

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE**

**MESTRADO EM CIÊNCIA DA ARTE**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

**FABIANO AVELINO DA SILVA**

**MITOPOIESE DOS TAMBORES**

**DISCURSO E POESIA NO JONGO**

**UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE**

**Niterói  
2008**

FABIANO AVELINO DA SILVA

MITOPOIESE DOS TAMBORES  
DISCURSO POESIA E NO JONGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do Grau de Mestre em Ciência da Arte.

Orientador: Prof. Dr. JOSÉ MAURÍCIO SALDANHA ALVAREZ

Niterói  
2008

FABIANO AVELINO DA SILVA

MITOPOIESE DOS TAMBORES  
DISCURSO E POESIA NO JONGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós – Graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do Grau de Mestre em Ciência da Arte.

Niterói, 24 de novembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. JOSÉ MAURÍCIO SALDANHA ALVAREZ  
Orientador - UFF

---

Prof. Dr. JOSÉ RIBAMAR BESSA FREIRE  
UERJ

---

Prof. Dr. UED MARTINS MANJUD MALUF

Dedico este trabalho à  
Sandra,  
companheira desse outro então,  
com um abraço demorado  
que é do meu feitio.  
né mô?

Amiga Angelina, “Luz do Caminho”  
Maria José Ferreira de Pinho, incentivadora.  
Verônica e Debora Jalles - apoiadoras.  
Aos colegas de tempos, espaços e ideais.

## AGRADECIMENTOS

A DEUS,

por outro tempo/arte de encontros e encantos.

À tia Olga, “querida cozinheira”, jongueira do primeiro time da Santa Rita do Bracui, obrigado pela sua alegria de viver, e pelo livro “Rainha Quelé” que me destes em 2001. Aos colegas Délcio José Bernardo, líder do Yla - Du du e o Délcio Teobaldo, dos Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia.

Aos jongueiros e jongueiras do Bracui e do Morro do Carmo, em Angra dos Reis, e de São José da Serra em Valença.

Aos autores e autoras cujos textos tanto contribuíram com esta minha pesquisa.

Reverência post mortem à Maria Romão, pelo dia de entrevista<sup>i</sup> concedido, dos poucos que lhe restavam.

Ao Mestre Darcy da Serrinha, uma feliz lembrança do V Encontro de Jongueiros em Angra dos Reis.

Ao primeiro orientador, Guilherme Werlang, farol de lampejos e ocultações<sup>ii</sup>, e ao Prof. José Maurício Alvarez, notável *lapidatore* cuja sensibilidade e conhecimento concorreram para o feliz final desse trabalho.

Aos meus FILHOS André Luis e Fábio Eduardo com quem aprendi coisas, simplesmente, velejando por aí.

Fabiano Avelino da Silva

"Quando a noite descia,  
ao som da Ave-Maria,  
um som de tambor se ouvia,  
dentro de uma senzala,  
em um caminho pra Minas,  
vozes de jongueiros se ouviam."

(Ponto do Mestre Darcy)

Especial homenagem à Vovó Joanna do Jongo,  
Ialorixá – rezadeira - mãe do Mestre Darcy da  
Serrinha.

## **RESUMO**

A presente pesquisa tem como objetivo dialogar com o Jongo, expressão musical-coreográfica Afro-brasileira, que catalisa energias individuais e coletivas. Tambores que sintonizam o ser humano com as suas origens socioculturais permitindo o contato com os mundos visíveis e invisíveis do conhecimento e da criação. Jogo musical e poético cujos propósitos emotivos e artísticos criam espaços para um mundo sensível que promove, para além da resistência cultural, o prazer de ser/estar num espaço/tempo comum, construindo sujeitos, resgatando identidades.

Palavras chave: Sociabilidade – Reminiscência – Resistência cultural

## **EXTRATO**

La actual investigación tiene como objetivo a dialogar con la expresión musical coreográfica del Jongo, que cataliza energías individuales y colectivas. Tambores que sintonizan el ser humano con sus orígenes socioculturales, permitiendo el contacto con los mundos visibles e invisibles del conocimiento y de la creación. Tiene también como objetivo buscar los lechos teóricos que pueden explicar el construyendo a ciudadanos, rescatando identidades y promoviendo la alegría de ser y estar en un espacio y tiempo común.



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO, p. 11
1.1	SANTA RITA DO BRACUI, MORRO DO CARMO E FAZENDA SÃO JOSÉ, p. 17
1.1.1	O POVO JONGUEIRO, p. 27
1.1.2	V ENCONTRO DE JONGUEIROS – ENCONTRO COM MESTRE DARCY, p. 36
2	O JONGO NOSSO DE CADA DIA, p. 41
2.1	PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO, p. 57
3	A DANÇA, OS PONTOS, MITOS E MAGIA, p. 60
4	JONGANDO O CHORINHO – HIPERTEXTUALIZANDO O JONGO, p.78
5	UMA PONTE ENTRE A MUSICALIDADE DO POVO VENDA E O JONGO, p. 83
6	AUTORES DESCONHECIDOS – DEZ CONHECIDOS AUTORES, MAIS UM, p. 89
7	CONCLUSÕES PRELIMINARES, p.96
	REFERÊNCIAS, p. 98
	REFERÊNCIAS NA INTERNET, p. 102
	MÍDIAS DIGITAIS, p. 104
	GLOSSÁRIO, p. 105
	NOTAS DE FIM DE DOCUMENTO, p. 107
	APÊNDICE - Anotações do V Encontro de Jongueiros - 2000
	ANEXO I - Lei Euzébio de Queiroz
	ANEXO II - Certidão de Registro no Livro das Formas de Expressão
	ANEXO III - Depoimento de Délcio José Bernardo – Líder do Ylá Du Du
	ANEXO IV - Ilustração da Capa do Vídeo Jongos, Calangos e Folias
	ANEXO V - V Encontro de Jongueiros em Angra dos Reis
	ANEXO VI - Artigo 68 da Constituição Federal do Brasil
	ANEXO VII- Artigo 216 da Constituição Federal do Brasil
	ANEXO VIII - Parecer antropológico sobre o Dossiê do Jongo no Sudeste
	ANEXO IX - Folder dos Seminários Intersemióticos
	ANEXO X - Mídia em CD: “Edição de Jongando o Chorinho”
	ANEXO XI - Anúncio do vencedor do 4º prêmio Barco a Vapor.
	ANEXO XII – Depoimento do diretor de teatro Fábio de Mello
	ANEXO XIII – Mensagem enviada de Rondônia pelo Délcio Teobaldo

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig.1 Localização geográfica do Quilombo de Santa Rita do Bracui, f.17
- Fig.2 Vista da Estrada Santa Rita, caminho para o Quilombo, Rio Bracui Hostel e Rio Bracui, f.18
- Fig.3 Igreja de Santa Rita do Bracui, f.19
- Fig.4 Engenho Velho do Bracuhy, f.19
- Fig.5 Caminho do Bracui rumo às fazendas do Vale do Paraíba, f. 21
- Fig.6 – Morro do Carmo: Centro de Angra dos Reis, f.22
- Fig.7 - Vista parcial da Fazenda São José da Serra – Valença, f.24
- Fig.8 - Casa do Sr. Manoel Seabra, f.25
- Fig.9 - Roda de Jongo em S. José da Serra, f.26
- Fig.10 - Tia Olga do Bracuí, f.29
- Fig.11 – Délcio José Bernardo no Caxambu, f. 30
- Fig.12 – Toninho Canecão, f. 32
- Fig.13 – Sr. Manoel Seabra: Tio Mané jogueiro, f. 33
- Fig.14 – Grupos de Jongo no Estado do Rio de Janeiro, f.36
- Fig.15 – Mestre Darcy no 5º Encontro de Jogueiros, f.37
- Fig.16 – Jongo Infantil na Escola da Serrinha, f.38
- Fig. 17 e 18 - Mapas da migração Bantu, f.43
- Fig. 19 – Marisco – Mariel Gomes Rohein numa roda de Jongo, f.60
- Fig. 20 – Mineração de Diamantes – G. W. Freireyss, f.63
- Fig.21 – Arquitetos do Apartheid discutem a criação do Bantustão, f.84
- Fig.22 – Localização geográfica do povo venda – África do Sul, f.85
- Fig.23 – Bandeira do povo venda, f.85
- Fig.24 - Selo do povo venda, f.85

**LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS**

CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LABHOI/UFF	Laboratório de História Oral e Imagem/UFF
NUPEHC/UFF	Núcleo de Pesquisa em História Natural/UFF
PPGCA	Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
ACQSBRA	Associação Comunitária dos Quilombolas do Bracui

“Trata-se de música e de danças,  
coisas pelas quais, quem sabe,  
poderá ainda entender-se  
a desentendida humanidade atual”.  
(Tristão de Athayde)<sup>1</sup>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar que o Jongo, manifestação cultural afro-brasileira de cunho ritualístico, para além do seu histórico desempenho como elemento de resistência cultural, contribui significativamente na construção e ascensão de sujeitos autores no campo social e das artes.

A noção de autoria que utilizamos neste trabalho é a que se referiu Michel Foucault em sua aula inaugural no College de France, em dezembro de 1970, quando substituíra Jean Hyppolite na disciplina “História dos sistemas de pensamento”: “*O autor é aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real*”<sup>2</sup>.

Diante disto buscamos, nessa pesquisa, autores que dêem conta da unidade dos textos que trazem o seu nome apostro, e que essa unidade se articule com suas experiências de vida, quiçá com a história real que os viu nascer. Que esse autor procurado deixe entrever na sua recitação o sentido oculto que essa unidade atravessa, e que o seu *modus faciendi* traduza os códigos específicos da sua própria cultura.

---

1 ATHAYDE, Tristão de. *Jongos e Caxambus*; Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL, 5 de outubro de 1961 – Hemeroteca da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL; F0845, F0846 – FUNART - Acervo Digital – Jongo.

2 FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*; São Paulo: Editora Loyola, 14ª Edição 2006, 79p. Também disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/ordem.html> - Acesso em 15/04/08

Negar aos negros uma “*arte e uma cultura sofisticada*”, conforme dita, é dar a mão ao ideário colonialista europeu do séc. XVIII “*que negava nos negros qualquer capacidade criativa*”<sup>3</sup>.

O título adotado, *A Mitopoese dos Tambores*, é uma reverência e comprometimento com uma pesquisa anterior promovida por nós no período de 2001 a 2005, no distrito de Cunhambebe, periferia de Angra dos Reis, na qual a Banda Tambores do Frade<sup>4</sup> foi objeto de estudos para a conclusão do curso de Pedagogia, nesta Universidade<sup>5</sup>. Naquela ocasião, o trabalho intitulado “*Música na escola, mais que necessária*”<sup>6</sup> visando a importância da música no cotidiano pedagógico da escola contribuiu de forma decisiva para o nosso contato com a cultura do Jongo. Hoje o nosso desafio é desvelar os mistérios dos pontos, a magia da dança e a trama dos tambores a partir da hipótese de que o Jongo praticado nas comunidades quilombolas é um importante suporte na construção de sujeitos autores.

Esclarecemos que as comunidades remanescentes de quilombos tem sido as responsáveis pela salvaguarda do Jongo, e que as expressões quilombo, mocambo, terra de preto, comunidades negras rurais e comunidade de terreiro designam originalmente os grupos sociais afro-descendentes trazidos à força para o Brasil durante o período colonial. São grupos cujos ancestrais resistiram ou se rebelaram contra o sistema desumano que lhes fora imposto, formando territórios independentes onde a liberdade e o trabalho comunitário passou a constituir símbolos de diferenciação do regime escravagista adotado pela metrópole. Hoje são considerados quilombolas os descendentes daqueles escravos que se mantiveram nas terras e preservaram os costumes dos seus antepassados.

Nesta introdução identificaremos o campo de pesquisa, a metodologia e o aparato teórico concebido. A metodologia adotada, de caráter qualitativo, constituiu-se de entrevistas, pesquisas bibliográficas e etnográficas, observação direta nas comunidades, registros fotográficos e fonográficos. Os capítulos seguintes introduzirão o leitor na arena do Jongo, campo semântico de uma manifestação cultural raramente pesquisada e, por isso, pouco conhecida pela “*desentendida humanidade atual*”<sup>7</sup>.

---

3 FERREIRA, Ligia. Apresentação de Ferreira, in RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil*- 3ª Ed. – São Paulo:WMF Martins Fontes, 2007, p. XVIII.

4 Banda de Tambores do Colégio Estadual Antonio Dias Lima, bairro do Frade, em Angra dos Reis.

5 Universidade Federal Fluminense, pólo Angra dos Reis, Curso de Pedagogia, Turma 12, conclusão em 2005.

6 SILVA, Fabiano Avelino da. *Música na Escola, mais que necessária*. Angra dos Reis, 2005. 150 f. Monografia defendida. Curso de Pedagogia da Universidade Federal Fluminense, pólo de Angra dos Reis.

7 ATHAYDE, Tristão de. *Jongos e Caxambus*. JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1961 – Hemeroteca da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL; F0845, F0846 – FUNART - Acervo Digital – Jongo.

As principais fontes primárias são compostas pelos depoimentos dos jongueiros, anotações de campo durante as exposições de Jongo e dos apontamentos feitos durante o V Encontro de Jongueiros em Angra dos Reis no ano 2000. Outras fontes primárias foram obtidas nos acervos do Museu do Folclore Edson Carneiro, no bairro do Catete, Rio de Janeiro, no acervo do Observatório Jovem, projeto de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UFF)<sup>8</sup>, no documentário realizado pela Universidade Federal Fluminense através do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), do Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPEHC/UFF) e do acervo da UFF/Petrobrás Cultural - Memória e Música Negra<sup>9</sup>. O Dossiê IPHAN 5 JONGO NO SUDESTE também foi utilizado como fonte de consulta.

Como fontes secundárias, contamos com artigos de autores e estudiosos da cultura Afro-Brasileira, registros obtidos em Mídias digitais (CD's e DVD's) e visitas aos sítios virtuais (WEB) cujas referências relacionamos ao final deste trabalho.

As análises do material colhido nestas fontes entrecruzar-se-ão com os aportes teóricos das obras de Adorno e Walter Benjamin da Escola de Frankfurt<sup>10</sup>, Jaques Le Goff e Peter Burke<sup>11</sup>, da Escola dos Annales<sup>12</sup>, Feyerabend, João José dos Reis e Eduardo Silva, John Blacking, Clifford Geertz e Arthur Ramos.

