

Corpo, dança e territórios narrativos: o Jongo como prática comunicacional ¹

Maria Lívia de Sá Roriz AGUIAR²
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O objetivo desse texto é mostrar como uma cena musical se traduz em múltiplas significações comunicacionais através de atos cotidianos expressos em vários níveis. O primeiro é representado pela própria cena musical. O segundo se adensa nos movimentos nos quais o corpo assume o papel de transmissor de emoções e de uma significação através dos gestos realizados e do entorno que percebe as ações. E, finalmente, a terceira significação emerge das narrativas dos integrantes do grupo que, no jogo memorável de falar da cena e da manifestação musical, colocam em destaque uma definição particular do Jongo.

Palavras-chave: música; comunicação; Jongo.

Os encontros tem data, local e horário certo. Toda última quinta feira do mês, às 22h, embaixo dos Arcos da Lapa, o Jongo que adota no nome a significação do lugar – da Lapa - se reúne. Após a roda do Zanzar, entra a do Jongo da Lapa. Numa mistura de danças, as integrantes do Zanzar, todas mulheres, se unem aos do Jongo e dessa forma iniciam a roda.

Os integrantes do Jongo da Lapa chegam antes, por volta das 20h30, com seus três tambores e as mulheres com suas saias rodadas de chita. No espaço dos Arcos vão se acomodando, encostando suas mochilas na parede e, assim, se preparando para a roda. Os homens vestem camisas de malha nas quais se pode perceber o emblema do grupo. As camisas sinalizam com dizeres o que é ser do Jongo da Lapa: nas malhas a inscrição do número de anos que atuam naquele local e, também, a reprodução de frases de autoria de Marcus Bárbaro, o líder do grupo.

As mulheres colocam as saias de chita por cima das suas roupas de trabalho e o traje se complementa também com as camisetas do grupo. Os cabelos são ajeitados com turbantes afros. As roupas, assim como os cânticos, representam e diferenciam quem pertence ao grupo.

Com os integrantes arrumados e posicionados, o grupo vai aquecendo os tambores.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), email: marialiviaroriz@gmail.com

Numa espécie de ritual, uma das mulheres vai passando em volta da roda com uma garrafa pet que contem cachaça e esta é derramada no chão, em torno do tambor e dos Arcos onde o grupo se apresenta. Aos poucos vão se juntando numa roda os participantes: trabalhadores do centro do Rio, turistas, enfim, as pessoas que estão no entorno.

Com os observadores posicionados, começa o toque dos tambores. O líder do grupo explica rapidamente o ritual da dança para, na sequência, pedir a um par que mostre os passos da dança. “O jongo é uma dança de par. Homem e mulher dançando juntos”. E continua mostrando os passos que, segundo sua fala, reproduzem os movimentos dos escravos no século XIX. Segundo ele, qualquer pessoa pode dançar, mas tem que respeitar as regras da roda. Enfaticamente diz que para entrar na roda tem que pedir permissão aos tambores. Depois de todas as explicações consideradas necessárias, tem início a roda.

As saias rodam e as vozes voam pelo céu da Lapa. São sempre as mulheres que iniciam a roda. Desde os ritos, as palmas, os cantos, são os movimentos femininos que marcam o começo. Se na época dos escravos Bantus as mulheres tinham papéis secundários, hoje são elas as protagonistas³. São as figuras femininas que chamam os homens para iniciar a dança.

Mais do que uma simples dança, a presença do grupo no ambiente urbano de rua no centro do Rio reproduz uma cena musical, na qual múltiplas significações são construídas em práticas de comunicação que se adensam nos gestos, nos cânticos, nos corpos que dançam, nas narrativas de si mesmo que dominam o espaço urbano.

Territórios expressivos: cena e corpo

A cena musical descrita anteriormente apresenta um grupo de roda coeso, que ocupa o mesmo local, como já enfatizamos, com data e horários fixos há doze anos. Segundo Herschmann (2010) o conceito de cena musical é fundamental para compreensão do que ocorreu, desde o início do século XXI, no bairro da Lapa.

Caracterizando como fundamental para a existência de cenas musicais “as identificações, afetividades e alianças construídas entre os indivíduos” (p. 40), Herschmann particulariza a sua emergência a partir de laços que são construídos em torno da dança. Mas para a sua existência é necessário a persistência de atuação.

Ao diferenciar a cena dos circuitos musicais, o autor destaca a intensidade da fluidez como a marca distintiva entre os dois conceitos. Enquanto nos circuitos haveria uma menor

³ Sobre a história e a trajetória do Jongo cf. entre outros RIOS e MATTOS, 2005.

fluidez, na cena a persistência de atuação produzindo elos significativos em torno das identificações, afetividades e alianças seria a característica determinante. Ao conceituar os “circuitos culturais”, o autor destaca ainda os níveis de institucionalidade existentes, bem como a dinâmica que é construída de maneira híbrida. “(...) Haveria nos circuitos culturais níveis de institucionalidade, isto é, a dinâmica deles seria de certa forma híbrida (...)” (HERSCHMANN, 2010, p. 40).

