

APRENDI NO PÉ DA ÉRICA: DIÁLOGOS, NEGOCIAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES EM UMA PRÁTICA DE CULTURA POPULAR.

Este trabalho, que consiste em parte de um estudo etnográfico realizado em dois grupos de jongo do Estado do Rio de Janeiro – o Grupo cultural Jongo da Serrinha, de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro, e a comunidade negra de São José da Serra, de Valença, interior do estado. Ele teve como objetivo compreender as interpretações construídas pelos sujeitos sobre a prática, tendo como foco a sua transmissão para as novas gerações e como *locus* de reflexão as relações entre os dois grupos.

Nossa intenção é ainda, com o recorte feito aqui, contribuir na discussão em torno das práticas de cultura popular e de processos de curricularização das mesmas, na medida em que identificamos nestes universos culturais a criação de um modelo escolar paralelamente a invenção da categoria de aprendiz (Gimeno, 2005).

Concordo com Agier (2001:12) quando – preocupado com o conhecimento daquilo que se manifesta subliminarmente nos discursos que naturalizam a assunção de uma identidade étnica – declara que “a complexidade crescente das realidades locais torna mais necessária do que nunca a abordagem situacional das culturas e das identidades como um instrumento de compreensão das lógicas observadas”. Compreender as interações e as situações reais presentes nesses contextos é fundamental para o conhecimento das “questões que estão em jogo”, tanto no que diz respeito às identidades forjadas nesses discursos, quanto em relação aos processos pelos quais a transmissão da cultura se realiza.

Temos aqui como pressuposto primeiramente que os processos de apropriação da cultura estão diretamente relacionados às interpretações por parte dos sujeitos da ordem social (Geertz, 1989) e que as culturas são dinâmicas, não-fixadas, bem como as identidades construídas nos processo de apropriação re-invenção das práticas culturais pelos sujeitos.

1. Quando tem jongo na Serrinha e em São José da Serra

Dançava-se jongo na Serrinha no dia de São José, quando José Nascimento Filho, funcionário do cais do Porto, nascido em 1903 em Três Rios e marido de Eulália, comemorava seu aniversário. Seu Antenor dos Santos, trabalhador da estiva, também mineiro e casado com Dona Líbia “dava” jongo no dia de São Pedro, no 29 de junho. Já Dona Marta, mãe de santo conceituada na Serrinha, que nascera no interior do Estado do Rio, “fincava a tenda do jongo” no Dia de Sant’Ana. Dançava-se jongo na Serrinha também na casa de Maria Joana Monteiro, a Vovó Maria Joanna Rezadeira.

Esta jongueira nascida em Valença no Estado do Rio de Janeiro em 1902 – líder espiritual da comunidade da Serrinha - mudou-se para o local no início dos anos 30, montando ali uma tenda de cultos afro-religiosos. Casada com Seu Pedro, teve um filho – Darcy Monteiro – que mais tarde tornou-se músico profissional e que foi o primeiro a colocar – na década de 70 – crianças da Serrinha dançando jongo em uma apresentação.

Dança-se jongo na Serrinha hoje em inaugurações, festas organizadas no Centro Cultural pelo Grupo Jongo da Serrinha. Na verdade, dança-se jongo na Serrinha pelo menos toda semana, nas aulas de jongo que são ministradas no Centro Cultural. Informar quando o jongo é dançado ali exige dizer que o Grupo Cultural Jongo da Serrinha dança hoje em muitos outros lugares fora dali. Crianças, jovens e adultos do grupo dançam em teatros, casas de espetáculos, festas públicas, fazendo apresentações de jongo, de dança afro e de samba.

Em São José da Serra, interior de Valença, próximo ao distrito de Santa Isabel do Rio Preto, o jongo é dançado nas festas dos dias santificados, principalmente no dia de São João, de São Pedro, Santo Antonio, bem como nas festas de casamento. A roda pode acontecer na casa de um anfitrião que convida os outros participantes - sendo ele desta maneira, o responsável pelas despesas de alimentação dos convidados. Pode ainda acontecer junto à capela de São José, no 1º de Maio, quando os jovens e os adultos se reúnem para a dança em louvor ao santo. Ou na Festa do 13 de Maio, em que a comunidade enfeita o pátio da Escola Municipal Antonio Alves Moreira para receber visitantes de diversos lugares do Brasil, e cuja culminância é uma roda de jongo da comunidade e convidados.

2 - O jongo

Qualquer descrição que tente explicar o que é jongo de maneira assertiva, definindo que seja desta ou daquela maneira, cria o problema de tentar fixar como única, uma prática que assumiu variantes ao longo de sua história de acordo com os grupos, as diferenças locais, os diferentes “usos”¹ que foram sendo feitos dela. De qualquer maneira, esta versão que trazemos aqui foi construída a partir da literatura sobre o tema e da observação daquilo que se convencionou chamar de jongo (ou caxambu, ou tambu, ou catambá).