Theodor Adorno denuncia a Indústria cultural, negando as posições que a tem como *“surgindo espontaneamente das próprias massas – forma contemporânea da arte popular”*. A visão de Adorno é que

A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, afirmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável. [...] Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência, jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens.<sup>13</sup>

Walter Benjamin aponta para a morte da oralidade, da comunicação individual e do desenraizamento dos sujeitos. Segundo este autor,

---

8 Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense - Niterói, RJ.

9 Projeto vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

10 Escola de Frankfurt é o nome dado a um grupo de filósofos e cientistas sociais de tendências marxistas que se encontraram no final dos anos 1920, diretamente associados à chamada Teoria Crítica da Sociedade e a que se deve conceitos como "indústria cultural" e "cultura de massa".

11 "Já me descrevi, algumas vezes, como um 'companheiro de viagem' dos Annales. Em outras palavras, um historiador de fora que, como muitos outros estrangeiros, buscou sua inspiração no movimento". Peter Burke. *A Escola dos Annales*. trad. Nilo Odália - São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

12 A chamada Escola dos Anais foi um movimento historiográfico surgido em 1929 em torno do periódico acadêmico francês *Revue des Annales*, conceituada revista acadêmica de história, na França, destacado-se por incorporar à História métodos das Ciências Sociais.

13 THEODOR, Adorno. *Adorno Sociologia*; A indústria cultural, São Paulo: Ática, 1986. p. 92/93

articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal qual como ela relampeja no momento de um perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento.<sup>14</sup>

Jacques Le Goff, historiador da Escola dos Annales, pontua que “o processo de memória no homem faz intervir não só na ordenação de vestígios, mas também na releitura desses vestígios”<sup>15</sup>, o que possibilita um remetimento a lembranças que podem estar tão próximas, mas também distantes e perdidas no limiar dos tempos e nos confins do espaço.

Paul Feyerabend, filósofo austríaco, famoso por sua rejeição a existência de regras metodológicas universais assegura, em sua obra *Contra o Método*, que “necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços do mundo real que supomos habitar (e que, talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário),<sup>16</sup> e propõe que “A tarefa do cientista não é mais a de buscar a verdade ou a de ‘louvar a Deus’ [...] é tornar forte o argumento fraco [...] para garantir o movimento do todo”<sup>17</sup>

João José dos Reis e Eduardo Silva, em *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*, fazem uma releitura do período escravocrata ressaltando que entre a passividade absoluta e a agressividade cega, normalmente atribuída aos escravos, havia uma posição intermediária, a de negociação, de compromisso com o sistema, porém com engenhosidade no sentido de conquistar um espaço onde se pudesse construir o próprio viver.

John Blacking, etnomusicólogo americano, autor de *How Musical Is Man?*, *Music, Culture, and Experience* e *Venda Children's Songs* estudou a musicalidade do povo venda, na África setentrional, cujo resultado das pesquisas nos suscitou comparações entre os costumes musicais daquele povo e os nossos jongueiros do sudeste brasileiro.

Clifford Geertz, antropólogo estadunidense, professor da Universidade de Princeton, é fundador de uma das vertentes da antropologia contemporânea, chamada Antropologia Hermenêutica ou Interpretativa, desenvolvida a partir dos anos 50. Sua tese se baseia no estudo de “quem as pessoas de certa formação cultural acham que são, o que elas fazem e por que razão elas crêm que fazem o que fazem”.

14 WALTER Benjamin – *Magia e Técnica, Arte e Política; Obras escolhidas*, Trad. Sergio Paulo Rouanet – Editora Brasiliense. 1994 ((1936), orig. em francês e publicado em 1955 por T.W. Adorno em *Textos reunidos*).

15 LE GOFF, Jacques. *História e Memória*; 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.

16 FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*, Rio de Janeiro: Liv.Francisco Alves Editora, 1977, p. 42.

17 Ibid, p.41

Finalmente, Arthur Ramos, apontado por Richard Pattee “*como a ‘autoridade’, o ‘precursor’, a ‘alma’ do ‘estudo científico’ do negro no Brasil*”<sup>18</sup>. [...] *Arthur investiga o folclore negro, remontando à nascente africana, como elemento constitutivo de um paideuma (alma de uma cultura), conceito emprestado ao etnólogo alemão Leo Frobenius (1873-1938)*”<sup>19</sup>.

O primeiro capítulo intitulado Santa Rita do Bracui, Morro do Carmo e Fazenda São José, tem como objetivo situar geograficamente o leitor no campo de pesquisa que definimos para este estudo, desdobrando-se o capítulo em em duas seções: POVO JONGUEIRO, e V ENCONTRO DE JONGUEIROS EM ANGRA – ENCONTRO COM MESTRE DARCY. Na primeira seção revelamos os co-autores deste trabalho, ou seja, os nossos entrevistados cujos depoimentos são as fontes originais desta pesquisa, enquanto a segunda seção é dedicada ao ícone do jongo na cidade do Rio de Janeiro, Darcy Monteiro, do Jongo da Serrinha, com quem tivemos contato por ocasião do referido evento e cuja energia nos seduziu para a causa do jongo.

No segundo capítulo, O JONGO NOSSO DE CADA DIA, abordaremos as categorias performáticas em que o Jongo se apóia, e os dinâmicos processos sócio-culturais que provocaram o desaparecimento do jongo em algumas comunidades por força da migração, dos processos de urbanização ou de condicionamentos por diferenças sociais. Discorreremos sobre as variedades e/ou equivalências existentes na forma de apresentação do Jongo. Numa única seção dentro deste capítulo, sob o título PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO, abordaremos a proclamação do jongo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Brasileiro e seu registro no Livro das Formas de Expressão.

No terceiro capítulo, A DANÇA E OS PONTOS – MITOS E MAGIA, discorreremos sobre a estrutura coreográfica, o corpo como ferramenta de construção estética, sobre os cantos de força e a propriedade que tem a palavra, dita sob o ritmo dos tambores, de acordar as forças de um mundo desconhecido, fazendo com que coisas mágicas aconteçam.

O quarto capítulo, JONGANDO O CHORINHO – HIPERTEXTUALIZANDO, versa sobre a coreografia do jongo e revisita um memorial, de nossa autoria, que fora apresentado como trabalho final na disciplina Literatura e Música, Relações Intersemióticas, do Programa

---

18 “Introdução de Richard Pattee”, in Arthur Ramos, *O negro na civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1971, v.I, p.14.

19 Apresentação de Ligia Ferreira, in Artur Ramos, *O Folclore Negro do Brasil*- 3ª Ed. São Paulo:WMF Martins Fontes, 2007, p. XVII.



de Pós-Graduação em Letras<sup>20</sup>, em 2007, nesta Universidade. Nesse memorial, composto de texto e vídeo de 3:46 min., propomos um exemplo de hipertexto imagético, numa trama coreográfica do grupo Abadá Capoeira confrontada com a performance do Donga<sup>21</sup> (o compositor) exibindo passos de jongo sob o ritmo do Chorinho, que é um gênero musical aparentado do jongo. Ousamos, nesse minúsculo trabalho de edição, coligar distintos conceitos musicais como a capoeira, o jongo e chorinho, para demonstrar a flagrante plasticidade, poesia e intertextualidade da coreografia jongueira.

O quinto capítulo, denominado Pontos de Contato, toca nas relações do Jongo com outras manifestações culturais afro-brasileiras como o Calango, o Congado, a Folia de Reis, a Dança de Umbigada, o Tambor de Mina, o Tambor de Crioula e os cantos Vissungos característicos das regiões de mineração nos séculos XVIII e XIX. São abordadas ligações do Jongo com a Umbanda e o Candomblé, e a sua similitude com a música do povo venda, uma tribo do Transval Setentrional da África do Sul que fora objeto de pesquisa de John Blacking.

O sexto capítulo, “AUTORES DESCONHECIDOS, E DEZ CONHECIDOS AUTORES” aponta personalidades artísticas cujas obras receberam, direta ou indiretamente, influência do jongo, tendo este gênero como elemento comum nas suas histórias de vida. Trazemos à tona artistas que, apesar do anonimato, à margem da *mass mídia*, contribuem para a valorização da cultura afro-brasileira poetizando pontos e passos com a suavidade e singeleza que constituem os fundamentais atributos do jongo.

Finalmente, nas conclusões preliminares recuperamos as partes mais relevantes do trabalho e os marcos teóricos que nos ofereceram respaldos à hipótese de que a prática do jongo tem contribuído positivamente no devir dessas pessoas, no seu fazer artístico, nas suas intervenções sociais, educacionais e políticas, demonstrando o prazer de ser e estar num espaço/tempo comum.

---

20 Seminários Intersemióticos, 2007, Niterói. Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Letras. Coordenação do Dr. Latuf Isaias Mucci em 18 de dezembro de 2007 no Auditório Ismael Coutinho, bloco C, Campus Gragoatá – UFF.

21 Nome artístico de Ernesto dos Santos, compositor do 1º samba registrado, “*Pelo Telefone*”.

### 1.1 SANTA RITA DO BRACUI, MORRO DO CARMO E QUILOMBO SÃO JOSÉ.

Santa Rita do Bracui é um recanto rural do bairro denominado Bracuhy, localizado no Km. 505 da BR-101 (antiga Rio Santos), distrito de Cunhambebe, 2º distrito do município de Angra dos Reis.



**Fig.1 - Localização geográfica do Quilombo da Santa Rita do Bracui<sup>22</sup>**

O mapa acima (fig.3) mostra o ponto de interseção da rodovia federal (BR.101) com o Rio Bracui, limites que separam o enclave rural denominado Quilombo Santa Rita, situado no sopé da Serra da Bocaina, do lado direito da rodovia federal, sentido Rio x Paraty, e a nobre faixa litorânea (lado esquerdo da rodovia e abaixo), onde se encontra o complexo turístico denominado Porto Marina Bracuhy, composto por ostentosos condomínios, o Hotel do Engenho, uma luxuosa pousada e grande marina servida por canais artificiais.

<sup>22</sup> Imagem disponível em: <http://www.pousadariobracuhy.com.br/local.htm> - Acesso em 25/05/08

Pequena é a distância entre aquela comunidade quilombola rural e a concentração de riqueza e poder dos vizinhos condomínios. Grande, porém, é a vigília dos quilombolas do Bracuí para manter seus espaços e suas tradições culturais. Nesta comunidade residem cerca de 200 pessoas de famílias descendentes dos escravos que no século XIX sustentaram a produção da cana de açúcar e de café nestas mesmas terras que pertenceram a José de Souza Breves, irmão do comendador Joaquim José de Souza Breves, considerado o Rei do Café.

Com esta comunidade, de Santa Rita do Bracui, construímos uma relação de amizade duradoura, pois convivemos como vizinhos por oito anos, de 1993 a 2001, na Estrada de Santa Rita, nº 4, às margens do Rio Bracuí, altura do Km. 505 da Rodovia Rio Santos, onde nos ocupávamos da administração do Rio Bracui Hostel, um Albergue da Juventude filiado à rede Hostelling International e voltado para o turismo cultural.



**Fig.2 – Vista da Estrada Santa Rita, caminho para o Quilombo, Rio Bracui Hostel<sup>23</sup> e Rio Bracui.**

A história oral desta comunidade quilombola dá conta de que, com a crise da produção do café, por volta de 1850, a cessação oficial do tráfico negreiro e o fim da escravidão em 1888, José de Souza Breves doou parte das terras da Fazenda Santa Rita do Bracuí aos seus ex-escravos que ali trabalhavam.

---

<sup>23</sup> Hoje, naquele local, funciona a Pousada Rio Bracuhy sob outra administração.

Imagem disponível em <http://www.pousadariobracuhy.com.br/fotos.htm> - Acesso em 25/06/08



**Fig. 3 - Igreja de Santa Rita do Bracuhy<sup>24</sup>**

As ruínas do Engenho Central do Bracuhy, preservadas no centro do complexo Marina Bracuhy, permanecem como testemunhas autênticas da movimentação de escravos que ali trabalharam e que por ali passaram com destino às fazendas de café do Vale do Paraíba.



**Fig. 4 – Engenho Velho do Bracuhy<sup>25</sup>**

A estratégica localização deste engenho não foi obra do acaso, pois, além de estar situado nos fundos da Baía da Ribeira, um esconderijo natural entre dezenas de pequenas ilhas, tinha, ainda, como portos vizinhos os de Jurumirim, Ariró, Itanema, Frade e Mambucaba que serviam como áreas opcionais de desembarque nesta região, grande produtora de cachaça, que era, àquela época, uma valorizada moeda de troca entre os traficantes de escravos. Sua posição geográfica em tudo favorecia o tráfico negreiro

---

24 Imagem disponível em: [http://www.brevescafe.oi.com.br/qui\\_bracuhy.htm](http://www.brevescafe.oi.com.br/qui_bracuhy.htm) -. Acesso em 25/05/08.

25 Imagem disponível em <http://www.marinabracuhy.com.br/fotosen.htm> - Acesso em 05/05/08

clandestino que ocorria mesmo após o Slave Trade Suppression Act, ou Aberdeen Act, de 8 de Agosto de 1845, mais conhecido no Brasil como Bill Aberdeen<sup>26</sup>.

Segundo BEILER<sup>27</sup>, no porto do Bracuhy, em 22 de dezembro de 1852, houve um desembarque de aproximadamente 500 africanos trazidos pelo navio norte-americano “Camargo”, em terras da Fazenda Santa Rita do Bracuí, de propriedade de José de Souza Breves, irmão do “Rei do Café”, tendo a polícia prendido vários traficantes nacionais e estrangeiros e parte dos escravos desembarcados, vindos de Quelimane<sup>28</sup> em Moçambique. A documentação apreendida incriminava, também, pessoas importantes, como o Comendador Luciano e o Major Nogueira, conhecidos figurões de Bananal, cidade vizinha situada no alto da Serra da Bocaina, na divisa dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo.<sup>iii</sup>

Pesquisas do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/ UFF)<sup>29</sup>, também confirmam que a grande região litorânea, ao sul do Estado do Rio de Janeiro, compreendida desde a Restinga da Marambaia até Mambucaba, incluindo a Serra da Bocaina e o Vale do Rio Piraí, pertencia ao comendador Joaquim José de Souza Breves, considerado, na época, o Rei do Café.