A partir dos conceitos de cena e de circuito musical ascendem algumas questões sobre o grupo objeto de análise dessa tese. Quais são as características que fazem do Jongo uma cena musical? Que permanências e rupturas estão inscritas no grupo? O Jongo da Lapa se mantém há pouco mais de uma década como um grupo que cultiva a tradição do Jongo. Se intitula mantenedor do mesmo movimento que mestre Darcy fez a partir dos anos de 1960⁴. Segundo Marcus Bárbaro, criador do Jongo da Lapa, apesar de ser uma manifestação de origem rural, o fato de viver no meio urbano e ser apaixonado pela dança faz com que ela saia dos terreiros e construa suas bases na cidade. “Somos criaturas urbanas. O Jongo que a gente faz é na Lapa, com os gringos, com os doidões. Nosso terreiro é de paralelepípedo e asfalto.”⁵

Ao acompanhar as rodas de Jongo na Lapa, pode-se observar a união entre os seus participantes e a integração do grupo. A distribuição de afetos antes de a roda começar, a formação de todos um ao lado do outro, comunicando-se a maioria das vezes pelo olhar, o reencontro, o cuidado em proteger cada um. Esses são gestos que querem demonstrar publicamente a união. A própria manutenção do grupo, no mesmo local e com as mesmas características, pode ser interpretada como resistência, conduzida pela união existente entre os integrantes do grupo. Todos se intitulam como preservadores da tradição jongueira, identificados com a cultura do jongo.

É importante considerar ainda que o próprio grupo se auto institui como mantenedores de uma tradição – a tradição jongueira -, que deve passar de pai para filhos. As crianças, chamadas “filhos da roda”, são incentivadas a assumirem o lugar de sucessão na manutenção do Jongo, o legado de seus pais.

⁴ Mestre Darcy, filho de Vovô Maria Joana, a principal liderança e transmissora da tradição do Jongo no Rio de Janeiro, expandiu o Jongo da Serrinha, tradicional morro da Zona Norte, localizado em Madureira no subúrbio do Rio, ao criar o Grupo Cultural Jongo Cultural no final da década de 1960. Rufino (2014) distingue o Jongo da Serrinha e o Grupo Cultural, afirmando a existência de jongueiros da Serrinha não necessariamente participantes do Grupo Cultural. Cf. Rufino, 2014.

⁵ BÁRBARO, Marcus. Depoimento. In: O Jongo da Serrinha nos Arcos da Lapa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-n1MABXGzVA>).

Na definição de Monteiro (2015), encontra-se a explicação do que significa para seus integrantes ocupar o espaço da Lapa e, desse modo, significar a dança a partir de práticas cotidianas. Para a autora, o Jongo da Lapa é mais do que a partilha de danças, cantos e batuques centenários: “ele reinventa o ambiente dos Arcos, criando um espaço que inclui o outro e que fomenta a diversidade e a liberdade” (MONTEIRO, 2015, p. 66). No contexto de uma vivência coletiva emergem múltiplas significações que são construídas em vários níveis de reconhecimento: o primeiro na própria cena musical onde ficam evidentes os traços distintivos da união, da identificação e dos afetos. O segundo, nos movimentos do corpo que se constitui num veículo de transmissão das múltiplas significações do Jongo, construindo cena e corpo uma prática comunicacional em permanente interação. E o terceiro nas narrativas memoráveis fundamentais no trabalho de ressignificação realizada no presente.

Monteiro (2015) destaca ainda a questão da construção de uma vivência coletiva, favorecendo o contato com o outro que, em princípio, é diferente, mas que pela construção de uma cena comum se torna semelhante. Os processos identificadores se tornam fundamentais para que emergja a interação proporcionada pelo que denomina “cultura jongueira”, aonde aparecem como fundamentais “o respeito para com a subjetividade e a participação cooperativa” (MONTEIRO, 2015, p. 66).

O corpo seria o segundo elemento de produção de significações construindo uma prática comunicacional densa. A observação da roda permite distinguir quem faz parte do que eles mesmos intitulam a família jongueira, quem é o participante assíduo, o observador curioso, o transeunte, o turista. É no corpo atuando a dança que o Jongo da Lapa produz significações.

Considerando o corpo como um espaço gerador de sentidos (SIQUEIRA, 2015, p. 82), tudo aquilo que o envelope – as saias rodadas, os turbantes e outros adornos, a maquiagem das integrantes – são discursos que secundarizam e significam os movimentos da cena musical. Segundo Siqueira (2015, p. 82) “é em torno das imagens corporificadas que se constroem e se desenvolvem estratégias fundamentais de comunicação e sentido” (SIQUEIRA, 2015, p. 82). O corpo é, então, um dos principais agentes de construção de significações, produzindo uma prática de comunicação duradoura.

Como elemento fundamental inscreve-se ao lado do corpo, a música, tocada por tambores e entoada pela voz, que amplifica a comunicação para além do território da roda. Reconhecendo a importância do tambor na prática jongueira, o idealizador do Jongo da

Lapa remarca que a principal diferença em relação ao Jongo da Serrinha seriam exatamente os tambores. Sendo enfático ao afirmar que respeita as modificações do mestre Darcy, que inclui no grupo outros instrumentos musicais, remarca que para ele o “Jongo é feito de palma, gogó e tambor”⁶. O corpo é o que une e movimenta o grupo. O corpo que ritualiza, canta, bate palmas, toca o tambor, que apresenta os passos, que se veste referenciando os ancestrais, mostrando nas camisas a identificação institucionalizada do grupo.