O jongo aparece descrito na literatura - bem como nos discursos dos jongueiros contemporâneos - como uma dança que teve suas origens junto às senzalas das fazendas de café do Vale do Paraíba para onde foram trazidos os negros de origem banto. Ali, os escravos se socializavam organizando esta dança de roda, que tinha como função desde a combinação de fugas até a louvação aos santos.

Para dançar, os jongueiros se organizam em uma roda e um casal de cada vez ocupa o centro, dançando como na *umbigada*. Enquanto a dança acontece, um solista *tira um ponto* e é acompanhado pelos participantes que repetem o refrão. Cada um que entra na roda, pede licença, *corta/tira* uma das partes do casal - que volta para a roda enquanto aquele que entrou continua dançando até ser *cortado/tirado* pelo próximo a entrar.

Os pontos são as cantigas - antigamente de caráter improvisado - entoadas pelos cantadores e acompanhadas pelo tambu, o candongueiro e a angoma-pita². Depois de *tirado o ponto*, ele pode ser repetido várias vezes, em estilo responsorial, ou seja, ao longo de uma roda de jongo - que pode durar uma noite inteira - solistas *tiram os pontos* que devem ser “desatados” por outros participantes. Os pontos são classificados de acordo com o momento da roda, sendo que o que temos observado tanto no Jongo da Serrinha quanto na Comunidade de São José da Serra é que esta classificação e a ordem

¹ Utilizo a noção de *uso* aqui como está Michel de Certeau (1994), a apropriação da cultura pelo sujeito, que nesse processo de apropriação a modifica, agindo sobre ela, subvertendo uma ordem, re-inventando artes de fazer.

² O *tambu* – em alguns lugares chamado também de caxambu - é um tambor maior, de mais ou menos 80 cm, feito de tronco escavado com aproximadamente 40cm de diâmetro que tem a boca coberta com couro de boi, de cabrito ou veado, esticado e pregado com pregos de ripa. Junto aos pregos são colocadas brochas douradas e prateadas. O *candongueiro* é um tambor menor com no máximo 60 cm. A angoma-pita ou puita é utilizada pela maioria dos grupos, consistindo em uma cuíca confeccionada de maneira artesanal.

de aparecimento de um ponto de determinado tipo na roda não é “fixada” como se vai ver na literatura a respeito. Na verdade, nem a ordem dos pontos e nem tão pouco as formas de se praticar o jongo são fixadas.

No Grupo Jongo da Serrinha, por exemplo, a partir dos anos 50 do século passado, o jongo deixa de ser uma dança de terreiro e vai ocupando os palcos dos teatros, as casas de espetáculo. Essa transformação vem se manifestando hoje - com especificidades - no jongo (ou tambu como a comunidade prefere chamar) praticado pela Comunidade Negra de São José da Serra. A formação dos participantes em uma fila ao invés da formação de uma roda –que já pressupõe uma platéia que assiste - a organização das cantigas (os pontos) dentro de um tempo determinado – já que a lógica é a de um espetáculo – e uma preocupação com a coreografia são uma realidade hoje tanto na Serrinha quanto em São José.

Ali, uma comunidade de mais de 130 pessoas³ que vivem hoje basicamente da economia agrária, lutando pela posse da terra em que moravam seus antepassados, começou já há algum tempo a “usar” o jongo como forma de serem reconhecidos em sua identidade negra⁴.

3 - Apropriações, usos e re-invenção:

Este estudo teve um objetivo principal compreender a participação das crianças e jovens na roda, como índice de mudança na prática, já que em um espaço relativamente curto de tempo, nos grupos estudados, as crianças, sujeitos interditados – pelo menos oficialmente - nas rodas, se transformaram em – de acordo com os discursos dos adultos envolvidos com a prática – sujeitos praticantes e em símbolo da necessidade de se preservar o jongo. Para entender estes processos de transformação da prática e a

³ É difícil definir o número exato de moradores da Comunidade de São José, pois o movimento de pessoas que - por motivo de trabalho e/ou estudo - saem e voltam ao local é bastante grande. Existem pessoas hoje oriundas da comunidade principalmente em Valença – na região urbana – e no município de Queimados, no Rio de Janeiro.