O pesquisador Aloysio Clemente Breves Beiler (2001) relata em sua monografia que este comendador foi o maior proprietário de escravos e terras do século XIX, chegando a ter mais de seis mil cativos<sup>30</sup> e nos informa sobre suas atividades escravagistas ilegais citando que o comendador Breves

continuou comprando escravos após a proibição do tráfico negreiro, em 1850, e mesmo depois do 13 de maio tirou o velho relho (chicote) da parede e deu uma surra numa escrava chamada Basília, que tinha ‘emburrado’ e não queria voltar ao trabalho. O contínuo tráfico de escravos, destinados às suas muitas fazendas, rendeu-lhe inclusive um processo: o chamado “caso Bracuí” que movimentou a Corte e envolveu outro grande cafeicultor, Manoel de Aguiar Vallim, de Bananal, São Paulo. Em janeiro de 1852, fora confirmado o desembarque ilegal de africanos em Bracuí, Angra dos Reis, RJ, em terras pertencentes aos Breves, mais precisamente na Fazenda Santa Rita, de propriedade do irmão de Joaquim Breves. Aberto um inquérito, Breves e Vallim foram levados a júri em Angra dos Reis. E inocentados.<sup>31</sup>

26 Legislação da Grã-Bretanha, proposta ao Parlamento pelo Ministro George Hamilton-Gordon (Lord Aberdeen), proibindo o comércio de escravos entre a África e a América, visando o combate ao tráfico de escravos no Atlântico Sul.

27 BEILER, Aloysio Clemente M.I.de J. Breves. *Memórias da Escravidão*. Disponível em: [http://www.brevescafe.oi.com.br/trafico\\_casobrac.htm](http://www.brevescafe.oi.com.br/trafico_casobrac.htm)  
Acesso em 30/05/08.

28 Quelimane é a capital e a maior cidade da província da Zambézia, em Moçambique. Está localizada no rio dos Bons Sinais, a cerca de 20 km do Oceano Índico.

29 *Jongos Calangos e Folias*. Disponível em [http://www.historia.uff.br/jongos/?page\\_id=68](http://www.historia.uff.br/jongos/?page_id=68) – Acesso em 22/05/08

30 BEILER, Aloysio Clemente Breves. *Cidades Mortas*. UNIFOA, 2001. Monografia do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Gestão da Excelência Empresarial - NUPEE do Centro Universitário de Volta Redonda, 2001.

31 BEILER, Aloysio Clemente Breves. *Memórias da Escravidão*. Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=671> – Acesso em 30/05/2008.

A Lei de 4 de setembro de 1850, Lei Eusébio de Queirós<sup>32</sup>, (ANEXO I), que determinou a extinção do tráfico de escravos para o Brasil previa punição apenas para os introdutores de escravos julgados pelos auditores da Marinha, visto que os fazendeiros envolvidos nesse crime deveriam ser julgados pelo foro da justiça local.



**Fig. 5 – Caminho do Bracui rumo às Fazendas do Vale do Paraíba<sup>33</sup>**

Os Jongueiros e calangueiros mais idosos do Quilombo de Santa Rita do Bracui relembram histórias do intenso tráfico clandestino de escravos naquela região no séc. XIX e mantêm vivas as lembranças deixadas pelos seus ancestrais através dos pontos de jongo. É através desta forma oral que os jovens da comunidade se apropriam desse conhecimento histórico e preservam a cultura do jongo cujas apresentações públicas dão visibilidade para a luta que as sucessivas gerações vêm mantendo pelo direito à posse definitiva e oficial das terras onde vivem.

O Dr. Mathias Gonçalves de Oliveira, Barão de Oliveira Roxo<sup>34</sup>, assim intitulado por decreto de 13.09.1882, escreveu o seguinte sobre o comendador José Joaquim de Souza Breves:

---

32 KITZINGER D. FERNANDO. *Lei Euzébio de Queiroz*. Disponível em

<http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=732053> – Acesso em 30/05/2008.

33 Imagem disponível em [http://www.brevescafe.oi.com.br/qui\\_bracuhy.htm](http://www.brevescafe.oi.com.br/qui_bracuhy.htm) - *Quilombolas de Santa Rita do Bracui, O legado de José Breves*. Acesso em 25/05/08

34 FREITAS, Sérgio. *A nobreza brasileira de A a Z*; Disponível em <http://www.sfreinobreza.com/Nobo.htm> - Acesso em 23/05/08.

[...] Suas propriedades territoriais estendiam-se até Mangaratiba e Angra dos Reis, e dentro delas, achava-se a célebre Ilha Francisca, fronteira à Angra dos Reis. Comendador da Ordem da Rosa e Cavaleiro de Cristo, José Joaquim de Souza Breves foi casado com sua sobrinha Dona Rita Clara de Moraes, filha do Barão de Pirai - José Gonçalves de Moraes e de Dona Cecília Pimenta de Almeida Frazão de Souza Breves - Baronesa de Pirai, sua irmã. Não tiveram descendentes, tendo o velho Comendador falecido depois de sua mulher, deixando belíssimo testamento do qual se depreende seu espírito altamente filantrópico, mas que infelizmente jamais foi cumprido no todo. Não só deixava forros todos os seu numerosos escravos, como ainda lhes deixava terras onde vivessem, e de cujo manejo poderiam tirar farto sustento para si e seus descendentes.<sup>35</sup>

Segundo o mesmo autor, a Fazenda de Santa Rita do Bracuí, acima citada, adquirida por compra a 30 de maio de 1829, consta no inventário do comendador Breves, feito em 1877, de um total de quase 90 propriedades da família Breves, incluindo navios e ilhas.

### COMUNIDADE JONGUEIRA DO MORRO DO CARMO

Nos quatro anos posteriores ao convívio com a comunidade de Santa Rita, ou seja, de 2002 a 2005, desfrutamos da convivência acadêmica com os principais representantes jongueiros da Comunidade do Morro do Carmo, no centro da cidade de Angra dos Reis, período em que cursávamos Pedagogia no pólo da Universidade Federal Fluminense, no vizinho Morro da Cruz.



**Fig. 6 – Morro do Carmo: Centro de Angra dos Reis<sup>36</sup>**

35 BEILER, Aloysio Breves. História do Café no Brasil Imperial - Disponível em <http://www.brevescafe.oi.com.br/josejoa.htm> - Acesso em 23/05/2008.

36 Morro do Carmo - 6 de janeiro 2007 - Acervo Ricardo Messias

A comunidade jongueira do Morro do Carmo, no centro da cidade de Angra, instalou-se ali a partir da migração forçada de pessoas que residiam nos bairros mais afastados do centro da cidade e cujas terras ficaram super valorizadas a partir de 1973 com a construção da Rodovia Rio Santos e, posteriormente, em 1978 com o início da construção do complexo das usinas nucleares. Estas obras afetaram negativamente e de forma irremediável grande parte da população que ocupava a faixa litorânea que foi tomada de assalto pela especulação imobiliária.

Segundo Délcio Teobaldo (2003), *“O resultado foram famílias desestruturadas, da noite para o dia, o que exigiu das culturas oral-rítmicas como os jongos – que tem seus fundamentos assentados nos laços familiares – uma reavaliação urgente dos seus códigos de comunicação”*<sup>37</sup>. Antigos moradores das localidades periféricas de Angra dos Reis, desde Conceição de Jacareí, Camorim, Bracui, Frade, Perequê, Mambucaba e outros bairros foram obrigados a ceder, a qualquer preço, de um estilo de vida auto-sustentável, da pesca ou da lavoura de subsistência, a uma nova forma de vida urbana para a qual não estavam culturalmente preparados. Tiveram perdida a sua auto-estima que estava assentada, sobremaneira, na cultura do terreiro onde podiam criar os animais domésticos, plantar e desfrutar do espaço para as suas danças e cantorias. A própria geografia irregular da cidade levou à ocupação dos morros da cidade, subtraindo destas pessoas uma importante particularidade, o espaço de terreiro, que originalmente agregava as suas famílias nos momentos de folguedos em torno das fogueiras.

Entretanto, segundo Délcio Teobaldo (2003), os jongueiros, culturalmente resistentes, preservaram o jongo na memória, o *“Jongo múltiplo, por desatino ou destino, que uniu pessoas com conhecimentos diferentes, em torno da mesma saudade da terra e da lembrança do que foi e do que poderia ter sido”*<sup>38</sup>. A comunidade jongueira do Morro do Carmo é um exemplo de resistência que se deve ter contra o risco da perda da identidade e de referências complexas, que, no caso do Jongo Rural, vem sendo mantidas através da sua versão urbana.

---

37 TEOBALDO, Delcio. Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia – O Jongo Rural de Angra dos Reis; Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

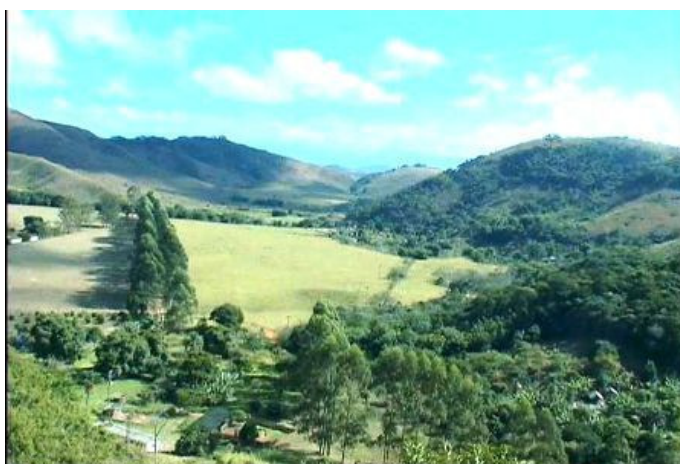
38 *ibid.*, p.14



## COMUNIDADE QUILOMBO DE SÃO JOSÉ DA SERRA

O nosso encontro com a comunidade do Quilombo de São José da Serra ocorreu mais recentemente, a partir do lançamento do DVD *Jongos, Calangos e Folias*, em 2006, quando tivemos oportunidade de travar contato com esse povo jongueiro. A cultura desta comunidade se diferencia do povo de Santa Rita do Bracuí pela crença religiosa, visto que esta é eminentemente católica, enquanto aquela pratica, de forma harmoniosa, tanto os ritos de umbanda quanto os preceitos do catolicismo, mantendo no mesmo terreiro que se tira o jongo uma capela onde assistem a chamada “missa inculturada” e, ao lado, uma tenda espírita onde fazem os trabalhos de umbanda, segundo depoimentos do jongueiro Toninho Canecão.

A este fenômeno que o senso comum chama sincretismo, o historiador inglês Peter Burke (2007), denomina pluralismo, uma característica de relativa importância na cultura brasileira, que se traduz numa tolerância com a diversidade cultural e que está ligada à hibridização<sup>39</sup>. Para Peter Burke (2003), “*a hibridização, seja ela consciente ou inconsciente [...], é uma posição intermediária entre duas visões do passado que podem ser criticadas como superficiais*”<sup>40</sup>, ou seja, a que alega que uma cultura ou uma tradição cultural pode permanecer ‘pura’ e outra que admite que uma cultura pode conquistar as outras por completo. Segundo esse autor, “*os críticos do processo de hibridização certamente não vêm o seu lado positivo, a tendência à síntese e à emergência de novas formas*”



**Fig. 7 – Vista parcial da Fazenda São José da Serra - Valença<sup>41</sup>**

39 NPC - Núcleo Piratininga de Comunicação Zero Hora, 11 abr. 2007 - Disponível em:

[http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id\\_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo](http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo). Acesso em 25/05/08.

40 BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003, p. 112-113

41 Vista parcial da Fazenda São José da Serra – Acervo Observatório Jovem; PPGE – UFF, 2006.

O quilombo São José da Serra está localizado no município de Valença, região sul fluminense no Vale do Paraíba, entre Conservatória e a cidade de Santa Izabel do Rio Preto.

A comunidade quilombola de São José reúne os descendentes de Tertuliano e Miquelina, sendo a sétima geração desde aqueles primeiros escravos comprados para trabalhar na antiga fazenda cafeeira de São José da Serra em meados do séc. XIX, por volta de 1850. O Jongo, o artesanato, as sabedorias medicinais e o hibridismo religioso são os padrões culturais básicos que compõem o cotidiano desses quilombolas.

Constituindo laços de parentesco e solidariedade dentro dos limites da fazenda, os descendentes daqueles primeiros escravos conseguiram resistir à crise do café trabalhando na lavoura do milho e posteriormente na criação vacum. Assim, permaneceram por mais de um século nas mesmas terras que foram doadas verbalmente aos seus ancestrais, apesar do sucessivo adiamento da legalização dessa doação pelos legítimos herdeiros da família Ferraz. A fig. 8, abaixo, mostra a casa do Sr. Manoel Seabra, o Tio Mané, uma figura impar no contexto jongueiro da comunidade de São José, dada a sua vitalidade na dança do jongo, apesar da sua idade com mais de 80 anos.



**Fig. 8 – Casa do Sr. Manoel Seabra<sup>42</sup>**

Nas terras em que vivem, os quilombolas constituíram um núcleo religioso e cultural que tem atraído a atenção de estudiosos, pesquisadores e curiosos de diversas partes do país, tanto em função do jongo que ali praticam, mas também pelo poder religioso exercido pela matriarca da comunidade, a Mãe Zeferina, falecida em julho de 2003, cujo legado deixou para a atual líder espiritual da comunidade, Mãe Terezinha, de 63 anos de idade.

---

42 Casa do Sr. Manoel Seabra – Acervo Observatório Jovem; PPGE – UFF, 2006.



**Fig. 9 – Roda de Jongo em S. José da Serra<sup>43</sup>**

Entretanto, há quinze anos, um novo proprietário de fora da família Ferraz, dona original das terras, impôs restrições no uso do solo pelos quilombolas, tentando restringir-lhes as liberdades que antes desfrutavam, inclusive nas suas atividades religiosas. Essa situação, aliada ao reconhecimento que lhes foi conferido pelo IPHAN, em 1999, como “remanescentes de quilombo”, abriu caminho para a luta pela titulação das terras cujo processo que demanda a desapropriação de cinco fazendas. Nesta luta, a prática do jongo tem se mostrado um eficaz suporte de visibilidade para os anseios da comunidade nos espaços onde se apresentam e na mídia.

---

<sup>43</sup> Roda de Jongo no Terreiro do Quilombo São José da Serra - Acervo Observatório Jovem; PPGE – UFF, 2006.

