sua participação na dinâmica da circularidade de níveis culturais que discutimos no capítulo 3. Além disso, nota-se a percepção de um extrato comum, de uma essência – a própria caixa preta – que permearia diferentes expressões da cultura tradicional, essência essa que funciona como um segundo plano na frente do qual se desenrola a música do grupo. Voltemos nossos olhos agora para o processo de aproximação entre os integrantes do grupo e o jongo.

A primeira permissão

Esse processo teve alguns episódios-chave, segundo a narrativa de Rodrigo. Entre eles, um particularmente importante: Rodrigo e Bapt foram à Serrinha pedir permissão para usar o jongo nas músicas do *Caixa Preta*. Como não conheciam ninguém, foram até a quadra do Império Serrano – Escola de Samba sediada na Serrinha. Lá encontraram Faísca, mestre-de-bateria da Escola de Samba que já havia trabalhado com Bapt em projetos culturais da Prefeitura do Rio de Janeiro. Feliz coincidência, uma vez que Faísca, sendo informado das intenções dos dois, os levou ao terreiro de Tia Aíra, que foi uma das pessoas que trabalhou com Vovó Maria Joanna. Vovó Maria Joanna, falecida em 1985, era mãe-de-santo e mãe de Mestre Darcy.

No terreiro de Tia Aíra, a permissão pedida foi concedida. É importante esclarecer que no momento em que tal permissão foi dada, Tia Aíra estava em transe e a permissão foi concedida por uma entidade da umbanda. Essa permissão espiritual possui

profunda ligação com o aspecto místico que rodeia o jongo, este sendo freqüentemente realizado com os mesmos instrumentos dos rituais de umbanda. Existem, inclusive, certos rituais específicos, que são mantidos fora do alcance do olhar de pesquisadores e demais não-jongueiros e que têm por objetivo impedir a possessão durante a roda de jongo.

Por outro lado, também é possível traçar um paralelo entre a busca dessa permissão e a própria dinâmica do jongo tradicional: este sempre é iniciado com pontos de louvação, que representam uma reverência aos antepassados e demais jongueiros, como podemos ver claramente nesse ponto, colhido e explicado no trabalho de Gandra (1995):

Bendito louvado seja meus irimão
Agora mesmo que eu cheguei foi para saravá
Ponto de louvação: O jongueiro está saudando os companheiros vivos e falecidos. Informante: Vovó Maria Joanna (p. 130)

Assim, temos que entender a aproximação de Rodrigo com o jongo não como uma busca secularizada de conhecimentos, mas sim permeada pelos mesmos elementos místicos presentes na tradição, o que sem dúvida contrasta com o que se esperaria de um grupo profissional de música popular. Contrasta também com o uso mais secular que o grupo fará desse conhecimento em seu trabalho, como veremos a seguir. Antes, porém, um detalhe importante: esses elementos místicos, ao contrário do que ocorre no jongo tradicional, não estão presentes nas letras das canções do grupo, sendo mantidas, dessa forma, fora do conhecimento da platéia.

O Disco e a segunda permissão

Depois dessa permissão espiritual, o Caixa Preta começou a trabalhar com o ritmo do jongo e, ao cabo de aproximadamente um ano, estava com um repertório relativamente consolidado e havia conseguido criar um movimento em torno de um estúdio em Santa Teresa. Neste processo, conheceram Dinho, que viria a ser o produtor do grupo durante a época da gravação do seu disco de estréia. Dinho foi uma pessoa de importância nesse momento, pois já havia trabalhado com grupos de grande porte na década de 70, colocou o Caixa Preta em contato com Armandinho – que, junto com Dodô e Osmar, fez parte do famoso Trio Elétrico, grupo baiano que deu nome aos gigantescos carros de som que agora animam o carnaval de Salvador e de outros lugares

do Brasil. O contato rendeu uma participação especial de Armandinho na faixa “Daqui por diante”, que foi definida por Bapt³¹ como uma mistura de choro e jongo.

Rodrigo, que ficou encarregado da produção musical do disco, sentia necessidade ainda de incluir Mestre Darcy entre as participações especiais. O convite foi feito e aceito por ele de bom grado. Porém, apesar de a presença de Darcy ser essencial naquele momento – ou talvez por isso mesmo – a forma com que ele iria participar do disco acabou só sendo definida no estúdio. E foi sem idéia do que iria ser feito que ele chegou ao estúdio, junto com sua esposa, Dona Sú, seu filho, Darcy Antônio Jr. e Sandra Monteiro, que também participaram da gravação. No final, o que aconteceu foi uma roda de jongo em pleno estúdio, que contou, além dos tambores, com o trombone de Kátia³².