Na produção de uma descrição do Jongo, Marcus Bárbaro remarca a importância dos gestos e do trânsito corporal ao compará-lo à capoeira. Na sua fala se destacam os gestos do corpo: as mãos que “esquentam o tambor”, a cadência do ritmo caracterizada pelos movimentos dos corpos e das palmas. Mesmo antes de a dança começar é no corpo que a comunicação se estabelece mostrando para os presentes que se está numa roda de Jongo. A identificação, a localização, as significações emanam do corpo.

Eu faço sempre uma analogia com a roda de Capoeira, que normalmente começa com um ritmo mais lento e vai crescendo. (...) O ritual do Jongo é muito parecido. Eu gosto de esquentar o tambor, de cantar para as almas e pedir licença. Pedir o que tiver que pedir, para quem tiver que pedir para que aquilo seja bom. Para que todo mundo que esteja ali fique bem, e as pessoas que estão ali tem que participar também. Quem está na Roda tem que participar, o momento é deles também, é um momento de todo mundo. Às vezes eu deixo passar quase dez minutos ali antes de alguém começar a dançar (BÁRBARO, Marcus. Depoimento. Entrevista à MONTEIRO, 2015, p. 83).

O corpo produz, assim, uma sobre-camada no discurso enunciado pelos sons que emanam do ambiente. Sendo parte fundamental na construção dos significados, regido por impulsos culturais, permite a produção das significações numa narrativa com começo, meio e fim. Como remarca Siqueira, “pensar o corpo significa, portanto, confrontar-se com um sujeito/objeto que assume simultaneamente diferentes trajetórias, em que a multiplicidade de significações remete a diferentes olhares” (SIQUEIRA, 2015, p. 82).

Ao se mostrar e ser mostrado em determinados contextos, o corpo como objeto de significação dos processos comunicacionais se constitui em meio através do qual os significados emergem e ganham contornos discursivos (SIQUEIRA, 2015, p. 82-83). Nesses contornos sobressaem os gestos e as falas dos integrantes do grupo, ao lado de performances emocionais que ressignificam os corpos e os espaços aonde eles se anunciam, o que leva a pensar nas emoções como um campo formador de sentidos e de significações da prática jogueira.

⁶ BÁRBARO, Marcos. Entrevista. Depoimento dado à autora em maio de 2015.

O cotidiano do Jongo: em torno das emoções

O grupo do Jongo da Lapa, no nosso entendimento, elabora a todo momento valores que são igualados à ideia de alegria: participar ativamente da roda, partilhar a bebida, os afetos, cuidar da segurança dos participantes, manter seus ritos e, assim, seus vínculos com um território particular e especial. Desse modo, vão elaborando suas próprias regras e normas, constituindo suas bases da alegria e do prazer. Esse é o território aonde eles são agentes.

No caso do Jongo, toda a encenação se faz, como já remarcamos, no espaço da rua que se modifica pelas sonoridades que tomam o ambiente. A integração entre sonoridade e espacialidade, segundo Herschmann e Fernandes (2014), proporciona uma experiência singular, promovendo uma nova estética para o lugar de sua enunciação.

Observa-se também o que os autores chamam “integração entre cultura e vida cotidiana” permitindo mobilizações de natureza política. De simples encenação torna-se manifestação ativa em que através dos gestos do cotidiano passam a ocupar e significar o espaço público (SOUSA e FERNANDES, 2015).

A música de rua constitui-se numa arena política; tendo algo a dizer, alguém para afetar e “afectar”. Estar na rua torna-se ato político, pressupondo o uso da rua e a ocupação do espaço público. A partir dos fragmentos narrativos construídos pelo corpo e pelas performances públicas observa-se a ocupação do território físico e simbólico. Como afirma Fernandes e Herschmann, a música de rua exerce seu ato político. “Assim, poder-se-ia afirmar que a errante música executada nas ruas é política, pois coloca – pelas brechas – o Outro na cena urbana: estas iniciativas criativas, portanto, vêm se articulando e gerando uma tensão com o ‘Rio de Janeiro midiático’, do capitalismo globalizado, da lógica das grandes intervenções urbanísticas” (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014. p. 41).

Há que pensar nessa potencialidade comunicativa expressa na vida cotidiana revelada no espaço da rua. Pensar o cotidiano é perceber a relação do indivíduo com o grupo, com o entorno e as ações corriqueiras e banais realizadas na ação de construir significações ao vivenciar a existência.

Na emergência das significações que produzem para a vida cotidiana, os integrantes do grupo particularizam múltiplos territórios de ações, nos quais o espaço físico é o primeiro sempre destacado. A repetição da roda nos Arcos da Lapa, com dia certo e horário preciso para começar, faz com que apresentem o território como espaço de significação da

vida cotidiana. A rua transforma-se em “espaço praticado” (CERTEAU, 1994).