### 1.1.1 O POVO JONGUEIRO

Sendo a pesquisa um ato científico, “Plutarco ou Diógenes<sup>44</sup>, e não Dirac ou Von Neumann<sup>45</sup>, segundo Feyerabend (1977), são os modelos para a apresentação dessa espécie de conhecimento, onde a história de uma ciência se faz inseparável da própria ciência”<sup>46</sup>. Portanto, tomando por empréstimo esse pensamento de Feyerabend, consideramos inseparáveis, nesta pesquisa, a história do Jongo e a dos grupos sociais que lhe dá suporte, tanto quanto indissociáveis são os componentes desses grupos como sujeitos da história dessa manifestação musical e coreográfica.

São histórias inseparáveis tanto pela importância que têm nas relações de sociabilidade entre os pretos cativos (escravos africanos), os creoulos (escravos pretos brasileiros), os índios e mestiços, mas também pelas relações com as instituições e os senhores do poder escravista constituído.

Edmundo Silva e João José dos Reis (1989) em *Negociação e Conflito*<sup>iv</sup> pregam que as terminologias “pretos e creoulos” “*se difundiram na Bahia [...] quando as rebeliões africanas estabeleceram a urgência política de enfatizar as diferenças entre os escravos nascidos aqui, supostamente confiáveis, e os aguerridos escravos arrancados da África*”. Segundo esses autores, “*creoulos e africanos mantinham relações em geral diferenciadas com senhores e brancos*”<sup>47</sup>.

O Jongo, que sempre esteve presente como um dos indutores dessas relações de sociabilidade, superou séculos de cativo e sobrevive entre nós, apesar das perseguições e silenciamentos historicamente impostos pelo Estado e pela Igreja. Abdias Nascimento (1978) confirma que

---

44 Filósofos Gregos

45 Matemáticos contemporâneos

46 FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. Rio de Janeiro; Liv.Francisco Alves Ed., 1977, p.41

47 SILVA, Eduardo, João José Reis. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*; São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.45.

A repressão ao negro estava presente em todos os aspectos da vida social. Não apenas os festejos populares eram perseguidos, mas também as religiões afro-brasileiras, que constantemente eram vítimas de incursões policiais que terminavam com o confisco de esculturas rituais, objetos de culto, vestimentas litúrgicas e com o encarceramento dos praticantes.<sup>48</sup>

Gênero musical que traz no bojo uma oralidade perspicaz, o jongo tornou-se um importante contributo na preservação da cultura afro-brasileira, tanto pelo seu cunho celebrativo ligado à religiosidade, à tradição e à dança, mas também enquanto documento histórico capaz de nos revelar temas que, de outra forma ficariam esquecidos, silenciados ou ocultados. Tratada por Pierre Janet como “comportamento narrativo”, a oralidade é um ato mnemônico fundamental *“que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação na ausência do acontecimento ou do objeto que constituiu o seu motivo”*<sup>49</sup>. Nesse mister, o Jongo se coloca como um “eco sonoro” e um reservatório (móvel) da história das comunidades quilombolas, um elemento de tradição necessário à sobrevivência do grupo. Segundo Le Goff (2003), *“São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória”*<sup>50</sup>

Teve o Jongo a sua contribuição reconhecida em 15 de dezembro de 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN<sup>51</sup> (ANEXO II), que lhe conferiu o registro no Livro das Formas de Expressão e o título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa proclamação contou com o apoio e o empenho de universidades interessadas na preservação da memória cultural e de redes não governamentais de defesa da cultura afro-brasileira.

Há ocorrências de Jongo em diversas regiões do sudeste brasileiro, principalmente nos municípios do Estado do Rio de Janeiro, incluindo a capital. Entretanto, o nosso campo de pesquisa limitou-se às três comunidades já referidas anteriormente: a de Santa Rita do Bracui, na zona rural de Angra, o Quilombo da Fazenda São José da Serra, em Valença-RJ, em cujos locais se pratica o Jongo Rural<sup>52</sup>, e a comunidade do Morro do Carmo, no centro de Angra dos

48 NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

49 In: *História e Memória*, Jaques Le Goff; Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 421 e Florès, 1972, p.12.

50 LE GOFF, Jaques. *História e Memória*; Campinas: Editora Unicamp, 2003, p.470.

51 ANEXO I – *Certidão de Registro no Livro das Formas de Expressão e Título de Patrimônio Cultural do Brasil ao Jongo no Sudeste*.

52 TEOBALDO, Delcio. *Cantos de fé, de trabalho e de orgia - o Jongo Rural de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro: E-Papers Edit. , 2003.

Reis onde sobrevive o Jongo Urbano<sup>53</sup>, recorrência do jongo rural desterritorializado. Desta forma pudemos observar as peculiaridades existentes entre essas duas categorias de jongo.

Com raízes agrárias, os pontos cantados nas rodas de jongo quase sempre remetem o universo natural como pano de fundo e personagem dos acontecimentos, não obstante várias comunidades negras terem tido suas terras espoliadas e, por isso, impelidas a morar nos morros ou em guetos periféricos da cidade. Felizmente, algumas comunidades resistiram aos esbulhos sobre suas terras e permaneceram em seus espaços de origem como guardiãs da original tradição jongueira que aglutina os seus praticantes e os mantêm em permanente luta pelo seu direito territorial através da regularização fundiária, como é o caso das comunidades quilombolas de Santa Rita do Bracui e da Fazenda São José da Serra em Valença.

Nos contatos que tivemos com os jongueiros dessas comunidades buscamos um viés que nos auxiliasse na percepção e na compreensão das singularidades existentes no seu cotidiano e que nos revelassem os sinais da importância do jongo na vida do grupo e de cada indivíduo em particular.

Dos jongueiros de Santa Rita do Bracui, fomos vizinhos por oito anos seguidos, de 1993 a 2001, e ficamos amigos: tia Olga Romão, Paulina, Geraldo Romão, Zé Adriano, Manoel Moraes, Marilda de Souza e o jovem Leandro são algumas entre as muitas amigadas que ali cultivamos. Dada a natural característica arredia dos quilombolas, cremos que esses laços de amizade lastrearam vínculos de confiança e anuências que nos permitiram a obtenção dos dados necessários ao desenvolvimento deste trabalho de pesquisa naquela comunidade.



**Fig. 10 – Tia Olga do Bracui<sup>54</sup>**

53 PASSOS, Mailsa Carla Pinto. *Sobre encontros e negociações: aprendendo a jogar, aprendendo a jogar*. PUC, 2004. Rio de Janeiro. Artigo da tese de Doutorado em Educação. Disponível em <http://www.lab.eduiimagem.pro.br/frames/seminarios/pdf/macppa.pdf> - Acesso em 05/05/08.

54 Imagem pertencente ao acervo do Autor desta monografia.

Com os representantes da comunidade jongueira do Morro do Carmo estabelecemos contatos a partir do ano de 2001 até 2005, quando cursamos Pedagogia no pólo universitário da UFF sediado no vizinho Morro da Cruz, no centro de Angra dos Reis. Como colegas de faculdade, dividíamos tempo, espaço e emoções com os jongueiros Délcio José Bernardo e Mariel Gomes Rohein, sendo este carinhosamente conhecido na cidade pelo nome de *Marisco*. Todos eles levavam, regularmente, a cultura e a arte do jongo para os seminários pedagógicos da nossa turma.



**Fig. 11 – Delcio no Caxambu (ao centro) e Marisco, no candongueiro (à direita).<sup>55</sup>**

Délcio Bernardo, líder do grupo Ylá-Dudu, nasceu em Mambucaba, 4º Distrito de Angra dos Reis, em 1965, e sua família, jongueira, foi expulsa da região de Mambucaba, indo morar no Morro do Carmo, no centro de Angra dos Reis.

Superando todas as expectativas, Délcio, hoje, é servidor público municipal, bacharel em Comunicação Social pela Universidade de Barra Mansa e Pós-Graduado em Raça, Etnia e Educação no Brasil, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense.

Responsável pela manutenção dos Jongs angrenses, além de coordenar o grupo Yla DuDu de Consciência Negra, Délcio desenvolve o projeto Caminhos do Jongo em conjunto com a Associação Comunitária de Quilombolas do Bracui.

Segundo Délcio, o desenvolvimento da cidade de Angra, apesar de ter beneficiado uma parcela da população, trouxe, a reboque uma série de problemas cuja maior prova

---

<sup>55</sup> Imagem pertencente ao acervo do Autor desta monografia

é o grande número de pessoas que foram expulsas de suas terras nos bairros de Mambucaba, Frade e Bracuhy, sendo obrigadas a ir viver nas áreas urbanas. Lavradores e lavradoras que perderam suas roças, e ganharam, de presente, os morros do centro da cidade e as fábricas onde ocupam as funções de baixo ou nenhum grau de escolaridade e, ainda, recebem os menores salários. A maior parte desse grupo engorda a classe dos desempregados, os demais se dividem em lavadeiras, faxineiras, domésticas, biscateiros, servente de pedreiro.<sup>56</sup>

Por descender de um grupo onde a dança do jongo é comum, Délcio gosta de chamar a todos de jogueiros, pois, segundo ele, aprendeu a jogar

*no terreiro de casa, no Morro do Carmo, mas também nos terreiros dos demais parentes que buscavam naquelas rodas uma maneira de juntar os iguais e enfrentar a dura vida da cidade, marcada principalmente pela fome e pelo alcoolismo que determinou o fim de tantos (as) jogueiros (as)*<sup>57</sup>.

Faz questão de frisar que, ainda criança, tinha vergonha de dançar o jongo, pois todas as vezes que tinha roda [à noite], no dia seguinte os vizinhos do morro comentavam que não conseguiram dormir por causa da *macumba*, e que se insurgia contra essa acusação, pois já bastava a discriminação que eles sofriam por serem negros (as).

Entretanto, ficaram inesquecíveis, na sua memória, *“as noites de jongo, iluminadas pela fogueira e animadas pelas metáforas, cantorias e palmas daqueles(as) sofridos(as) produtores culturais. Aqueles que fizeram de sua vida uma escola para que eu pudesse aprender e me transformar no que sou hoje, e no que me faz acreditar em uma vida melhor para todos*<sup>58</sup>”.

Delcio conta que foi para a escola com nove anos, porém levou um choque, pois parecia como se ele não tivesse [vivido] qualquer coisa antes, visto que tudo era uma só confusão na sua cabeça de criança. *“Toda história era relacionada a um grupo ao qual eu não conhecia. Na escola nunca se falou de jongo, capoeira, candomblé, ou qualquer outra manifestação cultural ou religiosa ligada ao povo negro*<sup>59</sup>”.

Sua impressão era de que tudo não passava de um sonho, pois nada (sic) do que conheceu antes não existia nesse novo mundo: *“Meu rosto só era percebido na ocasião do*

---

56 BERNADO, Delcio José. ANEXO VII

57 Ibidem, ANEXO VII

58 Ibidem, ANEXO VII

59 Ibidem, ANEXO VII



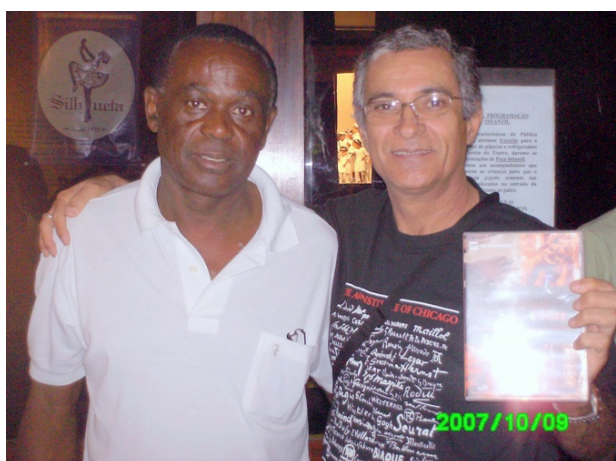
*dia 13 de maio, com as comemorações do dia da Abolição, que para as crianças negras soa como dia do constrangimento e para algumas escolas é dia de comemorar a liberdade. E que liberdade?*<sup>60</sup>

Porém, segundo Délcio, sua história ficou dividida em dois momentos distintos de aprendizado: o primeiro, referente aos conhecimentos familiares, e o outro, declara,

desde o começo, mostrou-se um pouco “agressivo” devido à maneira com que tratava, e em alguns casos ainda trata, os saberes diferentes daqueles reproduzidos em seu ambiente, apresentando-se como o mais importante, o que pode tornar você “alguém”, o que vai “preparar você para a vida”, etc. Como se, até aquele momento, eu não fosse ninguém.<sup>61</sup>

Pela dimensão do texto escrito pelo Delcio, pela importância do que ele diz, e do lugar de onde fala como sujeito histórico, a sua narrativa compõe o ANEXO III deste trabalho. Porém, uma pequena frase do Délcio ficou gravada para sempre na minha mente, pois sintetiza todo o seu sentimento pelo Jongo: *"Nós éramos de uma família extremamente pobre e a gente não tinha muitos motivos de alegria, mas quando era na roda de jongo, aquilo era uma coisa assim que dava a impressão de que nós éramos as pessoas mais felizes da vida"*.<sup>62</sup> Tal como havia registrado na gravação do vídeo “Jongos, Calangos e Folias”.

Antonio do Nascimento Fernandes, mais conhecido como Toninho Canecão, nascido em 1946 na comunidade da Fazenda São José da Serra, Valença, além de sobrinho de “Seu” Manoel Seabra, é uma importante liderança comunitária do Quilombo São José.



**Fig. 12 – Toninho Canecão**

60 Ibidem, ANEXO VII

61 Ibidem, ANEXO VII

62 Depoimento pessoal ao autor deste trabalho, por ocasião do lançamento do DVD *Jongos, Calangos e Folias*, no Teatro da UFF, Niterói, em 15 de novembro de 2007.

No lançamento do Vídeo Jongos, Calangos e Folias<sup>63</sup> (ANEXO IV) em 15 de novembro de 2007, no teatro UFF, em Niterói, travamos longa conversa, oportunidade em que Toninho reforçou e atualizou declarações documentadas em vídeo pelo Observatório Jovem do Rio de Janeiro – (2006)<sup>64</sup>.