⁴ Como pensava Weber, a identidade étnica não diz respeito a um pertencimento objetivo, mas sim à crença do sujeito de que forma junto com os outros uma comunidade étnica. Para o autor, neste sentimento de honra social compartilhada desempenhariam papel fundamental a língua e a religião (Poutignat & Streiff-Fenart, 1998). Eu acrescentaria que além desses, pelo que pude observar estudando estes dois grupos, as práticas culturais ditas “ancestrais” – como é o caso do jongo - também vão adquirir fundamental importância no que diz respeito à construção de identidades étnicas.

introdução da criança como sujeito praticante procurei compreender as interpretações dos jongueiros sobre a prática e conhecer a trajetória desses dois grupos.

O Grupo Cultural Jongo da Serrinha – à época desse estudo - era uma ONG, atuando em comunidades carentes do subúrbio do Rio de Janeiro em parceria com a prefeitura, atendendo centenas de crianças e jovens, ensinando não só jongo, mas percussão, dança afro, música e teatro. A Comunidade de São José, por sua vez, investia no projeto de inserir-se em um programa de turismo rural da região, utilizando o jongo como manifestação cultural local. A intenção dos líderes comunitários era a de transformar São José em um Centro de Cultura Negra e, segundo eles, o jongo seria de fundamental importância neste processo.

Tendo como foco o encontro entre esses dois grupos – promovido por suas lideranças - e os movimentos de *negociação* (Agier 2001) e de *hibridização* cultural (Canclini, 1997) observados nesse diálogo, fui compreendendo um pouco melhor como o jongo foi/está sendo re-inventado, tendo em vista os *jogos sociais* (Agier, *opus cit.*) que estão ali presentes, as interpretações dos sujeitos sobre a prática e as concepções de infância construídas nesses universos culturais. O que está refletido, em grande parte, na sistematização do jongo para ser ensinado/transmitido para a criança.

4 – De criança interdita a criança-protagonista: o lugar social da infância

Na década de 70, Darcy Monteiro, músico profissional, jongueiro da Serrinha, coloca pela primeira vez no palco crianças dançando jongo. Duas mudanças na prática estão já colocadas neste ato. A primeira, iniciada um pouco antes disso – pelos idos da década de 50 (Gandra, 1995) – dá conta de um jongo que sai dos terreiros e sobe aos palcos, não só pelas mãos de Mestre Darcy, mas, sobretudo capitaneado por sua mãe, Maria Joanna. Naquele momento o que se observa é que o jongo na Serrinha está em vias de deixar de consistir em uma prática “comunitária” para adentrar o universo do espetáculo e da cultura artística. A outra mudança consiste no fato de crianças estarem protagonizando o espetáculo.

Parece, entretanto, que esta segunda mudança não era vista da mesma maneira por todos os jongueiros da Serrinha. A aceitação da participação de crianças no jongo não era uma unanimidade, o que se nota por esta fala do falecido Mestre Aniceto,

sambista do Império Serrano, improvisador e cantador de partido alto, pessoa ligada ao jongo e conhecedor de seus mistérios e segredos. Ele disse certa vez que

*“No jongo não se deve ver crianças. Jongo é coisa de velho, coisa de adulto. Porque jongo é na metáfora, e crianças não entende, vai repetir tudo errado”.*⁵

Mestre Aniceto era resistente à idéia de que crianças pudessem participar das rodas de jongo, por questões de ordem espiritual, entendendo que este exige maturidade para ser praticado. A noção de mistério e a existência de um segredo no jongo vão aparecer em outros momentos, trazidos por alguns sujeitos entrevistados para a pesquisa, fato que revela que ainda hoje estes são elementos-rituais na prática do jongo. Uma das justificativas da interdição das crianças durante muito tempo foi inclusive esse caráter místico da prática, o que está indicado na fala de mestre Aniceto.

O mistério tem diretamente a ver com as relações dos homens com o sagrado, com as coisas que eles não se sentem preparados para conhecer e/ou explicar na natureza e que – partindo de uma concepção de infância como “aquele que ainda não é”, “aquele que ainda está por tornar-se alguém” – as novas gerações ainda não teriam maturidade para conhecer os segredos que envolvem a prática e lidar com as questões espirituais mais sérias.

Entretanto este é um do conjunto de três argumentos utilizados para justificar a não-aceitação da criança no jongo. Os outros dois fomos conhecer na Comunidade de São José da Serra.

Antonio Nascimento Fernandes – o Toninho Canecão, um dos líderes da Comunidade Negra de São José da Serra - defende que a versão de que as crianças antigamente eram proibidas de participar das rodas mais por causa do serviço que o jongo prestava ao escravo na preparação das fugas. Como ele mesmo diz

“...por causa disso,[do enigma dos pontos estarem relacionados às fugas dos escravos] esse segredo, os mais velhos mantinha as criança afastada, pra gente não fosse delator também do assunto, porque criança fala demais...”

⁵ Esta fala nos foi trazida na oportunidade de nosso exame de qualificação pela professora Monique Augras. Um trecho presente em Moura (1995, p. 139) poderia ser considerado uma outra versão desta mesma fala.