Porque quando você vai pra rua fazer isso é uma inversão do que era o Jongo. Jongo era uma pratica de terreiro. Então se ajeitou e transformou em uma prática de palco. E essa manifestação tem uma série de rituais e de praticas religiosas. Que são fortes e pulsantes. Só que essa galera não conhece essa realidade. Eu acho que cada um tem que fazer as coisas como acha que tem que ser, mas eu não estarei lá. Essa galera não conhece isso, e se não conhece não sabe fazer. E acha que isso aqui é o Jongo de verdade. Eu não posso falar de outras praticas. Não posso falar aqui longamente sobre o Coco porque nunca me aprofundi nessa área. Mas o Jongo eu vi. (BARBARO, Marcus. Depoimento. Entrevista a MONTEIRO, 2015, p. 140).

A repetição sistemática das rodas, incluindo-as na vida dos integrantes, revela a construção de práticas de vida cotidiana que se entrelaçam deixando ver múltiplas significações. Ações corriqueiras são demandadas para construir o cenário da roda: levar os bancos, carregar os instrumentos, formar, enfim, o palco improvisado das apresentações. Ao lado disso, a formação do grupo a partir de laços existentes anteriormente na vida vivida. Assim, os integrantes possuem antes da formação da roda laços de consanguinidade construídos na vida cotidiana: o “compadre”, os “padrinhos da Ana”, os vizinhos.

E aí a roda todo mês ia acontecendo. Era sagrada nossa roda, chovesse ou fizesse sol de baixo de chuva a gente fazia a roda. As vezes durava menos por conta desses incidentes aí, mas todo mês, todo mês! E uma vez a gente teve que levar os bancos, peso, banco, a gente levava os banquinhos que os músicos, pessoal que tocava o tambor senta, os próprios tambores, uma coisa ou outra não tinha nada para pagar o transporte. E o Cassiano que é meu compadre, ele e o Dario são os padrinhos da Ana, moravam lá na casa do pé de chinelo e tive uma ideia. E ele desceu e convenceu esses rapazes que tem esses carrinhos de catar papelão, a levar pra gente ganhando um trocado. Saía bem mais barato que pagar transporte. Transporte mais eficiente. E o rapaz levou lá pra gente só que de madrugada quem trazia de volta era a gente, no ombro, galera ia embora mesmo. Era eu e quem tivesse morando naquela ocasião na casa do Pé de Chinelo ou quem se sensibilizasse e ajudasse. Assim um pouco, mas cansei de levar um pra depois buscar outro, eu sozinha, muito trabalho, muito trabalho, muito trabalho. (...) por outro lado melhorou um pouco porque passei a morar mais perto da Lapa, então a gente levava peso e voltava com peso e ia andando voltava andando, de madrugada o pessoal ia lá pra casa fazia sopa, fazia as coisas pro povo se alimentar e dormir ou ir embora pra casa, que fosse fazer, mas ai eu já achava que... (Vanusa. Depoimento. Entrevista à autora, em 01 de junho de 2016)

Na descrição que faz da montagem da cena musical, Vanusa, que junto com Marcus Bárbaro fui uma das fundadoras do grupo que deu origem ao Jongo da Lapa, o Pé-de-Chinelo, enumera as ações que fazia e cada uma delas reflete a vida vivida. Andar, cozinhar, dormir, acordar, caminhar e, assim, por diante. Mas também destaca a dimensão sensível presentes em cada uma dessas ações. Vanusa pede ajuda, se cansa, tem responsabilidade para com os demais integrantes, enfim, atitudes emocionais se sobressaem

na descrição que produz.

Porque a maior parte da galera que esta ali na roda frequenta a minha casa e são meus amigos pessoais. Então eu estou sempre falando. O pessoal me pergunta e eu dou uma resposta. Porque sempre rola uma conversa, uma piada com uma cerveja e a coisa vai estendendo dessa maneira. Então esse pessoal acaba vivenciando muito as minhas opiniões. Eu mostro na prática, mostro na rua (BÁRBARO, Marcus. Depoimento. Entrevista a Laís Monteiro, 2015, p.136).

Pensar o cotidiano é inserir na discussão a relação cotidiano e vida, no qual a questão da experiência, das representações e das práticas fornecem a chave teórica fundamental para se relacionar ao conceito sua dimensão comunicacional.

A aproximação entre cotidiano e vida é enfatizada por diversos autores. Se Agnes Heller (1985) remarca e sentencia que “o cotidiano é a vida do homem por inteiro”, Michel Maffesoli (1985) afirma que este “é um estilo de algo mais abrangente”, ou seja, “uma encarnação ou ainda a projeção concreta de todas as atitudes emocionais, maneiras de pensar e agir, em suma, de todas as relações com o outro”. Assim, ao invés de cotidiano dever-se-ia falar em vida cotidiana.

Mas o que é a vida cotidiana? Talvez a definição mais sucinta e, ao mesmo tempo, mais abrangente seja a de Agnes Heller na abertura do seu clássico estudo sobre o tema: “A vida cotidiana é a vida de *todo* homem” (HELLER, 1985, p.17. Grifo da autora). Na sua teoria, Heller divide a vida em atividades cotidianas (objetivadas) e não-cotidianas (de certa forma as subjetivadas). Todo homem nasce no cotidiano, mas ao produzir reflexões teóricas, filosóficas, artísticas e políticas estaria na dimensão não-cotidiana, que, evidentemente, tem sua origem no próprio cotidiano. Ao grifar todo na frase em que define cotidiano como vida, Heller indica que qualquer um, não importa o estágio de consciência histórica em que seja lançado ao mundo, nasce no cotidiano e aí se desenvolve.