Manoel Seabra nasceu na década de 1920, é um dos membros mais antigos da comunidade de São José da Serra e, como descendente de escravos, guarda importante memória sobre os tempos de cativo e da liberdade. Além do jongo que até hoje pratica com devoção, participou também de calangos e folia de reis. O nosso encontro se deu no saguão do Teatro da UFF – Reitoria – por ocasião do lançamento do Vídeo Jongos, Calangos e Folias<sup>65</sup>



**Fig.13 – Sr. Manoel Seabra : Tio Mané jongueiro**

As memórias, tanto a individual quanto a coletiva têm nos lugares uma referência importante para a sua construção, sendo que estas últimas se referenciam para além dos espaços mas também nas relações que ali se constroem. Os lugares são tão importantes referências na memória dos indivíduos que as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam mudanças importantes na vida e na memória dos grupos. A memória é sempre vivida, física ou afetivamente. Para Halbwachs, a renovação permanente das lembranças é um dos fatores que diferenciam a memória da história, ou seja, a maneira como se relacionam com o tempo e o aspecto individual que a memória encerra num sentimento próprio e particular.

63 Produção do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF) e do Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPEHC/UFF).

64 *A Juventude do Quilombo São José da Serra*. UFF, 2006, Niterói: Sementes da Memória, - Observatório Jovem - PPGE/UFF.

65 Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF) e do Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPEHC/UFF).

Halbwachs (1990) sublinha em sua argumentação o caráter plural da memória como um outro fator que a diferenciaria da história: “*Há com efeito muitas memórias coletivas. É a segunda característica pela qual elas se distinguem da história. A história é uma e podemos dizer que não há senão uma história*”<sup>66</sup>. A história para Halbwachs é a história das nações; é a história tradicional, factual e teleológica.

Entretanto, memória individual e coletiva se alimentam e têm pontos de contato com a memória histórica. Guardam informações relevantes para os sujeitos, cuja função primordial é garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertinência entre seus membros. Abarcam períodos menores do que aqueles tratados pela história. Têm na oralidade o seu veículo privilegiado de troca, porém não necessariamente exclusivo. A memória histórica, porém, tem no registro escrito um meio fundamental de preservação e comunicação. Memórias individual e coletiva e a história se interpenetram e se contaminam, mas as memórias individuais e coletivas vivem num permanente embate pela co-existência e também pelo status de se constituírem como memória histórica.

Importante é destacar que a memória é, também, um objeto de luta pelo poder que se trava entre classes, grupos e indivíduos no sentido de que a decisão sobre o que deve ser lembrando e aquilo que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro.

Como nos lembra Le Goff (1994), foram os gregos antigos quem fizeram da Memória a deusa *Mnemosine*, mãe das nove musas procriadas no curso das nove noites passadas com Zeus: *Clio* (história), *Euterpe* (música), *Talia* (comédia), *Melpômene* (tragédia), *Terpsícore* (dança), *Erato* (elegia), *Polínia* (poesia lírica), *Urânia* (astronomia) e *Calíope* (eloquência).

A deusa *Mnemosine* além de recordar aos homens seus heróis e seus grandes feitos, presidia a poesia lírica, de forma que o poeta, sendo um homem possuído pela memória, um adivinho do passado, era uma testemunha inspirada nos “tempos antigos”, da idade heróica e, por isso, da idade das origens. Portanto, na mitologia grega, as musas inspiravam as chamadas artes liberais e, de acordo com essa construção mítica, a história era filha da memória<sup>67</sup>.

Segundo Peter Burke (2000), a visão tradicional das relações entre história e memória sempre se apresentou como sendo o historiador o guardião da memória dos acontecimentos públicos escritos para proveitos dos autores, para lhes proporcionar fama, e também em proveito da posteridade, para aprender com o exemplo deles. Assim, para Cícero (106 a.C. -43

66 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora revista do tribunais, 1990, p.85.

67 LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994, p. 423-483.

a.C.), a história era a vida da memória. Nesta perspectiva, Heródoto (c. 484 a.C. - 425 a.C.), Jean Froissart (c. 1337-1410) e o Conde de Clarendon (1609-1674) afirmaram que escreviam para manter viva a memória dos grandes fatos e feitos notáveis<sup>68</sup>.

Entretanto, para Halbwachs as memórias são construções dos grupos sociais, às quais denominou, ainda na década de 1920, “estrutura social da memória”. Segundo o autor, embora sejam os indivíduos que lembram são os grupos sociais que determinam o que é “memorável” e as formas pelas quais será lembrado. Portanto, os indivíduos se identificam com os acontecimentos relevantes para o seu grupo. Segundo Burke (2000), “*Lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí, pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado*”<sup>69</sup>, enquanto para Le Goff (1994), “*A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens*”<sup>70</sup>.

---

68 BURKE, Peter. “História como memória social”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

69 Ibid, p. 70

70 Ibid, p. 477

### 1.1.2 VENCONTRO DE JONGUEIROS – ENCONTRO COM O MESTRE DARCY

Em agosto de 2000, celebrando a resistência da Cultura Negra no Brasil, realizou-se o V Encontro de Jongueiros em Angra dos Reis<sup>71</sup> (ANEXO V), cuja abertura se deu no auditório do Colégio Estadual Doutor Artur Vargas, reforçando o Movimento Rede de Memórias do Jongo e do Caxambu, estabelecendo laços de solidariedade e troca de informações entre as diversas comunidades jogueiras do sudeste<sup>v</sup>.

Esse encontro foi organizado pelo curso de Pedagogia da UFF, em Angra dos Reis, pelo Curso de Matemática da UFF em de Santo Antonio de Pádua e pelo Grupo Ylá Du Du de Consciência Negra com o integral apoio da Prefeitura de Angra dos Reis.

No Estado do Rio de Janeiro são várias as comunidades que preservam a cultura do Jongo e prestigiam os encontros anuais. Três destas comunidades estão em Angra dos Reis (Bracuí, Mambucaba e Morro do Carmo), e as demais em Marambaia, Paraty (Quilombo do Campinho), Valença (comunidade da Fazenda São José), Vassouras, Barra do Piraí, Miracema, Pinheiral, Santo Antônio de Pádua, São Pedro da Aldeia, Quissamã e Duas Barras.



Fig. 14 - Grupos de Jongo no Estado do Rio de Janeiro

<sup>71</sup> Encontro anual de grupos de Jongo, que congrega comunidades jogueiras, pesquisadores, artistas e intelectuais de várias regiões.

Porém, é na zona oeste da cidade do Rio, em Madureira que se encontra a mais conhecida e divulgada comunidade jogueira do Estado, o Jongo da Serrinha que em 2000 transformou-se na Associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha, com o objetivo de dar continuidade ao trabalho de preservação do patrimônio histórico do jongo em consonância com serviço de assistência social que foi desenvolvido há mais de 40 anos por Vovó Maria Joana Rezadeira e seu filho Mestre Darcy.

O Estado de São Paulo concorre com as comunidades de Cunha, Guaratinguetá, Piquete, Lagoinha, Taubaté, Caçapava, Pindamonhangaba, São Luís do Paraitinga, Ilhabela, Salesópolis, São José dos Campos, Votuporanga, Caraguatatuba, Lorena, Miracatu, Pirassununga, Redenção da Serra, Iguape, Ubatuba, Areias, Lagoinha, São José do Barreiro, Bananal, Queluz, Saveiras, Cachoeira Paulista, Piquete, Aparecida e Jacareí.

Foi nesse V Encontro de Angra que tivemos oportunidade de conhecer e estar com Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo da Serrinha, considerado o maior defensor e divulgador do Jongo na cidade do Rio de Janeiro.



**Fig. 15 – Mestre Darcy no 5º Encontro de jogueiros<sup>72</sup>**

Na ocasião tivemos oportunidade de perguntar ao Darcy sobre a relação entre o Jongo e o Congado, pela qual obtivemos a seguinte resposta:

---

<sup>72</sup> Imagem disponível em: <http://www.eefd.ufrj.br/ludicidade/jongo/home.html>. Relatório de Projeto de Extensão –UFF. Acesso em 25/05/08.

O congado foi o pai do Candombe. O candombe é uma das danças do Congado e é primo do Jongo. O Congado, segundo Darcy, foi a maneira do negro entrar na história dos brancos, enquanto o Batuque ou candombe foi a maneira do negro permanecer dentro da sua própria cultura. Samba é som, Jongo é palavra.<sup>73</sup>

No ano seguinte, em 21 de dezembro de 2001, Mestre Darcy despediu-se desse mundo ou, como ele próprio ele diria, de forma jogueira e descontraída: “*passou pro “andar de cima”*”.

Falar sobre Darcy Monteiro é falar de con-tradição, de polêmicas, de paradoxos e de pureza. Nascido em 1932, filho de Pedro Monteiro e de Vovó Maria Joana, rezadeira, mãe-de-santo e jogueira, Darcy revelou-se como percussionista desde a adolescência e participou da fundação da Escola de Samba Império Serrano. Consta que foi Darcy quem introduziu os agogôs na bateria desta escola, instrumento que ele mesmo classificou como bitonal<sup>74</sup>. Trabalhou na Rádio Nacional, porém destacou-se no cenário cultural como militante da cultura afro-brasileira, tendo fundado, junto com o Mestre Candeia, nos anos 70, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombo, na tentativa de recuperar o sentido comunitário das agremiações tradicionais.

Foi um dos grandes incentivadores da tradição do Jongo, tendo ensinado a prática do jongo em Santa Tereza, além de fazer apresentações em escolas públicas, nas universidades e nas praças. Preocupado com o desaparecimento desta tradição, fundou o grupo Jongo da Serrinha.



**Fig. 16 – Jongo infantil na Escola da Serrinha<sup>75</sup>**

73 Informação verbal dada pelo Mestre Darcy em 25/08/200 no Auditório do do C.E. Dr. Arthur Vargas – Angra dos Reis – conf. cópia de anotação constante no Caderno de Campo (ANEXO VII).

74 Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira. Disponível em:

[http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Darcy+do+Jongo&tabela=T\\_FORM\\_A&qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Darcy+do+Jongo&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art) - Acesso em 19/01/2008.

75 Imagem disponível em [www.jongodaserrinha.org.br/fotos-popup.asp?img=fotos/jongo9.jpg](http://www.jongodaserrinha.org.br/fotos-popup.asp?img=fotos/jongo9.jpg). Acesso em 20/05/08

Hoje esse Grupo Cultural mantém em sua sede a Escola do Jongo cujo projeto político pedagógico é baseado na preservação da memória, na valorização da cultura e do patrimônio local através de aulas gratuitas de canto, percussão, danças afro-primitivas, capoeira Angola, cultura popular, teatro, artes plásticas e circo. Tem à frente Maria de Lourdes Mendes, conhecida como Tia Maria do Jongo e Dely Monteiro, e o apoio do Ministério da Cultura, Prefeitura do Rio, UNESCO, PUC, Museu do Folclore, Rede Memória do Jongo e outras instituições particulares.

Com a mesma ousadia com que introduziu os agogôs na bateria da Império Serrano, Darcy incorporou instrumentos de harmonia no jongo, quebrando a tradição da exclusividade dos tambores, criando assim uma polêmica que rebatia argumentando com a salvaguarda do jongo, patrimônio que se perderia pelo esquecimento. Na mesma linha de preservação, incentivou o ensino da dança para as crianças e trabalhou exaustivamente até conseguir colocar o Jongo nos palcos e torná-lo conhecido no exterior. As opiniões se dividem entre os que aceitam que o Darcy salvou o Jongo dos que o acusam de ter violado uma tradição, mas Darcy fazia tudo consciente dos riscos de ruptura entre os entusiastas do jongo.

Os últimos anos da vida de Darcy foram dedicados a socializar o conhecimento sobre o Jongo, principalmente entre as crianças da sua comunidade no morro da Serrinha, mas também entre estudantes tanto da classe média como da classe popular através de oficinas que desenvolvia gratuitamente nas escolas públicas da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo destacando a importância do estudo da música, Darcy sempre ponderava que os “melhores tambozeiros” que ele conheceu eram ogãs<sup>76</sup> das casas de umbanda e de candomblé, tendo sido, ele próprio, o tambozeiro da Tenda Espírita de Xangô, cuja Yalorixá era a sua mãe, a Vovó Maria Joana Rezadeira.

Segundo o Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira<sup>77</sup>, Mestre Darcy morou em Tolouse, na França, onde foi o fundador da Escola de Samba Império de Tolouse. Aqui no Brasil gravou pela Funarj o LP “Mostra Seis e Meia Lubrax”, teve participação nos discos “Quilombo”, “Missa dos Quilombos”, de Milton Nascimento. Para se ter uma idéia do prestígio que Darcy conquistou no meio artístico, na homenagem pelos seus 68 anos, que lhe foi prestada pela casa de espetáculos Ballroom em 2000, lá estavam os “pesos pesados” do samba, Monarco, Walter Alfaiate, João de Aquino, Nelson Sargento, Wilson das Neves, Luiz Melodia, Dudu Nobre, Carlinhos de Jesus, Beth Carvalho e Armandinho.

---

76 Ogã Alabê é o responsável pelo toque dos atabaques, pelas cantigas e pelo pé de dança, ou seja, são os Alabês que ensinam os Yaôs a dançar. Yaô é a pessoa que se inicia na religião, ou seja, é o verdadeiro filho ou filha de santo.

77 Disponível em: [http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Darcy+do+Jongo&tabela=T\\_FORM\\_A&qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Darcy+do+Jongo&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art) - Acesso em 20/05/2008.



Darcy foi o percussionista na produção do disco “Moringando & Roçando, de Dom Gravata, onde tocou os tambores caxambu e candongueiro na música "Jongo maneiro", de autoria de Dom Gravata. Entre outras obras e homenagens recebidas, em 2007 o Grupo Cultural Jongo da Serrinha lançou um DVD intitulado “O Jongo da Serrinha – Um tributo ao Mestre Darcy”. Desta forma, tudo que se sabe e que se escreveu sobre o Jongo na cidade do Rio de Janeiro e arredores deva-se à perseverança de Darcy Monteiro que dedicou toda a sua vida na divulgação desta tradição popular já quase esquecida.

## 2. O JONGO NOSSO DE CADA DIA

A maioria dos historiadores relatam que o Jongo surgiu no Brasil por volta de 1532 através dos Bantu – família etnolinguística da região do Congo-Angola – primeiros povos escravizados trazidos para o Brasil e que se constituíram na maioria da força de trabalho utilizada na colônia. Desenvolveu-se a partir do ambiente rural, nas fazendas de café, principalmente nas regiões do Vale do Paraíba, no litoral norte de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais. Em algumas regiões é também conhecido por "caxambu", denominação que se dá ao tambor grande, também chamado Tambu ou Angona, elemento de percussão fundamental desta dança ritualística e comunitária.