Esse material entrou na introdução de “Daqui por Diante”, e outra parte ficou escondida numa *ghost track*.³³ É interessante perceber que a participação de Darcy e família não fez parte da estrutura das canções. Podemos fazer essa inferência pois o jongo no começo de “Daqui por Diante” termina com a seguinte exclamação de Darcy: “Machado! Eu chorei...”, seguido então pela introdução da canção propriamente dita. O termo “machado” se refere ao momento, no jongo tradicional, em que um jongueiro, tendo decifrado o ponto que está sendo cantado, grita “machado!” para parar os tambores e a dança e cantar um ponto que responda ao enigma do anterior. Já o “eu chorei” é, muito provavelmente, uma chamada para um ponto subsequente que foi suprimido durante a mixagem da faixa, mas que aparece na *ghost track*: “Eu chorei” (Ver Gandra, 1995, p. 169), cujo refrão é “Eu chorei/ Eu chorava/ Era minha mãe/ Que me acalentava”. A roda de jongo teve então que ser recortada para que parte dela se encaixasse no começo da faixa. Por outro lado, se a *ghost track* é uma boa solução para inserir esse material que difere tanto do restante do álbum,³⁴ ela também pode ser entendida como possuidora de uma relação com o *segredo*, elemento muito importante no jongo tradicional.

³¹ Essa fala foi feita no show realizado em 5/11/2004, no Circo Voador (RJ).

³² Além de Rodrigo e Bapt, somente Kátia e Reyno mantiveram-se no grupo desde a gravação do álbum até a realização da presente pesquisa.

³³ *Ghost track* (íngl.) Faixa fantasma: procedimento que consiste em deixar um intervalo de tempo em silêncio após a última faixa do CD, e depois desse silêncio introduzir um trecho gravado que desta forma não consta na contagem de faixas do álbum.

³⁴ Este recurso já foi usado, por exemplo, no final do disco “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, dos Beatles, álbum considerado um marco na indústria fonográfica mundial.

Mesmo tendo esse caráter improvisado, a participação do Mestre Darcy no álbum gerou, em primeiro lugar, um contato que renderia muitos frutos tanto para o Mestre quanto para o Caixa Preta; em segundo lugar, ao ouvir pela primeira vez as músicas do grupo, em particular a “Caxanga Rosa”, Darcy aprovou o trabalho e disse que sim, aquilo era jongo. Isso foi encarado como a segunda permissão que o grupo recebeu para utilizar o jongo em suas composições. Como disse Rodrigo na entrevista, “era isso que faltava para a gente [o Caixa Preta] ficar todo bobo”.

Temos assim um grupo musical que, ao mesmo tempo em que recebeu “permissões” de pessoas fortemente ligadas ao conhecimento tradicional do jongo – particularmente às questões místicas que envolvem a prática da manifestação –, usa esse conhecimento tradicional de uma forma contemporânea, fora dos contextos musical e social no qual ele estava inserido. É possível entender esse aparente paradoxo como uma estratégia de afirmação do grupo como referência na reinterpretação do jongo. Além disso, como vimos, pode-se traçar um paralelo entre essa busca e aspectos importantes do jongo tradicional. E, nunca é demais lembrar, o próprio Darcy, que muitas vezes é visto como o porta-voz da tradição, já possuía o projeto de “tirar o jongo do gueto”, e tanto Darcy quanto o grupo Caixa Preta possuíam consciência da necessidade de modificarem-se algumas características do jongo para o êxito de tal projeto.

“Gonça pura”

Percebe-se que o substrato tradicional é trabalhado com liberdade pelo grupo. Tanto é assim que, conforme vimos no *release* e podemos confirmar com a audição do disco ou de uma apresentação do Caixa Preta, o jongo se mescla com diversos outros gêneros. A linguagem musical resultante dessa mistura recebeu do grupo a denominação de “gonça”. O termo é derivado da palavra “desengonçado”, que representa um ritmo tocado sem o “molejo típico” do brasileiro. Com a palavra, o entrevistado:

Tem certas músicas, tocadas por algumas pessoas, que a música fica assim, desengonçada, sacou [rs] e as pessoas não [rs], entendeu? O brasileiro é um cara que faz uma música que tem muita gonça porque você... você não fica duro, sacou, e geralmente a gente atribuía o desengonçado ao fato do cara estar duro, sabe, tipo um, um turista dançando... (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004)

Mas a “gonça” é mais que uma mistura de ritmos – é importante salientar que na fala de Rodrigo a maneira de executar é tão importante, ou mais, que o ritmo tocado. A figura do turista dançando é pivô: podemos, através do senso comum carioca,

facilmente imaginar o tipo de cena a que Rodrigo se refere – um turista americano ou europeu, branco, vermelho por causa do sol, com uma camisa florida e máquina fotográfica a tiracolo, talvez já alcoolizado, tentando sem sucesso sambar, com os indicadores levantados, ao lado de uma mulata. Essa cena metaforiza, então, com o movimento “desengonçado” do turista, como seria um som “desengonçado”. Podemos aqui fazer um paralelo com a expressão “samba de alemão”, usada para designar uma execução dura do ritmo.

Embora isso não seja dito por Rodrigo, podemos imaginar a gonça como a expressão musical da malandragem. Retomaremos esse ponto adiante. Essa correspondência entre ambas pode ser confirmada na fala de Rodrigo, segundo quem a gonça também representa uma qualidade necessária para “driblar as tuas dificuldades”,³⁵ sendo necessário ser “mole e ágil”.³⁶ Cabe também notar que precisamente nesse instante da entrevista, Rodrigo muda o tratamento, de “você” para “tu”, mantendo o verbo na terceira pessoa do singular; esta forma é precisamente comum nas classes populares do Rio de Janeiro contemporâneo³⁷. Deste modo, a própria fala contamina-se com a gonça da qual se fala. Mais ainda: podemos perceber que, na construção da gonça enquanto característica de um determinado tipo de pessoa, torna-se claro que esta tem classe social e cor bem definidas. Rodrigo, em diversos trechos da entrevista, refere-se a “batuque de negro”, “música africana”, e – termo que discutiremos mais adiante – a “curimba”.

O termo “gonça” não aparece na letra de nenhuma música do disco, mas está presente no seu título, “100% Gonça”, e em alguns comentários falados nas faixas do álbum. Há também, na contracapa, uma referência ao “Bloco da Gonça”, que o grupo estava organizando na época.

Sobre o título do álbum, há um aspecto interessante a ser ressaltado: o “100% Gonça” aparece como uma pichação em uma porta de loja. Embora não se possa afirmar que se trate de uma referência ou apologia explícita à marginalidade, nem – outra

³⁵ Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004. O termo “driblar” nos leva ao futebol, que é visto como um dos símbolos maiores do Brasil, ao lado justamente do samba; e aqui também encontramos a oposição de senso comum entre o jogo mole, leve e ágil que caracterizaria o futebol brasileiro e o jogo pesado, cerebral e de pouca criatividade que caracterizaria o futebol europeu, particularmente o germânico.

³⁶ Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004.

³⁷ Rodrigo só usa o “tu” em outros dois momentos da entrevista: quando falou que Darcy costumava repreender quem “tocasse a mais”, isto é, fizesse variações em um dos tambores que não as executam tradicionalmente; e quando falou em outra ocasião sobre esse arquétipo “do morro”, desta vez relacionando-o com a curimba.

possibilidade – ao universo do hip-hop, é evidente que a escolha dessa maneira de apresentar o título do álbum possui uma significação. De qualquer maneira, seria de se esperar que uma pessoa que apresente um comportamento cheio de gonça – mole, ágil, driblando as próprias dificuldades – não andasse exclusivamente dentro da lei, como no caso dos malandros do samba – este ponto será retomado mais adiante.

Quanto aos comentários falados, há que se relacioná-los com práticas recorrentes no samba: principalmente nos sambas-enredo, onde é comum o puxador³⁸ adiantar um pedaço da próxima estrofe ou fazer comentários para estimular os participantes e ouvintes; talvez o exemplo mais conhecido seja o grito que virou a marca registrada de Neguinho da Beija-Flor, “Olha a Beija-Flor aí, gente!”. Tal prática pode ser observada também nas gravações de jongo feitas por Mestre Darcy, além de fazer parte da performance de outros grupos de jongo.