Como por muito tempo não havia mais escravos tramando fugas e ainda não se permitia à criança participar das rodas, entendemos que a fala de Toninho remete a uma representação de criança que atravessou gerações: a criança como um sujeito sem discernimento para saber o que se deve e o que não se deve falar. As crianças falariam demais porque não dominariam ainda os códigos sociais, ou talvez não estivessem ainda sido “moldadas” pelos poderes coercitivos da vida social dos quais nos avisava Durkheim.

Tia Santa, senhora da comunidade, afirma que nunca ninguém lhe disse porque as crianças não podiam entrar, mas revela que ela mesma só foi entrar na roda pela primeira vez “... *já depois de entendida*”. Sua hipótese sobre a interdição das crianças é a seguinte: ela acredita que eram proibidas porque seria falta de respeito uma criança *tirar* um adulto da roda.

Dessa forma a interdição das crianças estaria mais ligada a aspectos terrenos: primeiramente a uma característica “natural” da criança de não guardar segredos, o que poderia comprometer os interesses dos adultos e depois a própria reverência que a criança – segundo Tia Santa – deveria ter em relação ao adulto.

Estes argumentos, somados ao que observei convivendo com as pessoas em São José, provocam a reflexão sobre as relações entre adultos e crianças nesta comunidade. Se pudéssemos definir o centro da organização do grupo de São José, neste centro estaria o idoso. Ali é como se um vetor social estivesse voltado para os mais idosos. As crianças e os jovens obedecem aos mais velhos, pedem a benção às tias beijando-lhes as mãos. Adultos e crianças dividem os mesmos espaços: estão sempre juntos nas festas, no trabalho, nas reuniões da comunidade, mas não têm o mesmo lugar social.

Na roda de jongo, em uma festa do 1º de maio de 2003, a qual tive a oportunidade de assistir, a participação das crianças na roda era quase imperceptível. Entretanto, como já afirmei, os processos de transformação da prática se realizam a passos largos e na roda de jongo do dia 20 de setembro do mesmo ano – que também não era mais propriamente uma roda, mas sim um semicírculo - o que já pressupunha uma platéia que assistia a apresentação – as crianças estavam presentes na dança com muito mais frequência. Um detalhe, inclusive chamou-me a atenção: uma menina que entrava e saía da roda repetidamente, demonstrando que para ela esta era uma experiência recente com a qual estava aprendendo a lidar e que a novidade da experiência se sobrepunha naquele momento a uma ordem interna do grupo que regeria

“quem deveria entrar depois de quem” ou que outros – os mais velhos - estavam ali para entrar também.

Estes dois diferentes momentos sinalizam como a interpretação da práticas pelos sujeitos, e o lugar social que a criança ocupa na prática encontra-se em vias de transformação.

No Grupo Jongo da Serrinha, por outro lado, a participação da criança no jongo parece já instituído. Se Mestre Darcy *inventou* a tradição⁶ de se preservar o jongo através das crianças que o praticam, os sujeitos que coordenam a ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha souberam utilizar isto e potencializar a ação do mestre, fazendo a criança hoje ser o sujeito central do jongo da Serrinha, tanto no aspecto do espetáculo - já que o grupo que se apresenta é formado basicamente por crianças e jovens - como no aspecto da sua função social. A ONG atende hoje a centenas de crianças do subúrbio do Rio de Janeiro, que vivem em condições consideradas de risco social.

Dentro desta lógica de que a criança é o sujeito do jongo é que a parceria firmada informalmente naquele momento pelas lideranças do Grupo da Serrinha e da Comunidade Negra de São José gerou uma dinâmica de transformação tanto na função social da prática do jongo, como no lugar que a criança ocupa na prática.. Em uma de minhas incursões em campo assisti os participantes da roda de jongo de São José organizados em um semicírculo, como em um palco; nessa roda estavam presentes boa parte das crianças da comunidade, de todas as idades, e entravam “tirando” os adultos. Em São José o jongo por muito tempo consistiu em uma experiência de socialização do adulto, que a criança, mesmo que não mais oficialmente proibida de participar, assistia como um sujeito externo. A partir do contato com outros sujeitos que utilizam a prática com outros fins e dos interesses sociais em jogo (Agier, 2001) neste momento para o grupo reconfiguram-se a prática e *usos* para ela são (re-) inventados, bem como seus sujeitos. Estes processos de reconfiguração/atualização da prática se dão através da da ação social de *agentes mediadores* (Velho, 2001)

⁶ Ver sobre a tradição como uma invenção em HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). A invenção da tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

5 – Processos de transmissão

Uma passagem no romance de Marias (1995) provoca a reflexão sobre a transmissão da cultura. Segue sua transcrição