A origem do vocábulo “jongo” ainda é muito discutida entre os pesquisadores, e alguns são defensores da idéia de que ele tenha nascido da palavra “semba” ou “massemba”, do idioma kimbundo, de Angola, que significa “samba de roda”, ou dos verbos “san” (pagar) e “bhá” (receber), da língua yorubá, que significaria “sanbhá”, pagar e receber<sup>78</sup>.

Para Sergio Ferreti (1981)<sup>79</sup>, no Brasil, particularmente, as danças profanas, entre as quais destaca-se a umbigada, eram aqui conhecidas como batuque, ou *samba* que, no dialeto africano quer dizer *umbigada*. Artur Ramos em *O Folclore Negro no Brasil* (2007), afirma que:

foi o batuque angola-conguês que maior influência desenvolveu na folk-dance afro-brasileira, pois nas terras de origem o termo batuque, provavelmente de origem portuguesa (derivado de bater), é o nome de uma dança de caráter geral, onde os negros, em círculo, executam passos, sapateados em ritmo marcado com palmas e instrumentos de percussão (atabaques). [...] “Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros era o símile do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos.”<sup>80</sup>

---

78 LOPES, Nei. *A presença africana na música popular brasileira*. Revista Espaço Acadêmico nº50, julho de 2005. Disponível em: <http://www.ciranda.net/spip/articled620.html> - Acesso em 15/03/2008

79 FERRETI, Sérgio.; org. *Cadernos de Folclore 31*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

80 RAMOS, Martins. *O folclore negro*. Ed. Martins Fontes: Rio de Janeiro, 2007 p.124 e 125

Entre outras teorias, sobressai a que dá à palavra “jongo”, *stricto sensu*, o sentido de “seta”, lança, que não se opõe ao “estilete do combate”, conceito finamente tecido por Latuf (2005) em “As armas e os Brasões assinalados da Retórica”<sup>81</sup>.

Robert Slenes (2007), historiador da Unicamp, em entrevista aos organizadores do projeto Jongos Calangos e Folias assim se manifestou sobre a origem do vocábulo jongo:

Eu acho que, eu apostaria que vem de Kikongo, “nzongo”, kimbundo acho que é “songo” e umbundu também “songo” que é flexa ou bala. E em kipongo tem uma expressão “nzongo myannua” que quer dizer a “bala da boca”, é, ou seja, a palavra dirigida, com uma, quer dizer, agressivamente. Em umbundu também tem uma expressão semelhante ou um provérbio que diz que a palavra é como uma bala.<sup>82</sup>

Nessa acepção, segundo Slenes, “jongo” significa “*a palavra que se atira como uma seta*”, arma poderosa que desafia os adversários, que codifica mensagens, como se utilizavam os escravos, à época, uma particular linguagem não inteligível aos seus senhores: “*Estava durumindo, Cangoma me chamou*” (Clementina de Jesus) ou “*Eu brinquei com cobra verde, assanhei cobra coral...*” (ponto de Jongo cantado em Santa Rita do Bracui (Angra,2007), por Rosau Bernardo, Geraldo Romão, José Adriano e Délcio José Bernardo.

Lato sensu, o Jongo é uma manifestação cultural animada por poetas cantadores que se desafiam na improvisação de pontos enigmáticos. No que tange à estrutura dos pontos cantados, o jongo tem como uma de suas origens mais remotas e prováveis, o tradicional jogo de advinhas angolano, denominado **Ji – non – go – non - go**, plural de nongonongo<sup>83</sup>.

Considerando, pois, o Jongo como uma herança cultural dos povos Bantu, decidimos abordar alguns aspectos desse povo que tão fortemente influenciou culturalmente a nossa religião, mitologia, culinária, a dança e o nosso ritmo.

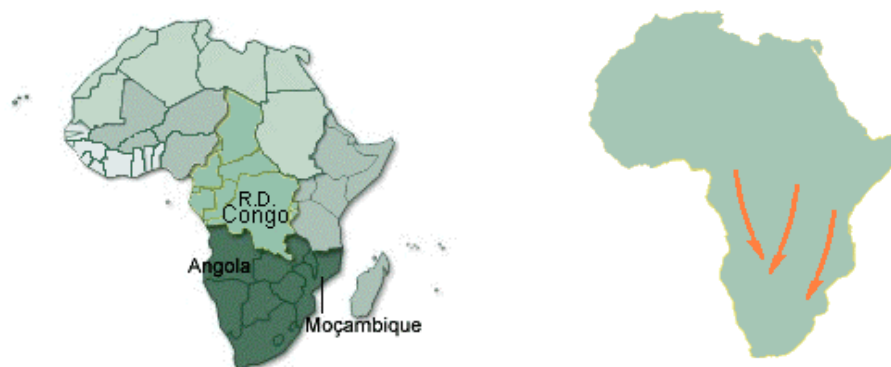
Diversos autores dividem o consenso de que os bantu<sup>84</sup> foram povos migrados da região hoje conhecida como Camarões, no centro sul da África, onde introduziram a metalurgia, a agricultura e a forma de governo centralizada. Ali compunham sociedades matrilineares<sup>85</sup> nas quais as terras cultivadas eram consideradas dos antepassados, as florestas eram comunitárias e o trabalho era individual.<sup>86</sup>

81 MUCCI, L. I. . *As armas e os brasões assinalados da retórica*. In: I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas, , Lisboa, 2005.

82 JONGOS, CALANGOS E FOLIAS. Entrevista com o historiador Robert Slenes - Observatório Jovem – UFF, 2007.

83 GINONGONONGO (Enigmas). Disponível em: <http://www.linguakimbundu.com/jino.html> - Acesso em 17/11/07.

84 O termo original africano bantu (no singular) já significa um coletivo de seres humanos. Informações colhidas no Instituto Nzinga de Capoeira Angola. Disponível em <http://www.nzinga.org.br/incab/banto.htm> : Acesso em 24/05/07.



**Fig. 17 e 18 – Mapas da migração bantu**

Nei Lopes (2006) garante que a identidade do negro Bantu foi selada principalmente no Rio de Janeiro e em menor escala no Recife, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais, confrontando-se com os que pensam que os Bantu desembarcaram em massa na Bahia, pois aqueles que vieram da África para a Bahia, segundo o autor, são de origem Nigeriana<sup>87</sup>.

No Rio de Janeiro, que na época era o maior porto do mundo em escambo (captura “sic” e venda de escravos) chegavam os Bantu trazidos dos portos de Molembo e Cambinda, vindos de Angola e Moçambique principalmente pelos navios Boa Viagem e Arsênia. O mesmo autor nos informa também que 576 navios negreiros chegaram ao porto do Rio de Janeiro no período de 1680 a 1830, perfazendo um total aproximado de 700.000 escravos Bantu aqui desembarcados.

Segundo Nei, o negro Bantu, entre os das demais nações, era preferido pelos seus conhecimentos no cultivo do café e da cana de açúcar, mas apesar disso, por uma questão estratégica dos senhores de escravos, os Bantu foram distribuídos por vários estados e fazendas com o sentido de desmobilizá-los visto serem considerados muito ladinos e arredios, o que dificultava a sua escravidão. Essa distribuição dificultou a unidade do seu ritual que acabou se misturando e desagrupando a sua doutrina. Tal fato não ocorreu, com o negro Ketú, por exemplo, que teve seu axé concentrado no estado da Bahia, facilitando o acesso e assimilação do seu culto e a divulgação das suas tradições.

85 Descendentes pela linha materna

86 in Instituto Nzinga de Capoeira Angola: Disponível em <http://www.nzinga.org.br/incab/banto.htm> : Acesso em 24/05/07. Fontes: Clóvis Moura. *Quilombos: resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1989. Kátia de Queirós Mattoso. *Ser escravo no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. Jared Diamond. *Guns, germs and steel: the fates of human societies*. Norton, 1997. Merrit Ruhlen. *The origin of language*. John Wiley & Sons, 1994.

87 LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte : Editora Autêntica, 2006.

O maior acervo da cultura Bantu foi perdido quando o Ministro Rui Barbosa promoveu a queima dos arquivos<sup>88</sup> relacionados com a escravidão quando, se presume, foram juntos muitos documentos que falavam dos Bantu, principalmente os escritos pelos Apelegis (Sacerdotes) daquela cultura. Apesar dos objetivos políticos e econômicos não indenizatórios, silenciou-se com esta ação uma das características da cultura Bantu, portadora dos grandes segredos da força da natureza, dona dos segredos das Kisabas Sambibi (ervas sagradas).

Entretanto, apesar de todas essas dificuldades os Bantu influenciaram a cultura brasileira através de heranças na religião, mitologia, culinária, dança e ritmo.

A capoeira, a congada, as danças e cerimônias do cateretê, caxambu, batuque, samba, jongo, lundu, maracatu e coco de zambê são heranças banto, e o candomblé-de-angola, com o qual a capoeira angola mantém ligações, também é uma expressão de origem banto.

Assim como ocorre na maioria das expressões culturais afro-brasileiras o Jongo se apóia em três categorias performáticas, ou seja, cantos, ritmos e dança que servem de estrutura para os chamados “pontos”.

Uma das características fundamentais do jongo é que os seus pontos se constituem de mensagens cifradas, verdadeiros discursos poéticos, em suas maiorias incompreensíveis aos leigos que assistem ou participam da dança. Era através dessas mensagens cifradas que os pretos cativos podiam fazer suas combinações, contar suas amarguras e criticar seus senhores, sem que isso fosse compreendido pelos seus senhores ou pelos feitores. Seriam esses cantos, por associação, aquilo que Blacking (1973), referindo-se à música do povo *venda*<sup>89</sup>, define como “*um arcabouço musical que ritualiza a comunicação de tal forma que será possível transmitir mensagens sem provocar retaliações*”.<sup>90</sup>

Por outro lado, a historiadora Edir Gandra (1995) garante que o Jongo também era, na época da escravatura, uma “brincadeira permitida”<sup>91</sup>, visto que, na visão dos senhores de escravos, outros tipos de ajuntamentos dos negros poderiam resultar em movimentos revoltosos. Por conseguinte, o sentido lúdico do jongo prevaleceu como instrumento nas relações de sociabilidade estabelecidas pelos escravos, principalmente nas fazendas de café do Vale do Paraíba onde eram comuns as rodas de Jongo.

88 Determinada pelo Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, em 1.891

89 Os venda são um povo do Transval Tetentrional da África do Sul, que vivem num território Sul-africano que já foi um bantustão, ou seja, um pseudo estado de base tribal, criado pelo governo sul-africano durante o regime do apartheid, das eleições democráticas de 1994.

90 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973; Trad. de Guilherme Werlang, - UFF, Niterói, 2006.

91 GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*; Rio de Janeiro: GGE-Rio, 1995. Disponível em: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/dancajongo.htm> - Acesso em 24/05/07.

Preservando-se como uma tradicional expressão folclórica afro-brasileira o jongo vem se mantendo como referência cultural de grupos remanescentes quilombolas em várias regiões no Rio de Janeiro e nos Estados do Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais.

Mas, afinal, o que é o Jongo? Em essência, é simplesmente isso o que muitas pessoas gostariam de saber, porém a resposta a esta pergunta não é tão simples como possa parecer.

Com muita frequência a definição de Jongo se repete entre os escritores e historiadores seduzidos por esta especial manifestação cultural, sendo concordantes os estudiosos do assunto, os antropólogos e os etnomusicólogos, mas, às vezes, surgem pequenas diferenças de interpretação segundo alguns valores e circunstâncias.

A definição recorrente, comumente divulgada, é que se trata de uma manifestação cultural afro-brasileira essencialmente rural e que influenciou poderosamente na formação do samba carioca, em especial, e na cultura popular brasileira como um todo. Explica-se que no centro de uma roda um solista improvisa canções baseadas em situações do cotidiano, ou canta "pontos" tradicionais que são respondidos em coro pelos participantes, numa empolgante combinação de batuque, canto, dança, religiosidade e brincadeira.

Entretanto, considerando os três elementos artísticos que compõem o Jongo, ou seja, a música, a dança e a poesia dos pontos, fica muito mais difícil falar de Jongo visto que, segundo Clifford Geertz (2001), “*é muito difícil falar de arte*”. Segundo esse autor,

a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz.<sup>92</sup>

Para Geertz (2001) “os artistas sentem isso mais do que ninguém”<sup>93</sup>, e se assim é na visão de Geertz, o que dizer do Jongo como arte musical, poética e coreográfica, e do que pensam os artistas jongueiros? Seguindo a pista de Geertz, acreditamos que eles, os jongueiros, certamente considerarão o que dissermos sobre o jongo e suas performances, “quando muito, irrelevante e no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho”<sup>94</sup>. Referindo-se ao senso comum como um sistema cultural, Geertz (1999) pontua que

92 GEERTZ, Clifford. *O saber Local*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p.142.

93 Ibid., p.142

94 Ibid., p.142

A antropologia nos pode ser útil aqui, da mesma forma que é útil em outras situações: ao fornecer exemplos extraordinários, ajuda a situar exemplos mais próximos em um contexto diferente. Se observarmos a opinião de pessoas que chegam a conclusões diferentes das nossas devido à vivência específica que tiveram, ou porque aprenderam lições diferentes com as surras que levaram na escola da vida, logo nos daremos conta de que o senso comum é algo muito mais problemático e profundo do que parece quando o ponto de observação é um café parisiense ou uma sala de professores em Oxford.<sup>95</sup>

Mesmo sem uma vinculação direta com o Jongo, o que não é de todo impossível, mas a partir de uma razoável aproximação, o pensamento de Geertz nos remete ao encontro de Elza Soares com Luois Armstrong, no Chile, durante a Copa do Mundo, em 1962, quando Elza lhe perguntou “*como é que conseguia aquele efeito primitivo na voz, chegar tão de repente, e cantar, segundos depois, melodias tão limpas*”, Louis respondeu: “I don’t know, my daughter”<sup>96</sup>. Elza, da mesma forma, quando lhe fizeram esta mesma pergunta, 40 anos depois, responde: “*Eu não faço a mínima idéia, meu querido*”

Segundo Elza, “*Quando canta, gosta de sentir arrepios do cóccix ao pescoço usando a artimanha. O canto gutural, não ensinado em escola, causa uma espécie de "efeito Louis Armstrong". Ela diz que não sabe de onde veio, que o aprendeu levantando lata d’água do chão à cabeça. Foi um gemido de dor que virou música*”.<sup>97</sup>

Da mesma forma, abrandando a ânsia de tagarelarmos erudição sobre o Jongo, de tentarmos explicar suas singularidades, recorreremos a Clementina de Jesus, esta sim, muito mais próxima do Jongo, pra não dizer que ambos se confundem: “*Contava Quelé que, [sua patroa] ao ouvir os vocalizes e cantigas com que se entretinha enquanto batia roupa no tanque, a patroa perguntava meio agastada: ‘você está cantando ou miando?’*”.