Embora para Heller a vida social humana possa ser dividida em dois grandes sistemas (o da vida cotidiana e o da não-cotidiana), mesmo as ações do segundo sistema são profundamente influenciadas pela contingência do homem estar no mundo por inteiro. Para ela, a vida cotidiana é constituída a partir de objetivações do gênero humano (objetivações genéricas em-si) e essas são aquelas que formam o sujeito na sua constituição primeira: a linguagem, os objetos (utensílios, instrumentos) e o usos e costumes de uma determinada sociedade. Já as esferas chamadas por ela não-cotidianas são constituídas a partir das objetivações humanas superiores (objetivações genéricas para-si), como o a consciência religiosa, a arte, a ciência e a política (HELLER, 1985, 1987).

Segundo a conceituação de Heller, a vida cotidiana deve ser pensada também como “heterogênea e hierárquica”. A autora classifica-a como heterogênea em função da multiplicidade de seu conteúdo, materializada nas diversas atividades desenvolvidas. “São partes orgânicas da vida cotidiana: a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação”. Já no que diz respeito à hierarquia, destaca a transformação (HELLER, 1985. p.18).

O cotidiano define a própria socialização já que as normas e valores da sociedade são constituintes da vida comum do indivíduo. “O homem já nasce inserido em sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade (camada social) em questão” (HELLER, 1985. p.18).

Ainda que Michel De Certeau (1994) não se refira explicitamente, tal como faz Heller, à vida cotidiana, falando no cotidiano como um substantivo, sua conceituação coloca em evidência a noção de cultura cotidiana como artes de fazer, produzidas pelos atores sociais e históricos envolvidos nesse processo. O cotidiano, para Certeau, seriam essas artes e não os fatos da sociedade ou os produtos da cultura. Através de uma teoria interpretativa, igualmente dialética, tal como a abordagem de Heller, seu objetivo é mostrar as ações dos atores envolvidos no mundo social, os sentidos latentes desses atos e suas funções sociais.

Portanto, embora não fale explicitamente em “vida cotidiana”, o que interessa ao autor é análise do mundo diário – mundo de profusão de gentes, falas, gestos, movimentos, coisas – que abriga o que ele denomina “invenções anônimas”, desvios, que se manifestam nas táticas difusas do homem comum que age e transforma o mundo. Para Certeau, no cotidiano há sempre um sujeito produtivo e esse lugar não é o espaço da mera reprodução, sendo sempre lugar de invenção, das “artes de fazer”.

As práticas através das quais os usuários se apropriam dos espaços sociais e de seus produtos são essas maneiras de fazer, “maneiras quase microbianas, que proliferam no interior das estruturas do sistema, modificando seu funcionamento, mas também deturpando-o, resignificando-o, lesando-o”. Com essas ideias centrais, Michel de Certeau constrói uma sociologia da vida cotidiana, fazendo do pressuposto da ação uma questão fundamental para transformar seu legado teórico numa política para a vida cotidiana (FILHO, 2002, p. 5-6).

No ato de falar, para ele, também se produz a fabricação do cotidiano. Mas esse ato não se reduz ao conhecimento da língua. “Em linguística, a ‘performance’ não é ‘competência’: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua” (CERTEAU, 1994, p. 40). Assim o cotidiano é construído por *performances*, falas, imagens que esses usuários, ao partilharem, criam. “Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1994, p. 40).

Ao caracterizar o Jongo da Lapa e se referir ao espaço habitado por ações do grupo, o que ressignifica o lugar físico ocupado, os Arcos da Lapa, os fundadores da roda mostram pela fala e pelo ato performativo durante a entrevista as significações construídas em torno do movimento: a roda é trânsito, é alienígena e, finalmente, é palco.

O espaço ocupado pelos integrantes se transforma paulatinamente de rua em ambiente propício à difusão da música e da dança. Os corpos em movimento transmutam no cotidiano a rua em palco de ações e os fundadores do grupo vão, nas descrições que produzem, se apropriando superlativamente do espaço.

A Roda da Lapa é uma roda de trânsito. As pessoas param, olham um pouco, às vezes até dançam e vão fazer outras coisas. Tem um grupo que fica, que é o grupo (do Jongo) mesmo, mas a roda é de trânsito (CARVALHO, Xandy. Depoimento. Entrevista à Laís Monteiro, 2015).

Eu estou na Lapa. Na verdade eu que sou o alienígena ali, o Jongo que é novidade ali. Todo o resto ali; a bebedeira, a prostituição, o samba, tudo isso esta há um século antes de mim e antes do Jongo. Então a gente tem que entender a rua, entender a sua dinâmica. (BÁRBARO, Marcus. Entrevista à Laís Monteiro, 2015).