“Mirian cantarolava agora diante de uma sacada entreaberta, (...). Era aquele canto inconsciente que não tem destinatário, o mesmo canto das empregadas quando esfregavam o chão ou penduravam roupa com pregadores (...) nos dias em que eu estava doente e não ia à escola e via o mundo do meu travesseiro (...) o mesmo trautear insignificante de minha própria mãe quando se penteava ou punha alfinetes nos cabelos diante do espelho (...) aquele canto feminino entre os dentes (...) que não se canta para ser escutado, menos ainda interpretado ou traduzido, mas que (...) o menino refugiado em seu travesseiro ou apoiado na moldura de uma porta ouve e não esquece mais, mesmo que somente porque este canto, sem vontade nem destinatário, é (...) emitido e não se cala nem se dilui depois de cantado, quando lhe segue o silêncio da vida adulta... (Marias, 1995, p.43-44)

O fragmento ilustra uma lembrança que emerge de um cheiro, de uma canção, de um gesto, de um canto sem destinatário que se perpetua. Entendo que assim se dá boa parte da transmissão da cultura: na intersubjetividade (sempre); em um “ambiente doméstico” (algumas vezes); consistindo, sobretudo, em uma experiência afetiva.

Mais ainda: a cultura não se transmite necessariamente de maneira intencional por parte do adulto, muitas vezes é apenas uma mãe que cantarola sem destinatário.

Não seria exagero afirmar que é desta maneira que a maioria de nós se recorda de coisas que apreendeu na infância: dos cheiros e das cores, das comidas e das canções, através da experiência com as coisas, enfim, das sensações que estas coisas nos

proporcionaram, via de regra, tendo como “coadjuvante” um adulto afetivamente importante⁷.

Pasolini (1990) lembra que “*o discurso das coisas*” ou “*a educação que um menino recebe dos objetos, das coisas, da realidade física (...) torna-o aquilo que será por toda a vida*” (p.127). Ampliemos, pois, o que ele define como coisas que nos educam – principalmente através do olhar - e tentemos incluir aí as pessoas que nos apresentam as coisas do mundo. Não é o momento de nos preocuparmos com as palavras, já que elas - como lembra ainda o autor - podem até ser esquecidas. Quero pensar no ponto-de-vista, no olhar de uma criança sobre um adulto que age, que trabalha, que dança, que trauteia, que introduz esta criança no universo da cultura, das práticas, dos fazeres, dos saberes. O adulto que – há mais tempo no mundo – ensina sem necessariamente ter a intenção de fazê-lo, já que esta intenção – no universo das coisas que o olhar alcança – pode existir ou não.

Em meu contato com a Comunidade de São José é impossível não notar a presença constante das crianças junto com os adultos (principalmente com suas mães). Adultos e crianças compartilham os mesmos espaços em seu cotidiano.

Na Serrinha, obviamente ainda existe a criança que aprende através do “trautear sem destinatário, que aprende através da experiência com as coisas, entanto, é impossível não notar que para os sujeitos do grupo da Serrinha a transformação da prática do jongo em espetáculo, as mudanças ocorridas no espaço urbano, causando o desaparecimento dos terreiros, inviabilizando a existência da roda como ela acontecia antes - as mudanças sociais que se articulam e se interconectam com as mudanças físico-geográficas e culturais - foram modificando a prática do jongo, sobretudo no que diz respeito à experiência dos sujeitos. O que acarreta também uma re-significação das formas de transmissão/apropriação da prática.

5.1 - Na Serrinha, uma escola: a invenção do aprendiz do Jongo

A ONG Jongo da Serrinha atende hoje a centenas de crianças do subúrbio do Rio de Janeiro, que vivem em condições consideradas de *risco social*. No Centro Cultural funciona a Escola de Jongo e aqui seria importante lembrar Ariès (1981:26), quando este nos conta que

⁷ Não necessariamente um adulto querido, mas alguém que de alguma maneira nos afetou.

A Escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. A criança deixou de ser misturada aos adultos e aprender a vida diretamente, através do contato com eles”.

A existência da escola, nesse contexto, significa não só a retirada da criança do meio dos adultos para “aprender a fazer”, mas também a sistematização da transmissão da cultura, que pressupõe uma racionalização da mesma.

Como sabemos, o currículo de uma escola não é propriamente a cultura, mas sim um recorte, uma seleção feita pelos sujeitos-adultos-especialistas do que é importante na cultura para ser aprendido pelos estudantes e traduzido em metodologias (Forquin, 1993; Gimeno, 2005).