Para Lena Frias (2001), “*O comportamento da patroa não era exceção. Mesmo já consagrada, havia quem se incomodasse com o timbre e as inflexões de Clementina, não identificando arte ou beleza no seu cantar*”.<sup>98</sup> Entretanto, Leny Andrade, profissional de insuspeitável qualidade técnica e artística, admitia que “*nunca conseguiria produzir com minha garganta os sons que Clementina emite com a dela. Clementina é o horizonte da MPB e também o seu limite*”<sup>99</sup>, e Hermínio Bello de Carvalho assim se referiu a Clementina: “*Ela é*

95 Ibid., p.117

96 Tradução literal: “*Não sei minha filha*”. Disponível em: [http://translate.google.com.br/translate\\_t](http://translate.google.com.br/translate_t) - Acesso em 30/06/2008.

97 PALHARES, Sonia. *Elza volta cercada de grandes amigos* Disponível em:

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0209/0647.html> - Acesso em 30/05/2008.

98 COELHO, Heron (Org.), Lena Frias et all. *Rainha Quelé-Clementina de Jesus*. Valença: Gráfica e Editora Valença S.A, 2001. p.16.

99 Ibid., p.16

*igualmente um gênio no canto popular, com aquele poder misterioso que todos sentem, mas que nenhum filósofo explica.”<sup>100</sup>*

Referindo-se aos estudiosos da arte, Geertz (2001) nos alerta que “*À inutilidade superficial de uma conversa sobre arte parece corresponder uma necessidade profunda de falar sobre ela incessantemente*”<sup>101</sup>, e a incapacidade de compreender a incorporação, esse processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural leva os “*estudiosos da arte [...], principalmente daquela a que chamamos de ‘arte primitiva’, a expressar um tipo de comentário que ouvimos com freqüência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco sobre arte*”<sup>102</sup>.

Contudo, segundo o autor, “*esses povos falam sobre a arte, como falam sobre qualquer coisa fora do comum, [...]. Na maioria das vezes, porém essas informações não são consideradas um discurso sobre arte, mas sim sobre alguma outra coisa*”. Entretanto, diz, “*Matisse estava certo: os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis*”.<sup>103</sup>

A afirmação de Geertz quanto ao pensamento de Matisse nos remete ao jovem jongueiro Luciano, 24 anos, do quilombo São José da Serra, que, após externar seu desejo de fazer uma faculdade de agronomia para investir os conhecimentos a favor da terra, da qual esperam obter a titulação, Luciano cantou espontaneamente um ponto: “*Eu plantei um pé de rosa / Essa rosa tem espinho / Essa rosa já deu flor / Essa flor não é pra mim*”. Sem que o entrevistador lhe perguntasse, Luciano foi logo explicando o ponto: “*Ah! Esse ponto quer dizer que; é! Vamos supor que a pessoa casa, vai, tem seus filhos. Os filhos são as flores, quando cresce não é deles mais*”<sup>104</sup>. Realmente, segundo Geertz, “*Matisse estava certo*”.

Evidentemente que a prática do jongo foi sofrendo modificações ou ajustes, uma vez que, mesclou-se com a cultura do povo que aqui já habitava, passando então, a abordar novos temas. Também foram utilizados para estas evoluções, instrumentos europeus e indígenas, pelo seu fácil acesso, sendo adotada, sobretudo, a língua portuguesa como língua de expressão.

Um exemplo de como os temas se atualizam no jongo pudemos observar no ponto “*Oi, minha gente*”, cantado pelo jongueiro Manoel Moraes, respeitado líder político da

---

100 Ibid., p.20

101 GEERTZ, Clifford. *O saber Local*; Editora Vozes: Petrópolis, 2001. p.143-144.

102 Ibid., p.146

103 Ibid., p.147

104 Transcrição do vídeo Sementes da Memória – *A Juventude do Quilombo São José da Serra*. Niterói, 2006, UFF, Observatório Jovem – PPGE/UFF.



comunidade de Santa Rita do Bracui e fundador do PT de Angra dos Reis: “*Oi, minha gente / nosso Brasil é tão bom / Quem está estragando ele / É esse tal de mensalão / Oi minha lão / A ê ê ê / A ê ê ê ê / A ê.*”<sup>105</sup>

A rigor, a quilombola mais idosa da comunidade ou o jongueiro mais antigo são os responsáveis pelo jongo e pela guarda dos tambores. Em noite de jongo, é sempre um ou o outro que, à meia noite, vai até o centro do terreiro de terra batida, tendo os demais participantes em roda à sua volta, acende a fogueira, se benze nos tambores sagrados e pede licença aos antigos jongueiros, já falecidos, para iniciar o jongo.

Quanto a esse ritual de introdução à dança, José Guenn Pinheiro (1963) em artigo titulado “Caxambu, variante fluminense do jongo”, fez a seguinte observação:

Dança-se ao som do “ponto” cantado e só tem início depois que o “mestre do terreiro” der sua permissão. Esta é solicitada com o “ponto”: Senhor mestre do terrêro / Em seu terrêro quero cantá / Se me dá licença eu canto / Se não me dé vou me calá. Consedida a licença que é extensiva a todos os presentes, dá-se início à dança e à bebida (aguardente). Esta, a responsável pelo ânimo e inspiração dos dançadores é usada sem cerimônia.<sup>106</sup>

Segundo Carvalho (2000), na abordagem de num gênero musical cantado, e para que se possa dele extrair o sentido que todo texto cultural contém, deve-se articular pelo menos três das suas múltiplas dimensões: “*a textura musical das canções, a textura poética das letras e a inscrição oral da história social*”<sup>107</sup>. Nesse sentido destacamos a relevância da oralidade na história social dos remanescentes quilombolas, e o que toca nas suas vidas os pontos, os rodopios e os batuques dos tambores. Entretanto, segundo Tiago de Oliveira Pinto (2001),

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural.<sup>108</sup>

105 Registro musical em partitura contida no Dossiê IPHAN 5. *Jongo do Sudeste*. Brasília, DF: Iphan, 2007 p.83.

106 A GAZETA, S. Paulo, 19 de janeiro de 1963, 1º Cad: 9, Folclore. – F0847 - Hemeroteca da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL – FUNART - Acervo Digital – Jongo.

107 CARVALHO, José Jorge de. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira* - Série Antropologia. Brasília, 2000, Dep. de Antrop. Instituto de Ciências Sociais da UnB, p.4.

108 PINTO, Thiago de Oliveira. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*; Rev. Antropol. vol.44 no.1 São Paulo 2001 Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007) – Acesso em 23/05/08

Assim sendo, para além de espaço e tempo, dimensões que limitam a performance musical, outros sistemas de signos como a interpretação, a entonação, a formação do ‘elenco’, a comunicação corporal e um mosaico de signos visuais entram em cena contribuindo na sustentação da performance. No fundo, é a conjunção desses elementos que compõem o universo sensorial que fundamenta e elabora outras dimensões reveladoras de inesperados fenômenos não necessariamente acústicos. Para Blacking (1973), *“a música não se a pode transmitir, ou ter significação, sem associações entre pessoas. [...] A música tem por demais a ver com sentimentos e experiências humanas em sociedade.”*<sup>109</sup>

Porém, quanto ao Jongo, concordamos com Carvalho (2000) no sentido de que *“existe um espaço nacional que, em determinada medida forçou um processo de intertextualidade, mesmo que baseado nas condições de crueldade e horror características da escravidão”*<sup>110</sup>, e que na história social da música Afro-brasileira existem marcos ritualísticos de importantes tradições religiosas herdadas da mãe África: o Candomblé, o Xangô e a Umbanda que, direta ou indiretamente, atravessam os caminhos do Jongo desde o meio rural ao universo urbano.

Segundo o referido autor, dois desses repertórios ritualísticos, o Candomblé, a partir da Bahia, e o Xangô fixado no Recife, são rituais tidos como *“aristocráticos e elitizantes”* que cristalizaram a representação musical. Ambos, enclausurando a musicalidade na liturgia, se fecharam a influências externas. Porém, o repertório Angola, de origem Banto, se consolidou como via de mão dupla às demais influências, principalmente as musicais. Daí observarmos que as passagens para os gêneros seculares tradicionais rurais, comunitários (Vissungos, Jongo, Maculelê, Samba de roda, e outros), ou gêneros urbanos como o samba de roda e a capoeira, até às variedades de gêneros de música popular, se fizeram através do repertório angolano representado pelos cultos de Umbanda, que sempre constituíram um tipo mais sincrético de cultos.

Segundo o jongueiro Antônio Fernandes, o “Toninho Canecão” do Quilombo Fazenda São José da Serra, em Valença ,

[...] praticamente, no passado, todas as comunidades que tinha o Jongo, tinha também a Mesa de Umbanda, igual a que nós mantemos aqui em São José, porque a roda do Jongo, se ela for bem dirigida, ela pode até curar algum tipo de doença [...] - Hoje o negro, também, além da umbanda, ele se fortalece. Nós aqui fazemos a missa afro. O cântico nosso de resistência, então a gente aqui não foge muita coisa, porque nós temos centro, nós temos a capelinha, mas a nossa missa é a missa inculturada, a missa da cultura negra.<sup>111</sup>

109 Ibid., p.2

110 Ibid., p.4

111 SEMENTES DA MEMÓRIA: *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Rio de Janeiro, 2006. Observatório Jovem do Rio de Janeiro. UFF - Vídeo 2:15

Quanto à constatação dos jongueiros da Fazenda São José frequentarem sessões espíritas em terreiro de Umbanda e assistirem à missa católica, segundo o pesquisador e historiador inglês Peter Burke (2007), trata-se de um pluralismo:

Os brasileiros", [sublinha], "são pluralistas [...] uma característica importante, relativamente forte na cultura brasileira, é a tolerância da diversidade cultural, que está ligada à hibridização. Na verdade, não estou certo de que "tolerância" seja a palavra certa nesse contexto. Penso que os britânicos sejam relativamente tolerantes, enquanto os brasileiros são mais pluralistas. Pegue o exemplo da religião. Na Grã-Bretanha, diferentes crenças (e, no caso do cristianismo, diferentes igrejas) coexistem relativamente em paz, mas as pessoas normalmente escolhem apenas uma (ou nenhuma).<sup>112</sup>

Interrogado pela reportagem do jornal Zero Hora, se “*O Brasil seria um exemplo bem fundamentado daquilo que o senhor chama de "hibridismo cultural", a capacidade de aproximar, absorver e recombinar elementos de diferentes culturas?*”, Peter Burke (2007) acentuou:

É inevitável que esse tipo de coexistência ou convivência, implicando em diálogo, negociação e tradução cultural, levará, com o passar do tempo, à mistura ou hibridização. Desde 1500, o Brasil se mostra como um bom exemplo - ou uma série de exemplos - de hibridismo cultural. Não um exemplo único, ainda que mais espetacular do que a maioria. Pense, por exemplo, na maneira como a religião japonesa misturou xintoísmo, budismo, daoísmo, confucionismo e, finalmente, o cristianismo. A interação entre as religiões pré-cristãs produziu uma espécie de mistura uniforme (como uma sopa, se você ficar mexendo sem parar!). Então, talvez devêssemos distinguir tipos de hibridismos e afirmar que o que caracteriza o Brasil é uma semi-hibridização, permitindo que grupos de imigrantes mantenham muito de sua própria cultura e, ao mesmo tempo, participem da "cultura comum" do Brasil.<sup>113</sup>

Contudo, esse pluralismo nos coloca surpresas reveladoras como a versão mitológica sobre a origem do Jongo, que nos foi dada a conhecer pelo jongueiro Manoel SEABRA, o “Tio Mané”, um dos mais ativos jongueiros do Quilombo da Fazenda São José, em Valença:

O Jongo surgiu que Jesus Cristo ia andando pelo caminho e os demônios tentando pra pegar ele. Aí, chegou na encruzilhada, eles ali [Jesus e os apóstolos], o demônio veio a cavalo : Qual é que é o Cristo do céu aí? o Deus do céu? Aí eles [Jesus e os apóstolos] fala: como é que vamo fazê? Qual é que é o Deus do céu aí? Aí São Pedro falou pra Nosso Senhor Jesus Cristo: vamo tirar um Jongo. Aí tirou o Jongo ,e dança prá lá, dança prá cá... Qual é que é o Deus do céu? Qual é o seu Cristo? Quanto mais ele [o diabo] gritava, eles tiravam outro Jongo. - Ah! Cambada de bobo! Aí [o diabo] montou e foi embora. Aí Nosso Senhor abençoou o Jongo, que foi uma defesa deles.<sup>114</sup>

112 NPC - Núcleo Piratininga de Comunicação Zero Hora, 11 abr. 2007 - Disponível em:

[http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id\\_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo](http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo). Acesso em 25/05/08.

113 NPC - Núcleo Piratininga de Comunicação Zero Hora, 11 abr. 2007 - Disponível em:

[http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id\\_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo](http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura.asp?id_noticia=2299&topico=Entrevistas#topo). Acesso em 25/05/08.

114 SEMENTES DA MEMÓRIA: *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Rio de Janeiro, 2006: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, Vídeo 2:15.

Carvalho (2000)<sup>115</sup> entende que, para compreendermos melhor gêneros musicais precisamos perceber a necessidade que o ser humano tem deles e, principalmente, de que eles sejam estáveis, pois é justamente nas dimensões afetivas e emocionais diferentes das nossas emoções, que buscamos a expressão que necessitamos, porquanto a nossa dimensão social, política e espiritual também precisa ser expressa.

Quanto a isso, Delcio Teobaldo (2003), pesquisador emérito do Jongo de Angra dos Reis, enfatiza que “*Não há outra forma de compreender as culturas de terreiro, se não pela utilidade. Cantos de trabalho, terços cantados, rodas de Jongo, tudo isto é utilitário. Simplesmente porque é necessário. Socializa ações. Comunga identidades.*”<sup>116</sup>

Blacking (1973), referindo-se à música do povo *venda*, uma expressão cultural também ritualística, rural e comunitária, consolida esta mesma posição no sentido de que:

[...] a música jamais poderá ser uma coisa em si mesma [...] porquanto a música não se a pode transmitir, ou ter significação, sem associações entre pessoas. [...] A música tem por demais a ver com sentimentos e experiências humanas em sociedade, e seus padrões são, com muita frequência, o produto de explosões surpreendentes de cerebrações inconscientes, para que se sujeite ela a regras arbitrárias, tais como as dum jogo.<sup>117</sup>

É pertinente o uso que Blacking (1973) faz do termo “cerebrações” que, à luz do Aurélio (1999), representa “*atividade ou capacidade intelectual*”<sup>118</sup>, mas que também pode representar o produto de explosões de signos e símbolos que, de certo modo, nos impõe o dever de constatar-los, de ouvi-los e compreendê-los como impulsos historicamente vivos.