E assim então com o tempo aquilo se tornou um palco, um palco não, um espaço de problematização das questões da cultura popular urbana, né. (...) E aquilo ali logo no início a roda não virou Roda de Jongo da Lapa, a roda assim que o pessoal do Pé de Chinelo foi embora, porque durante um ano era roda do Pé de Chinelo quem tinha o poder da internet divulgava dessa maneira. E eu um dos problemas que eu tinha porque eu falava: A roda não é de um grupo só a roda é de todo mundo. (BÁRBARO, Marcus. Depoimento. Entrevista à autora, maio de 2015)

Nas práticas observa-se a construção de uma gramática de gestos, através da qual o grupo insere no seu cotidiano o Jongo construído como performance compreensível expressa nos corpos. Esses gestos são formatados numa língua cultural comum partilhada pelo grupo que, assim, produz *performances* veiculadas pelo corpo sob a forma de cantos e danças. Procuremos mostrar como o grupo produzindo e decifrando códigos constrói no e através do corpo uma língua das emoções.

As emoções têm sido tema recorrente de estudos nos últimos anos e a sua relação com o campo da mídia ganha também destaque na reflexão de pesquisadores⁷. A busca incessante da felicidade no mundo contemporâneo, que resultou em concepções de sua produção como uma possibilidade quase automática ao alcance do indivíduo, através da qual alcançaria bens mais duradouros, como a saúde e o sucesso, produzida pela psicologia positiva⁸, fez com que o interesse sobre a temática se ampliasse para além das ciências psicológicas e, sobretudo, ganhasse relevo no discurso do senso comum e da mídia de forma geral.

Nas ciências sociais percebe-se, até os anos 1990, uma escassez de reflexões sobre o tema das emoções. Com a “virada emocional”, ocorrida naquela década, houve uma reconceitualização da problemática que passou a ser engendrada no campo das ciências sociais como um conceito complexo. O estudo de Catherine Lutz, *“Engendered Emotion: gender power, and the rhetoric of emotional control in American discourse”*, é marco nesse sentido⁹.

A visão dualista que produz a oposição entre corpo e mente, ainda que articulada no indivíduo, mas pensada separadamente, produziu, segundo Lutz (1988), campos de conhecimento distintos e dicotômicos – aqueles que consideravam a mente e aqueles que consideravam o corpo. Os fenômenos associados à mente dividiam-se, por sua vez, em duas outras dimensões igualmente dicotômicas – as emoções e a razão - , sendo a primeira associada ao corpo e a segunda à mente. Nessa visão, as emoções são pensadas como tendo origem no funcionamento do corpo (LUTZ, 1988 *Apud* REZENDE e COELHO, 2010, p. 21).

Para Freire Filho (2013, p. 129), lançando mão de um eclético conjunto de referenciais teóricos e metodológicos e um amplo material empírico, os recentes estudos sobre as emoções se dividem em duas principais vertentes teóricas. Na primeira, relacionada a uma visão privilegiadamente biológica, destacam-se “as proposições naturalistas que abordam as emoções como processos congênitos universais”, ou seja, como

⁷ Para uma visão geral da relação felicidade e mídia cf., sobretudo, os estudos de João Freire (2010, 2011, 2013).

⁸ Essas concepções são criticadas por diversos campos científicos, em função de inúmeros problemas advindos da forma como constroem a noção de felicidade e a percepção de como atingir tal estado de ânimo. Sobre o tema cf., sobretudo, Freire Filho (2010, p. 49-81)

⁹ No que diz respeito à comunicação, a ampliação do tema para o senso comum e a proliferação de livros, matérias em jornais, em revistas e nos meios audiovisuais sobre autoajuda, levaram pesquisadores a se interessarem por essa temática palpitante. Exemplares, nesse sentido, são os estudos de João Freire Filho que analisam de maneira complexa a “expansionista indústria do bem estar”. Cf. sobre o tema FREIRE FILHO, 2010; 2013, entre outros.

inerente à estrutura biológica da espécie humana, como algo pré-cultural; e na segunda, dominada pelas concepções subjetivistas, as emoções são tratadas como “eventos que emanam de um núcleo íntimo alheio ou adverso às normas e às estruturas do mundo exterior”, sendo nesse sentido objeto de decifração dos “peritos da psicologia”.

Adotando-se uma terceira vertente pode-se conceber as emoções como social, cultural e historicamente construídas. É nesse sentido que Freire Filho (2013) privilegia sua reflexão, falando de uma “gramática das emoções” construída numa cultura e num tempo histórico precisos, nos quais cada comunidade produz e decifra as regras que permitem construir no corpo, por exemplo, uma língua das emoções. “As regras variam de acordo com a condição socioeconômica, o status, a idade e o gênero de seus integrantes”, segundo o autor, e isso, para ele, vai resultar em “dinâmicas, expressões e performances emotivas moldadas por hierarquias sociais e por relações cotidianas de poder” (FREIRE FILHO, 2013, p. 130).

Essas *performances* emotivas se deixam ver, a maioria das vezes, como um impresso no corpo, já que os sentimentos produziram reações corporais diversas – a tristeza se transmutaria em lágrimas e soluços, enquanto a alegria seria expressa por sorrisos, olhos brilhantes, gestos efusivos etc.