É provocador pensar a partir daí que a criação de uma organização voltada para o desenvolvimento social que assume a função de atender aos jovens da comunidade significa a cisão entre o mundo dos adultos – sujeitos adultos do jongo – e o mundo da criança – aprendiz do jongo. O surgimento de uma escola indica que a experiência comunitária com o jongo é substituída pela sistematização da experiência do jongo sobre a qual um grupo de especialistas/profissionais assume a responsabilidade.

No quadro abaixo, podemos ver a grade de horários da Escola de Jongo do Centro Cultural Jongo da Serrinha:

	segunda	Terça	Quarta	quinta	Sexta
8h30 às 9h	lanche	Lanche	Lanche	lanche	Lanche
9h às 10h	Dança afro	Folclore	Canto	Folclore	Percussão
10 às 11h	Fotografia	Jongo	Fotografia	Capoeira Angola	Circo
11h às 13h	intervalo	Intervalo	Intervalo	intervalo	Intervalo
13h às 14h30	Dança afro	Jongo	Canto	Capoeira Angola	Percussão

14h30 às 15h	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche	Lanche
15h às 17h	Teatro	Dança de salão	Ritmo de samba	Artes plásticas	Circo

Muito embora as produções discursivas em torno da criança no jongo aconteçam em uma perspectiva nostálgica – as crianças aprendem para garantir a preservação de um jongo ancestral –, essa prática a que os discursos se referem não existe mais. Ou melhor, existe de uma outra maneira. Isso se revela a partir de uma leitura mais atenta do quadro acima.

Mesmo que antes as crianças não aprendessem o jongo na Serrinha ensinados pelos mais velhos – já que, pelo que tenho compreendido da prática, não havia oficialmente uma intencionalidade por parte dos adultos em ensinar – só o fato de estarem inseridas nesse contexto cultural, pela própria condição de pertença ao grupo, elas aprendiam.

As ações que aproximam o jongo praticado na Serrinha do mundo do espetáculo, que Gandra (1995) vai chamar de “processos de profissionalização”, não são uma novidade. A novidade – no que diz respeito às mudanças ocorridas com a prática do jongo na Serrinha – consiste no fato de que lá existe hoje uma formação escolarizada, bem próxima dos modelos de uma educação formal, e que tanto a seleção dos objetos do conhecimento quanto o caráter híbrido dos mesmos sinalizam a transformação da prática em dois sentidos que não se excluem, mas se complementam: a assunção de um modelo escolar que está diretamente ligado a uma intenção modernizadora e que se reflete no processo de curricularização/normatização da prática. No quadro de horários da Escola de Jongo, essa normatização é evidente. Determinados conhecimentos são selecionados em detrimento de outros e organizados pelo tempo destinado a cada aula.

O quadro anterior indica a retirada do jongo do ambiente doméstico para ser transmitido de maneira sistematizada. Sua prática transforma-se em currículo, entendido aqui como em Costa (1998: 41), para quem

o currículo e seus componentes constituem um conjunto articulado e normatizado de saberes, regidos por uma determinada ordem, estabelecida em uma arena em que estão em lutas visões de mundo e

onde se transmitem representações, narrativas, significados sobre as coisas e seres do mundo.

Toda organização curricular pressupõe a legitimidade daquilo que é ensinado em detrimento daquilo que não está presente ali, e essa legitimação é dada por aquele que ensina⁸ (Forquin, 1993), por aquele que organiza o currículo. Quem seleciona aquilo que vai ser ensinado, normatizado, faz opções de acordo com os significados construídos sobre o que se deseja ensinar. Dar a uma prática um formato curricular pressupõe não somente a seleção do “conjunto de conteúdos e métodos a serem aprendidos pelo aluno”, mas também um “esforço [de quem define o currículo] de introdução a um determinado modo de vida”. Os currículos organizam no aluno seu sentimento de identidade, valor e possibilidades (Aronovitz e Giroux, 1991, *apud* Moreira, 1995:10).

Como a organização de um currículo reflete sempre a intenção dos sujeitos-organizadores, é impossível não notar – isso está até mesmo significado nos discursos dos profissionais da escola – que essa seleção tem como intenção formar as crianças e jovens para o mundo do espetáculo⁹. O que justifica a escola de jongo é formar profissionais para o fazer artístico, ou, dito de outra maneira, a seleção daquilo que é transmitido na escola de jongo – seu currículo – reflete a estreita relação entre os processos de profissionalização do jongo e sua espetacularização. A escola profissionaliza mão-de-obra especializada para o jongo-espetáculo.

Além da normatização dos saberes voltados para a formação artística, o quadro também sugere o caráter híbrido dos saberes presentes na organização curricular da Escola de Jongo. Os conhecimentos presentes no quadro são relativos a universos culturais distintos. Na escola de jongo, não se aprende somente o jongo – ele é ensinado paralelamente a outros gêneros, é mais uma disciplina dentre as outras presentes na programação da escola; ali se aprendem práticas circenses, dança de salão, folclore, canto, percussão, fotografia, artes plásticas.