No álbum *Caixa Preta – 100% Gonça*, a primeira destas falas é um sonoro “Ê, gonça pura!”, que abre a segunda faixa, Caído de Grana. Na faixa, quem tem a palavra é um personagem que gostaria de se envolver com uma mulher (“Ver você chegar/ me dá arrepio/ penso em te chamar/ para dar um giro”), mas que vê sua falta de dinheiro como um obstáculo (“mas aí eu me toco/ vou fazer o quê/ com um broto desses/ sem ter um tostão”). Mais adiante, uma possível solução para esse dilema – no caso, o trabalho – é sumariamente descartada: “quando falam em trabalho/ me arrepio da cabeça aos pés”. Assim, a faixa que é “gonça pura” descreve exatamente o comportamento típico de um personagem central no universo do samba: o malandro.

Falando sobre o malandro, Sandroni (2001) diz ser este “um personagem importante na galeria da canção popular brasileira, que em diferentes épocas será conhecido por nomes diferentes, mas que guardará sempre uma característica fundamental, ou seja, a esquiva em relação ao mundo do trabalho” (p. 157). Ele nota também a forte associação entre malandro (e suas “encarnações” anteriores: vadio, capadócio...) e música popular (no caso específico do malandro, o samba): “A mais antiga alusão impressa que conheço à malandragem já tem relação com a música popular” (p. 159). O autor segue dando o exemplo de um jornal que, em 1932, define o samba como “a melodia do malandro” (p. 159). Mais ainda, Sandroni, após analisar as letras de diversos sambas, além de exemplos extraídos de jornais, textos de ficção da época, e de uma esclarecedora entrevista do compositor João da Baiana, conclui que a

³⁸ Puxador: aquele que canta o samba-enredo durante o desfile.

“malandragem” não deve ser entendida como uma série de características objetivas, mas como uma construção identitária subjetiva dos sambistas da chamada segunda fase (p. 168).

Essa relação entre “gonça” e “malandragem” é muito importante, e não deve ser atribuída ao acaso: como vimos antes, o grupo trabalha de forma bastante conceitual. O próprio Rodrigo durante a entrevista falou da necessidade de se escrever um manifesto. Além disso, o samba representa para o grupo o pólo popular urbano da música brasileira; este pólo é precisamente caracterizado por ser “universal”, em oposição ao mundo fechado e cheio de segredos da música folclórica: “O jongo tá entre essa coisa que é universal e essa coisa que é muito fechada do gueto, que você só vai encontrar música de candomblé indo no candomblé” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004). Além disso, a capacidade do samba de se apropriar de outros elementos é enfatizada por ele. Vimos também no capítulo 3 a relação entre jongo e samba e a sua percepção por Rodrigo.

Existe também um outro aspecto importante, apontado na fala transcrita acima: a aproximação do jongo com a música de terreiro, que é um elemento de relevância dentro da visão de Rodrigo. Diversas vezes ele faz menção a essa relação, utilizando-se de um termo específico: curimba³⁹. Na entrevista, ele afirma que o termo é utilizado como sinônimo de “macumba”: compara as expressões “ir na macumba”, “ir no centro”, com “dar uma curimbada”. A relevância se dá porque, segundo ele, esses elementos rítmico-musicais são capazes de gerar um êxtase, “alguma alteração de consciência” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004). E, segundo Rodrigo, “a música popular, e principalmente o samba, se apropriou inconscientemente disso” (Entrevista com Rodrigo Braga em 13/10/2004). Desta forma, esse efeito é buscado pelo grupo de forma consciente.

O Jongo do Caixa Preta

Para finalizar, temos que perceber de que forma o jongo entra na mistura de sons do grupo. Para isso, foi escolhida uma faixa do disco para buscarmos as características do jongo que se fazem presentes. A faixa é Caxanga Rosa, e foi escolhida por uma série de motivos: em primeiro lugar, por ser a “música de trabalho” do álbum, tendo inclusive

³⁹ Sobre o termo curimba, é interessante notar a existência de um samba de autoria de Dona Ivone Lara, do Império Serrano, cujo título é “Andei para curimar”. Essa música está presente em diversas coletâneas da cantora/compositora, e também no disco “Música popular do Centro-Oeste/ Sudeste 2”.

dado origem ao videoclipe do grupo. O fato de essa ser a música de trabalho indica que ela é representativa do tipo de som que o grupo considera como característico seu, e temos que lembrar da forma conceitual com que o grupo trabalha. E, sem sombra de dúvida, a faixa foi escolhida como música de trabalho justamente por ser uma das que mais contém elementos de jongo. É, inclusive, a única letra que faz referência à manifestação. Mais um motivo para a escolha dessa faixa: foi a Caxanga Rosa que foi mostrada para Mestre Darcy e que garantiu ao grupo a sua “segunda permissão”.