O corpo seria, então, uma espécie de porta de entrada para a demonstração das emoções, ou seja, o lugar onde elas se deixam ver, o que não quer dizer que sejam inatas. São social e culturalmente construídas, como remarca Lutz (1988). Ou seja, as regras de expressão desenvolvem-se em acordo com os contextos sociais e, assim, as emoções se manifestam verbal e corporalmente de maneira particular em cada sociedade e em cada grupo. Há um vocabulário emotivo que é apreendido culturalmente (p. 23-24).

Ao mostrar que a compreensão e a vivência do corpo são também mediadas por formas de pensar cultural e historicamente construídas, Rezende e Coelho (2010, p. 29) destacam que a maneira como se explica as emoções passa a ser parte da visão cultural que já se tem sobre o corpo. A isso se deve acrescentar que as percepções sobre esse corpo são sempre múltiplas e expressas por linguagens.

Há, portanto, uma dupla dimensão de impressão cultural das emoções aqui envolvida: a primeira ligada ao fato de ser a construção cultural do corpo apreendida socialmente, o que se reflete na maneira como visualizamos e compreendemos as emoções; e a segunda relacionada à forma como se expressa a experiência num corpo que “fala” sempre através de uma linguagem que é culturalmente compreendida.

Ao destacar que as emoções são cultural e historicamente construídas, as ciências sociais problematizam duas outras questões: as emoções não seriam fruto de uma unidade biológica e psicológica do ser humano (a rigor inexistente), sendo fenômenos universalmente compartilhados (REZENDE e COELHO, 2010, p. 33).

Quatro articulações, portanto, podem ser feitas em relação à afirmação de que as emoções vêm impressas no corpo. A primeira delas diz respeito ao fato de ser o corpo construído culturalmente no mundo ocidental como matéria vivificada para a impressão das emoções. É nas reações nele expressas que se pode decifrar – se o código cultural for compartilhado – as significações das reações e gestos. A segunda se refere ao fato de ser o corpo objeto privilegiado de construção de saberes para ser compreendido e domesticado. Nesse sentido, torna-se matéria prima para práticas e para discursos articulados sobre ele. A terceira refere-se à questão cultural e histórica, já que as percepções e a compreensão da língua emocional obriga a se pensar num código partilhado socialmente no grupo e num espaço-tempo de produção de significações. E a quarta e última toma como pressuposto a categoria tempo como produto de significações igualmente sociais.

Se considerarmos emoções como um idioma a ser negociado como língua social, materializada em expressões e *performances*, compreendidas numa dimensão cultural, podemos dizer que a alegria, o medo, a raiva e outros sentimentos que no mundo ocidental são relacionados às emoções comporiam partes dessa gramática mais ampla partilhada (e decifrada) culturalmente. Essas *performances* culturais são moldadas por hierarquias sociais e por relações cotidianas de poder (FREIRE FILHO, 2013, p. 130).

No caso específico do grupo objeto de análise dessa tese, observamos na cena musical construída a repetição de gestos que implicam uma gramática das emoções. No gingado da roda, nas mãos que fazem gritar os tambores, na voz que ecoa os pontos e os cânticos, o corpo se torna lugar portador de emoções. Esses corpos produzem através de suas narrativas cênicas uma gramática comum, partilhada e compreendida por todos que fazem parte daquele universo cultural.

Ao citar a pesquisa de Marcel Mauss sobre os ritos funerários, Rezende e Coelho (2010, p.48) discorrem sobre as expressões dos sentimentos como linguagem. Ou seja, existem ritos, como a morte, a festa, o nascimento que têm suas expressões socialmente traduzidas. “Gritos, lamentações ou lágrimas não seriam apenas expressões externas de sentimentos oriundos do íntimo de cada um, mas, ao contrário, seriam pautados por uma gramática comum” (REZENDE e COELHO, 2010, p.48).

Ritos, expressões e *performances* fazem parte do cotidiano do grupo. Se o sorriso expressa uma gramática comum e inteligível, outros movimentos oriundos de suas *performances* corporais não só particularizam o momento, mas podem traduzir a transgressão das emoções.

O êxtase extremo diante da música, que, recebida pelos ouvidos, se desenvolve em todo o corpo, permite que os gestos de uns sejam partilhados por outros, ecoando cânticos numa espécie de louvação. Tudo isso traduzido e ressignificado pelo corpo que dança. As mãos vermelhas de tanto espalmar, as veias saltando do pescoço, os quadris se movendo num balançar sensual, indicam a existência de um momento de supra alegria (a plenitude), que não está ligado aos valores dos imperativos do mundo contemporâneo, mas que diz respeito à noção de alegria construída por este grupo particular. São códigos partilhados em comum pelo grupo que assume o sentido de ápice da alegria.

Através de ritos o grupo produz a sua gramática das emoções expressa em gestos. Dançar, cantar, bater são atos que permitem a expressão do sentimento. Como um imperativo cada rito tem que ser seguido, mas a forma de expressar a emoção é, ao mesmo tempo, pessoal e do grupo, ou seja, social e culturalmente partilhada. Todos vestidos de forma a identificar o local de pertencimento, as mulheres de saia, os homens de calças e com camisas da instituição, mostram a formação como grupo, enquanto a *performance* individual indica um código compartilhado mas que é compreendido por todos. Em cada roda, as emoções *performadas* são, ao mesmo tempo, pessoais e do grupo, produzindo uma comunidade portadora de uma alegria igualada a bem estar permanente. Há, enfim, a produção de uma gramática das emoções regida por códigos comuns.