⁸ Aqui é preciso que se informe: existem pedagogos/pedagogas e professores/professoras que são os responsáveis pela organização da Escola de Jongo. Ela conta hoje inclusive com um projeto político-pedagógico elaborado pelos educadores, que também se reúnem freqüentemente para discutir aspectos pedagógicos relacionados à Escola.

⁹ Ex-alunos e alunos da Escola de Jongo formam hoje o grupo de samba e chorinho “Pé na Curimba”. Da Escola de Jongo saem grupos diferentes que vão atuar no mundo do espetáculo na noite do Rio de Janeiro.

No conjunto de disciplinas da Escola de Jongo, práticas de caráter particular se articulam, no processo de formação desses sujeitos, a outras, oriundas de universos culturais diversos, cuja presença, por um lado, denuncia o valor dado às técnicas e aos conhecimentos artísticos e, por outro, reflete uma concepção modernizadora da prática.

Salta aos olhos assim a ausência dos saberes locais da população e da intervenção direta das famílias na transmissão do jongo. Ou, dito de outra maneira, ali a presença das famílias não é necessária para que se aprenda jongo. Uma das justificativas da existência da ONG Jongo da Serrinha é tirar as crianças da “condição de risco social”. Por trás dessa construção discursiva está o pressuposto de que as populações pobres urbanas não se encontram em condições de atender seus filhos, no sentido de ensiná-los o *savoir faire* e o *savoir vivre*. Por isso faz-se necessário que grupos se organizem para ajudá-los a organizar-se, como é o caso das ONGs. O que não está dito, mas que um olhar mais atento não deixa escapar, é que “o risco social” é a condição de vida do jovem e da criança enquanto está sob a tutela da família.¹⁰

5.2 – O aprender no pé do outro: o canto sem destinatário.

Se em São José o jongo por muito tempo consistiu em uma experiência de socialização que a criança assistia como um sujeito externo e foi/é vivido como experiência imediata (Debord, 1997), pode-se constatar que isso vem sendo modificado mais recentemente. Na Serrinha, o processo de espetacularização do jongo – a prática como imagem que se deseja/precisa mostrar (Debord, *op. cit.*) – impõe um modelo de normatização. Entretanto, pelo que tenho observado, a partir do contato com outros sujeitos que utilizam a prática com outros fins, no que diz respeito aos interesses sociais que estão “em jogo” (Agier, 2001), neste momento, para a comunidade São José, os

¹⁰ Lembro de um personagem do filme “Cidade de Deus” de Fernando Meireles, adaptado do livro escrito por Paulo Lins, publicado pela Companhia das Letras, em que um menino aparece algumas vezes entrando em casa, sendo levado por sua mãe, de uniforme escolar. Isso acontece pelo menos umas duas vezes e a cada vez que se vai chegando na casa da família, os olhos sequiosos do menino procuram a rua, forçando-o a parar um pouco em frente ao portão da casa, enquanto a mãe, que já está lá dentro, grita seu nome, obrigando-o a entrar. Em uma das cenas finais, o menino, que desta vez vem de dentro de casa, chega ao portão e avisa, gritando para a mãe que está lá dentro, que vai sair. Se não me falha a memória, acho que a mãe ainda reclama e chama pelo filho, mas não consegue mantê-lo longe da rua e sob sua tutela. Esse episódio retrata, no caso do filme, de uma certa maneira, a derrota da família, representada pela mãe zelosa que cuida da criança, para o tráfico de drogas da Cidade de Deus. É disso que se está falando aqui: da compreensão de que é impossível a família dar conta da tutela da infância em determinadas situações.

“usos” da prática parecem estar sendo (re) inventados. Isso não só implica uma forma de apropriação diferenciada do jongo pelos sujeitos do grupo, como transforma as formas de transmissão. Existe por parte das lideranças locais o projeto de uma escola de jongo na comunidade, bastante parecida com a que existe na Serrinha.

Entretanto penso que apesar da criação de uma escola ser uma das ações sociais possíveis e se coadunar com os processos de profissionalização e espetacularização da prática é imprescindível ter em conta que a criança aprende com as coisas, com os outros sujeitos – sejam eles adultos ou outras crianças – e que também são agentes dessa aprendizagem, sabem o quê conhecer, o porquê e o como conhecer. Exemplo disso é o caso de Letícia, que, quando indagada sobre como aprendeu o jongo, me responde: “Eu aprendi no pé da Érica”.