O uso mais comum do jongo é como célula rítmica derivada de uma mistura dos tambores, uma “levada” executada por baixo elétrico, percussão e bateria. Lembremos que essa mescla das células dos tambores já era posta em prática por Darcy, como vimos no capítulo anterior.

Encontramos essa levada de jongo em diversas músicas do grupo: Daqui por Diante, Caxanga Rosa, O Quêk Rola, Indo Embora. Em todas essas músicas, a levada é executada com uma instrumentação diferente do jongo tradicional – que, lembremos, foi mantida por Darcy em seus trabalhos –, os elementos de percussão utilizados são principalmente o surdo e o caxixi. Aliás, diga-se de passagem, o uso do surdo em todo o álbum é sem dúvida um aspecto marcante, já que esse é um instrumento que não é encontrado com tanta frequência nos *sets* de percussão, mas aqui assume um papel de maior importância. Na Caxanga Rosa, porém, essa levada também é executada, no início da música, pelo violão.⁴⁰ Temos então, tanto em um caso como no outro, uma desvinculação do jongo com os tambores ancestrais.

No jongo do grupo também não se faz presente a dança, pois seu elemento central é a música, não a performance. É claro que dentro do show existem diversos elementos que pertencem ao domínio da performance – postura no palco, cenário, figurino, luz, comunicação visual e corporal etc. Porém esses elementos estão presentes na maioria das apresentações de música, e o que é importante ressaltar é que não se trata de um grupo de performance (dança, teatro etc). Isso não impede que, por exemplo, nos shows da banda seja frequente a participação especial de Mestre Darcy – e, após seu falecimento, de sua viúva Dona Sú – fazendo uma roda mais próxima do jongo tradicional, a exemplo do que ocorre no disco *Caixa Preta – 100% Gonça*.

⁴⁰ Aqui, podemos lembrar de Sandroni e de sua afirmação acerca da capacidade do violão de sintetizar ritmos normalmente executados por mais de uma pessoa. (Sandroni, 2001, p. 13)

Na faixa Caxanga Rosa encontramos também na letra elementos que podem remeter ao jongo tradicional:

Chama Maria pra entrar na roda
Chama Maria pra entrar na roda
Maria é negra da Caxanga rosa.
Maria é negra da Caxanga rosa.

Ela parece um craque de bola
Pisando na grama do Maracanã.
Quando ela chega enlouquece a gente,
Não há quem agüente seus balangandans.

Nunca se cansa de requebrar,
Rebola a bola pra lá e pra cá.

Refrão: (2x)

Negra Maria,
Deusa da roda,
Caxanga rosa,
Nasceu pra rodar.

Maria é flor a roda é um buquê
Maria é flor a roda é um buquê
Que vai girando para a gente ver.
Que vai girando para a gente ver.

O dançarino tira uma flor
O dançarino tira uma flor
E vai cantando um verso de amor.
E vai cantando um verso de amor.

Maria sente que o sol chegou
Com os gorjeios de um galo cantor.
Maria sente que o sol chegou
Com os gorjeios de um galo cantor.

Refrão

Maria é filha de negra de Angola
Maria é filha de negra de Angola
Quando entra no Jongo só sai de manhã
Quando entra no Jongo só sai de manhã

Ela parece um craque de bola
Pisando na grama do Maracanã.
Quando ela chega enlouquece a gente,
Não há quem agüente seus balangandans.

Nunca se cansa de requebrar,
Rebola a bola pra lá e pra cá.

Refrão

O que vemos é a descrição de uma roda de jongo: uma dança de roda – com os requebrados de Maria –, feita por negros e que dura até de manhã. E a própria estrutura da letra, composta em sua maioria por estrofes de quatro versos com repetições, ora a cada verso (como em “Maria é filha de negra de Angola/ Maria é filha de negra de Angola/ Quando entra no Jongo só sai de manhã/ Quando entra no Jongo só sai de manhã”), ora a cada dois versos (como em “Maria sente que o sol chegou/ com os gorjeios de um galo cantor./ Maria sente que o sol chegou/ com os gorjeios de um galo cantor”), nos remetem ao estilo responsorial. Entretanto, aqui o cantor também executa as repetições que estariam a cargo do coro. Cabe, porém, ressaltar que, ao contrário de Darcy, o grupo trabalha basicamente dentro da forma canção. Pode-se dizer que Caxanga Rosa, a música com mais elementos tradicionais do Caixa Preta, está muito mais próxima do paradigma da canção que Saracura, a música com mais elementos populares de Darcy, e vice-versa: esta se encontra mais próxima do paradigma do ponto de jongo que aquela.