Mas a expressão dessa linguagem para indicar que formam uma comunidade engendra igualmente relações de poder. As *performances* ritualizadas indicam para os Outros, aqueles que não fazem parte do grupo, a coesão e a importância dos gestos significantes que produzem, reafirmando seu lugar no mundo jogueiro. Ao mesmo tempo, pode-se perceber entre os integrantes *performances* de poder que indica a importância no grupo frente aos Outros. A forma como cantam, coordenam os tambores, a entrada de pessoas na roda e no entorno e, algumas vezes, as desavenças produzidas a partir da compreensão do Jongo de maneira distinta.

Na cena da roda os integrantes demonstram em atos e através das expressões impressas no corpo a emoção de estar ali e pertencer aquele lugar. Braços abertos, sorriso no rosto, corpos rodando em torno do círculo formado embaixo dos Arcos, palmas

sincronizadas, são algumas das expressões que se repetem. Em cada momento há ritos e expressões próprias e maneiras de demonstrar a emoção de estar ali. No momento do grito Machado¹⁰, todos param e fazem silêncio aguardando as próximas mudanças. Para logo voltarem a dançar, batucar e cantar.

Compreendendo tal como Rezende e Coelho (2010, p. 48) a expressão dos sentimentos como uma linguagem, podemos afirmar que esses indivíduos comunicam aos outros “aquilo que sente em um código comum”, mas nesse mesmo movimento estão comunicando a si mesmos suas próprias emoções.

No vocabulário das emoções apreendido socialmente, alguns gestos performáticos se repetem: o abraço no companheiro jongueiro, o sorriso e a expressão de satisfação no olhar. Atos como cantar alto, emitindo gritos, suplicando aos participantes ajuda, gesticulando com as mãos para aumentarem as palmas, cantar com os olhos fechados são expressões através das quais demonstram as emoções. Expressões corporais que deixam transparecer sentimentos. Emoções visíveis, que fazem parte de regras sociais, sendo ao mesmo tempo construídas pelos indivíduos que se constituem, também na produção dessas performances, como grupo.

Fazendo parte do processo mais amplo de construção social da realidade, “que elege, elabora e constitui valores éticos, morais, estéticos, políticos, econômicos, afetivos e cognitivos”, a percepção da emoção e sua introjeção está diretamente relacionada à cultura do grupo (VELHO, 2010, p. 228).

O grupo do Jongo da Lapa, no nosso entendimento, elabora a todo momento valores que são igualados à ideia de alegria: participar ativamente da roda, partilhar a bebida, os afetos, cuidar da segurança dos participantes, manter seus ritos e, assim, seus vínculos com um território particular. Desse modo, vão elaborando suas próprias regras e normas, constituindo suas bases da alegria, do prazer e da felicidade. Esse é o território aonde eles são agentes.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
FILHO, Alípio de Sousa. “Michel de Certeau: fundamentos de uma sociologia do cotidiano”. In: **Sociabilidades**, v. 2, p. 129-134, São Paulo, 2002.
FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.

¹⁰ Machado é o termo utilizado que indica o momento de pausar a dança, as palmas e os toques dos tambores. Inserido pelo Mestre Darcy, líder do Jongo da Serrinha, em meados dos anos 1960. Usado para a troca de pontos, das canções do jongo.

- FREIRE FILHO, João. “Apologias da ambição: a ética e a ciência do sucesso em Veja e Istoé”. **Compós**, XXII Encontro Anual da COMPÓS, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013.
- FREIRE FILHO, João. “A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo ‘pessoas cronicamente felizes’”. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HELLER, Agnes. **Sociología de la vida cotidiana**. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- HERSCHMANN, Micael e FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. São Paulo: INTERCOM, 2014.
- HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Músic@ em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- LUTZ, Catherine. **Engendered Emotion: gender power, and the rhetoric of emotional control in American discourse**. 1988.
- MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1985.
- MONTEIRO, Lais Bernardes. **Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo do Jongo da Lapa**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.
- REZENDE, Cláudia Barcellos e COELHO, Maria Cláudia. **Antropologia das Emoções**. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2010.
- RIOS, Ana Lugão e MATTOS, Hebe. **Memórias do Cativo**. Família, trabalho e cidadania na pós-Abolição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- RUFINO, Luiz. **Histórias e saberes de jogueiros**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.
- SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira e LOUSADA, Kath Pacheco Batista. “Temporada popular: corpo, cultura e cidade para além da bilheteria”. In: **Líbero. Revista do Programa de Pós Graduação da Faculdade Cásper Líbero**. Ano XVIII n.36 – jul./dez. 2015.
- SOUSA, Vítor Pereira de e FERNANDES, Cíntia Sanmartin. “Jovens e jazz ressignificando o cotidiano carioca”. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom. Rio de Janeiro: 2015.
- VELHO, Gilberto. “Cultura subjetiva e projetos de felicidade”. In: FREIRE FILHO, João (org.). **Ser feliz hoje**. Reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.