Durkheim (1978b:31) define a educação como a socialização da criança no mundo dos adultos, afirmando que “a ação de uma mesma geração uns sobre os outros difere da que os adultos exercem sobre as crianças e os adolescentes” (p. 33) e que somente a esta última ação, exercida por um membro adulto da sociedade, já socializado, sobre um indivíduo ainda não socializado (a criança e o jovem), poder-se-ia chamar de educação. Ele garante que para que a educação aconteça é preciso que “haja, em face de uma geração de adultos, uma geração de indivíduos jovens, crianças e adolescentes; e que uma ação seja exercida pela primeira, sobre a segunda” (p. 38).

Penso que é possível avançarmos a partir dessa reflexão para compreender como processos educativos não são somente uma ação coercitiva do adulto sobre a criança, mas que se dão também nessas relações interpares, nas quais crianças socializam outras crianças, mesmo que isso ainda se dê em uma sociedade/grupo regida/o pelas normas e no “reino moral” dos adultos. Penso que a criança pode ser entendida – a partir da explicação de Letícia sobre como aprendeu o jongo e de outros episódios nos quais pude presenciar crianças ensinando outras a dançar e a cantar – como agente mediador da inserção de outra criança na sociedade, de uma maneira geral, e especificamente nesta prática cultural.

A ação exercida pelas gerações adultas sobre as novas gerações, como definia Durkheim (1978b), não se extingue nessa relação interpares, mas aqui também se manifesta, já que a criança é um sujeito social que divide o universo cultural com o adulto. As crianças são também agente mediadores, em processo de atualização do ser e do estar na sociedade, por meio da apropriação, re-apropriação, re-invenção da

linguagem, do conhecimento. Nesse “diálogo polifônico” (Bakhtin, 1992), crianças e adultos transmitem/recriam/modificam a cultura.

Para terminar, tenho que me deter um pouco mais nos resultados gerais deste estudo. A partir das minhas observações da prática do jongo e do contato com estes sujeitos - posso dizer que o jongo que conheci vive hoje pelo menos três diferentes estágios, que se relacionam em termos de interpretação dos sujeitos sobre sua prática. Identifico a) a prática como experiência imediata vivida no terreiro; b) um processo de espetacularização da prática - quando ela se torna representação do vivido e, por fim, c) a prática do jongo escolarizada. Três momentos que não são lineares, que podem co-existir (como co-existem) em um mesmo tempo e em um mesmo lugar, que têm intenções sociais diferentes, porém – especialmente no caso dos dois últimos – complementares.

A cada um destes diferentes momentos corresponde um conjunto de interpretações e significados dados à prática pelos sujeitos-praticantes e um conjunto de significados distintos dados à criança como sujeito da prática.

Se na prática como experiência imediata o adulto não identifica a criança como um sujeito por diferentes motivos, a prática tornada espetáculo tende a incorporá-la. E se nas suas produções discursivas os sujeitos atribuem a inserção da criança como a garantia da preservação do passado – o jongo como um patrimônio a ser preservado – interpreto esta elevação da criança ao *status* de sujeito como uma apropriação da infância como “o novo”. Creio aqui que a preocupação não seria propriamente com o passado, mas sim com uma idéia de atualização/modernização/fabricação da prática, já que o novo na sociedade ocidental moderna é sacralizado.

A entrada da criança implica em duas diferentes fabricações (Agier, *opus cit.*). Exige que a prática seja fabricada para a criança, e assim são excluídos do jongo elementos que não se coadunariam com a sua presença. E, por outro lado, exige a criação de formas de normatizar a inserção das crianças. Como, na sociedade moderna, a maneira que entendemos como legítima de inserir a criança na cultura, de transmiti-la, de sistematizá-la é a escolarização, o jongo vira currículo. Aspectos da cultura do jongo são selecionados, negociando com gêneros e saberes legitimados pelo mundo do espetáculo para serem ensinados para as novas gerações. Isto é o que aconteceu na Serrinha, é o que as lideranças desejam que aconteça na Comunidade Negra de São José.

Referências bibliográficas:

- AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. In: **Mana – estudos de antropologia social**. Volume 7 – nº 2. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social / Contra-capa, outubro de 2001.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COSTA, Marisa Vorraber. *Currículo e política cultural*. In: **Currículo – nos limiares do contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURKHEIM, Emile. **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1978b. 11^a ed
- FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e cultura – as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha – do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora Ltda, 1995.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIMENO, Jose. **O aluno como invenção**. Porto Alegre: Artmed, 2005
- HOBSBAWM, Eric & RANGER Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 3^a edição.
- MARIAS, Javier. **Coração tão branco**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa. *A crise da teoria curricular crítica*. In: COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Currículo – nos limiares do contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 1998.
- VELHO, Gilberto. *Biografia, trajetória e mediação*. In: VELHO Gilberto & KUSHNIR, Karina (org.), **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001