Vimos que o grupo representa uma das estratégias de “sobrevivência” do jongo dentro das mudanças que vêm ocorrido na sociedade e na própria manifestação. Mais ainda, foi possível perceber que o grupo cumpre também um papel de difusão, fazendo o jongo circular por grupos sociais cada vez mais amplos, e que não tinham acesso ao conhecimento restrito da tradição. Podemos, com base nesses elementos, perceber na linha que vai de Darcy ao Caixa Preta importantes paralelos com o processo por que passou o samba no começo do século XX. Por outro lado, o jongo hoje possui uma circulação menor que o samba naquela época.

No decorrer deste estudo, foi realizado, através de entrevista, coleta de materiais em uma performance, e audição do disco do grupo Caixa Preta, um levantamento de como o grupo faz uso dos conhecimentos relativos ao jongo que seus membros receberam de Mestre Darcy.

Foi, assim, possível registrar uma linha de continuidade entre o projeto levado à frente por Darcy desde a década de 70 e o trabalho do grupo Caixa Preta. Ao mesmo tempo, foram encontradas também diferenças entre ambos.

Entre as características que se mantêm, encontramos elementos que nos remetem à estrutura formal dos pontos de jongo na letra da música Caxanga Rosa. Encontramos também uma manutenção de referências místico-religiosas relacionadas ao jongo, embora essas referências não mais transpareçam nas letras do grupo, não sendo levadas à platéia. Não se pode, desta forma, afirmar que a abordagem do Caixa Preta seja totalmente secularizada, ao contrário do que se esperaria de um grupo profissional de música popular.

Entre as diferenças, vemos que, de forma contrastante com o envolvimento no lado místico do jongo, o Caixa Preta trabalha de forma bastante conceitual. O elemento do jongo tradicional mais utilizado pelo grupo é o elemento rítmico, além da estrutura semelhante aos pontos tradicionais que encontramos em uma das canções. A instrumentação usada para executar essa célula rítmica também é diferente, saindo dos tambores tradicionais – que foram mantidos por Darcy – para a “cozinha” de um conjunto popular. Pode-se notar, também, que o grupo, ao contrário de Darcy, trabalha basicamente dentro da forma canção. Por último, não encontramos elementos da dança do jongo no trabalho do Caixa Preta.

Vimos que o grupo representa uma das estratégias de “sobrevivência” do jongo dentro das mudanças que vêm ocorrido na sociedade e na própria manifestação. Mais ainda, foi possível perceber que o grupo cumpre também um papel de difusão, fazendo o jongo circular por grupos sociais cada vez mais amplos, e que não tinham acesso ao conhecimento restrito da tradição. Podemos, com base nesses elementos, perceber na linha que vai de Darcy ao Caixa Preta importantes paralelos com o processo por que passou o samba no começo do século XX.

É de grande importância perceber, assim, que tipos de diálogos possíveis estabelecem-se entre as esferas tradicional e moderna da cultura, quais elementos migram de uma esfera para outra e quais mantêm-se estáticos, uma vez que cada vez mais o mundo globalizado aproxima, contrasta, media relações não só entre manifestações, mas também entre pessoas e identidades. E, finalmente, é dessa dinâmica que se alimenta a cultura e, particularmente, a música.

- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”, in: **Mana Estudos de Antropologia Social**. 7(2):7-33, 2001.
- ANDRADE, Mário de. “O samba-rural paulista”, in: **Aspectos da música brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- AQUINO, Thiago; HIGA, Igor; e MOURA, Gabriela. *Duas Lideranças Jongueiras: Cultura Tradicional Afro-Brasileira no Contexto da Globalização*. Comunicação apresentada no V Congresso Latino-Americano da International Association for the Study fo Popular Music (IASPM-LA), 2004.
- ARAGÃO, Paulo. “Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular”, in: **Cadernos do Colóquio 2000**. 94-107. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2001.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Música Popular*. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1993.
- “CAIXA PRETA” Release do grupo. Rio de Janeiro: Benjamim Produções, 2004.
- CARRANO, Paulo. “Rede de Memória”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- CARVALHO, José Jorge. “O Lugar de Cultura Tradicional na Sociedade Moderna”, in: **Série Encontros e Estudos vol. 1 – Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**, 23-38; Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- CASTRO, Hélio Machado de. “Pequena História dos Encontros de Jongueiros”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- DIAS, Paulo. “Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo”, in: **VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003**, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).
- _____. “A outra festa negra”, in: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (org.). **Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ELLINGSON, Ter. “Transcription”; “Notation”, in: MYERS, Helen (ed.). **Ethnomusicology. An introduction**. New York: W. W. Norton &Co. , 1992, pp. 110-64.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional” in: **Mana Estudos de Antropologia Social**. 3(1):7-39, 1997.
- KAZADI Wa Mukuna. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

- KUBIK, Gehrard. "Drum Patterns in the 'Batuque' of Benedito Caxias", in: **Revista de Música Latino-Americana**, 11(2). Austin: University of Texas, Fall/Winter 1990.
- MALABE, Frank e WEINER, Bob. "Afro-cuban rhythms for drumset" FL: Manhattan Music, 1990.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. "A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz d'Anunciação e de James Koetting)", in: **Cadernos do Colóquio 2000**. 75-93. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2001.
- _____. "O IMPÉRIO DO SAMBA, uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano". Rio de Janeiro, 2002. 296 pp. Orientadora: Elizabeth Travassos. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Música. Universidade do Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. "O jongo". **Cadernos de Folclore**, n. 34. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1984.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 - 1933**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 2001.
- SEGATO, Rita Laura. "A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular", in: **Série Encontros e Estudos vol. 1 – Seminário de Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**, 13-21; Rio de Janeiro: IBAC, 1992.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Publicidade e segredo: a reprodução contemporânea do jongo. Comunicação apresentada no II Congresso da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2004.
- VIANNA, Hermano. **O mundo do funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- VIANNA, Letícia (Coordenação). Inventário do Jongo no Sudeste. 2004.
- WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. São Paulo: EDUSC, 2000.

.....**Gravações Sonoras e Audiovisuais:**

- BARROZO, Inezita (int.). Vamos falar de Brasil. São Paulo: Copacabana, 19--. 1 disco sonoro (ca. 39 min.): 33 1/3 rpm, estéreo; 12 pol., 12 músicas, 12 faixas. Localização: Arquivo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral – CNFCP.
- CAIXA Preta – 100% Gonça. Rio de Janeiro: La Nave Va / Gonça Muzica, 1999. 1 disco digital: estéreo, 61 min., 11 músicas, 11 faixas. Localização: Arquivo pessoal de Thiago Aquino.
- CARVALHO, Beth (int.). Suor no Rosto. São Paulo: RCA, 1983. 1 disco sonoro: 33 1/3 rpm, 12 pol., estéreo, 20 músicas, 13 faixas. Localização: Arquivo pessoal de Igor Higa.
- ENTREVISTA com Mestre Darcy. Mendonça, Cecília de; Helena, Luísa; Brandão, Bianca. 2000. Localização: Arquivo pessoal de Cecília de Mendonça.
- JONGO da Serrinha – Entrevistas. Fernandez, Guilherme 2001. 6 fitas VHS, PAL-M, son., color. Localização: Arquivo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral – CNFCP.
- MÚSICA Popular do Centro-Oeste/ Sudeste 2. São Paulo: Coleção Marcus Pereira, 1974.1 disco sonoro (ca. 27 min.): 33 1/3 rpm, estéreo; 12 pol., 9 músicas, 9 faixas. Localização: Arquivo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral – CNFCP; Coleção Mozart de Araújo (Centro Cultural Banco do Brasil – RJ).
- QUILOMBO – Jongo Basam e Capoeira de Angola. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1976. 1 disco sonoro (ca. 32 min.): 33 1/3 rpm, estéreo; 12 pol., 12 músicas, 12 faixas. Localização: Arquivo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral – CNFCP.

SÃO Paulo Canta. São Paulo: ??, 1957. 1 disco sonoro (ca. ??): 33 rpm, estéreo, 10 pol., 8 faixas, 8 músicas. Localização: Arquivo sonoro e visual da Biblioteca Amadeu Amaral – CNFCP.