O jongueiro Toninho Canecão (2006), por exemplo, nos encanta com a simplicidade que se utiliza para nos explicar o “dialeto não decifrado” do jongo:

O ponto era cantado no dialeto não decifrado, né, porque o ponto do Jongo, praticamente, quem entende do ponto do Jongo, sempre é uma mensagem, né? Às vezes você tá na roda do Jongo, você não sabe, mas ali no Jongo alguém tá dizendo alguma coisa pra outro. Até na hora de cantá, quando cantá, então, é sempre uma mensagem que a gente [intencionalmente] tá passando, né? Às vezes alguém não entende dessa mensagem, não entende do que tá se falando, mas quem participa da roda do Jongo sempre sabe [tem o conhecimento de] o que está acontecendo ali.<sup>119</sup>

115 CARVALHO, José Jorge de. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira-Série Antropologia*. Brasília, 2000. Dep. de Antrop. Instituto de Ciências Sociais da UnB. Brasília, 2000, p.4.

116 TEOBALDO, Délcio. *Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia – O Jongo Rural de Angra dos Reis*. Rio de Janeiro:E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

117 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973; Trad. de Guilherme Werlang,- UFF, Niterói, 2006. p.2

118 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico*. Século XXI, Versão 3.0; Edit. Nova Fronteira, 1999.

119 SEMENTES DA MEMÓRIA: *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Rio de Janeiro, 2006: ; Observatório Jovem do Rio de Janeiro. Vídeo 2:15, 2006

A sabedoria jongueira, às vezes, nos remete à uma premente necessidade intelectual não conservadora, apontada por Moacyr Félix (2005), no sentido de nos voltarmos muito mais para as totalizações de síntese do que para as fragmentações da análise, traduzida, segundo ele, pela seguinte afirmação: *“O que há de mais profundo na história espiritual da humanidade é a compreensão do sinal e toda grande filosofia é uma semiologia; descobrir a chave do mundo, e poder assim revelar-lhe a linguagem, é objeto do desejo fundamental do homem.”*<sup>120</sup>

Por essa razão o Jongo, como expressão musical coreográfica pode representar várias coisas a um só tempo: paisagens diversas evocadas musicalmente, contextos sociais, históricos, geográficos, divinos, ou até mesmo uma paisagem mental que se manifesta através dos toques dos batuques, dos passos graciosos ou do conjunto de palavras nem sempre inteligíveis, mas que evocam particulares sensações. Segundo Lacroix (1967),

a crença não está apenas ligada à fé sob todas as suas formas, mas talvez, mais profundamente ainda, à esperança. O que significa que o conhecimento humano é um devir, que nele há sempre um além. Imaginar, pois que a crença não passa de um saber inferior é, portanto, o pior dos erros; a ciência não é mais que um elemento necessário, e insuficiente, de toda a crença.<sup>121</sup>

Porém, ao longo do século XX, algumas comunidades jongueiras se envolveram em complexos e dinâmicos processos sócio-culturais que condicionaram diferenças e especificidade tendo o jongo delas desaparecido, tanto pela dispersão de seus praticantes em consequência da migração e processos de urbanização, quanto pelo obscurecimento dessas práticas por outras expressões de maior apelo junto ao crescente mercado de bens simbólicos. Mas também devido à vergonha motivada pelo preconceito, expresso nos segmentos da sociedade abrangente, relativo às práticas culturais afro-brasileiras.

Em outras comunidades, no entanto, o jongo tem sido um fator de integração, construção de identidades e reafirmação de valores comuns; estratégias onde a memória e a criatividade são fundamentais.

Diante das desigualdades econômicas, da exclusão social e invisibilidade desse fazer cultural junto aos demais segmentos da sociedade brasileira, as comunidades jongueiras têm desenvolvido soluções próprias, alternativas para a preservação de seus saberes e expressões.

---

<sup>120</sup> LACROIX . *Marxismo Existencialismo Personalismo de Jean Lacroix*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1967, p.128.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.128

Uma dessas alternativas ocorre com as crianças que durante muito tempo não podiam freqüentar as rodas de jongo e hoje são estimuladas a aprender o canto e a dança de seus ancestrais. Nos contatos com as comunidades observamos, por exemplo, que hoje em dia, não é mais necessário ser filho de jongueiro para ter acesso e ser iniciado no Jongo.

A aproximação de pesquisadores e estudiosos, bem como, mais recentemente, de jovens das camadas médias urbanas, fez com que a participação em uma roda de jongo não seja mais limitada aos membros das comunidades jongueiras, e os grupos de jongo hoje em dia se organizam para fazer apresentações artísticas, nas quais as rodas de jongo acontecem sob a forma de espetáculo. Assim sendo, é colocado aos jongueiros o desafio de dialogar com os processos da cultura de massa e do universo do entretenimento, mantendo, ao mesmo tempo, os fundamentos dessa prática.

Cynthia Elias Taboada e Alberto Tsuyoshi Ikeda (2008) no seu estudo sobre os grupos *Cupuaçu* e *Cachuera*, caminharam sob a hipótese geradora de que:

o estopim do movimento de valorização e exaltação das culturas populares e étnicas se dá por um certo temor da massificação da cultura e do conseqüente esquecimento e desaparecimento destas, em função do processo da globalização. Haveria, assim, uma busca pela identidade nacional e/ou regional, indo aparentemente na "contramão" desse processo social, econômico e cultural globalizante<sup>122</sup>

Entretanto, nos grupos que pesquisamos obtivemos indicativos de que suas práticas culturais estão voltadas muito mais num sentido de militância para o reconhecimento oficial e titulação definitiva das terras onde vivem, e muito menos como um resgate pessoal das suas identidades ou busca por uma identidade nacional e/ou regional. Todavia, concordamos com Cynthia e Alberto de que existe sim, nesses grupos, uma adesão geral a um mesmo discurso político que o torna homogêneo, não espontâneo, mas ideologicamente bem articulado no sentido de fixação do homem à terra. Porém, não flagramos, nas nossas entrevistas, respostas voltadas à uma franca motivação, seja ela individual ou coletiva, no sentido de busca do cidadão ou do grupo por suas raízes, mas sim o predomínio de um discurso político induzido e funcional, contrariando afirmações dadas por Cynthia e Alberto, (2008) como a que segue:

um predomínio de respostas que indicam um resgate pessoal como motivação principal, em detrimento de uma motivação relacionada à socialização e identidade de grupo; ou seja, o que leva os indivíduos a esses grupos parece satisfazê-los muito mais no campo individual do que no coletivo.<sup>123</sup>

122 TABOADA, Cynthia Elias e Alberto Tsuyoshi Ikeda. *Cultura Tradicional e Pós-Modernidade: Estudo do Resgate de Danças e Folguedos Tradicionais na Cidade de São Paulo*. <http://www.revista.art.br/site-numero-04/trabalhos/02.htm> - Acesso em 28/02/08.

123 Ibid., TABOADA, Cynthia Elias e Alberto Tsuyoshi Ikeda

Porém, nas comunidades pesquisadas por nós, essas questões têm sido tratadas de forma crítica pelos jongueiros em iniciativas bem estruturadas como as da Rede de Memória do Jongo, rede cultural e política formada por comunidades jongueiras do Rio e de São Paulo, que há dez anos promove os encontros anuais de jongueiros, com o objetivo de estreitar os laços de sociabilidade entre as comunidades e fortalecer os canais de articulação com a sociedade em geral. Somente o Rio de Janeiro reúne 09 comunidades de várias cidades de norte ao sul do estado. A comunidade do Quilombo São José da Serra – Valença - anfitriã do encontro de 2006 deu decisiva contribuição para que os encontros se constituíssem como espaço de visibilidade e articulação das lutas coletivas das comunidades. A faixa exposta na entrada do Quilombo durante esse encontro festivo dá o tom da demanda pela titularidade da terra: ***“A comunidade de Remanescentes de Quilombos de São José da Serra reivindica a titulação de suas terras”***.

Esse processo de mobilização e organização demonstra que as comunidades jongueiras têm a consciência que possuem um bem cultural de grande valor, um conjunto de saberes ancestrais, testemunhos do sofrimento, mas também da determinação, criatividade e alegria dos afro-descendentes. Nesse sentido, o registro do jongo como patrimônio cultural do Brasil foi um importante passo no reconhecimento, pelo Estado brasileiro, da importância desta forma de expressão para a conformação multifacetada da identidade cultural brasileira, e chama a atenção para necessidade de políticas públicas que promovam a equidade econômica articulada com a pluralidade cultural. O Prof. Carrano (2007), coordenador do Observatório Jovem do Rio de Janeiro, eminente pesquisador das manifestações Afro-brasileiras declarou que *“os/as jovens do quilombo – nas fronteiras entre o tradicional e o moderno – revelam complexidades que se ocultam por detrás da simplificada imagem de comunidade tradicional”*.<sup>124</sup>

Toninho Canecão, principal líder do Quilombo São José da Serra, luta pela formação de novos líderes através de encontros de formação de jovens lideranças, e chama a atenção da *“juventude do quilombo”* para a importância da identidade jongueira nas lutas da comunidade pela terra e melhorias nas condições de vida. No Seminário de jovens lideranças jongueiras realizado em maio de 2003 na comunidade de São José, Toninho destacou sua intenção de passar essa liderança para os mais jovens, assim se referindo na ocasião: *“ eu não quero continuar carregando esse bastão, gente...tá pesado, vamo dividi isso aí, ta na hora”*.<sup>125</sup>

---

124 CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Sementes da Memória*. Observatório Jovem Disponível em:

[http://www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com\\_content&task=view&id=64&Itemid=31\\_](http://www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=64&Itemid=31_) Acesso em 25/05/2008

125 Ibid., p.2

Luciano e Rosimeri são dois jovens dessa comunidade que se destacam na proposta de renovação de lideranças onde se evidenciam estratégias políticas e culturais de afirmação de identidade, pois, segundo Toninho, eles estão sendo “preparados” para assumir a batalha de manutenção dos valores culturais da comunidade. Todos no grupo sabem que a falecida matriarca do quilombo, Mãe Zeferina, contava com Rosimeri para assumir as funções de liderança política e espiritual. Nota-se, entretanto, que entre cotidianos e projetos perpassam dúvidas próprias do ser jovem, entre “ficar na comunidade” ou “fugir para a cidade” atrás da continuidade dos estudos e das oportunidades de sucesso.

Movendo-se entre os seus projetos de juventude e participando ativamente da estratégia de visibilização comunitária através das apresentações públicas do jongo, Rosimeri, que tem 25 anos, escolaridade média, casada e mãe de 4 filhos é vocalista e dançarina das rodas de jongo, enquanto Luciano, 27 anos, solteiro, escolaridade média é percussionista nas apresentações do grupo.

Em depoimento no Seminário de Formação de jovens lideranças jongueiras, Luciano (2003) comentou sobre a responsabilidade de “assumir o bastão” dos mais velhos nas lutas da comunidade: *“Se o jovem não ficar informado, a cultura acaba. Se deixar só por conta dos jovens... eles não, eles não levam a cultura pra frente não. Só os jovens não levam não, tem que ter a ajuda dos mais velhos junto”*.<sup>126</sup>

Fica evidente que, no processo de construção da autonomia entre a tradição e as novas configurações sociais, surge um campo de conflitos e possibilidades, mas que os jovens do quilombo estão conscientes disso e, sobretudo, de que são eles mesmos os responsáveis na produção dos mecanismos de superação dessa bivalência que a relação campo-cidade expressa. É neste sentido que gradativamente vão assumindo responsabilidades até então sob a direção das antigas lideranças na mobilização de luta pela terra e nas estratégias de melhoria de condições de vida do quilombo. Entretanto, eles estão conscientes da importância estratégica que o jongo tem hoje como campo simbólico que lhes confere visibilidade e atração de apoios externos para as causas da comunidade.

Outro fator importante das apresentações públicas do jongo é a inserção desses jovens do quilombo em teias relacionais mais complexas que lhes facilitam a redefinição dos seus papéis sociais tradicionais possibilitando articulações com projetos alternativos de futuro.

De certa forma, esses grupos também têm sido incorporados pela estrutura capitalista que os faz se manterem como núcleos de uma cultura “alternativa “ que também pode ser

---

126 CARRANO, Paulo César Rodrigues. *Sementes da Memória*; Trabalho apresentado no Seminário Nacional Juventude Rural em Perspectiva – 2 a 4 de maio de 2006 – Rio de Janeiro – CPDA/UFRJ – NEAD/MDA.



objeto de consumo. De certa forma, é um paradoxo: enquanto exaltam as tradições populares buscando valores essencialistas, voltando-se para o “natural”, para uma estrutura comunitária que visa a unidade e a integração, acabam querendo e fazendo parte da estrutura capitalista, uma vez que oferecem apresentações remuneradas e produtos comerciais como instrumentos musicais, camisetas, CD’s, vídeos e outros, desejando mesmo serem reconhecidos no meio cultural hegemônico. De fato, alguns desses grupos não são tão iguais às comunidades que adotam como modelo, pois acabam sendo lançados num espaço diferente e de maneira diferente, mantendo-se como quem produz uma cultura “alternativa” dentro de uma sociedade pós-moderna que lhes dá espaço.

## 2.1 PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

Adailton Silva (2006) afirma em sua dissertação de Mestrado que “*O país da elite branca ganha com o reconhecimento do jongo, mas nenhuma contrapartida real foi estabelecida para os jongueiros ou para a população negra até o momento*”<sup>127</sup>, porém o nosso pensamento é que todos nós ganhamos com as recentes políticas de reconhecimento e resgate sócio cultural dos afro-descendentes. Entendemos que a ascensão do Jongo como patrimônio cultural imaterial vem contribuindo fortemente na conquista e consolidação dos direitos dos afro-descendentes, previstos na Constituição Brasileira de 1988.

A nossa Carta Magna garante, em seu Art.68 (ANEXO VI), a posse definitiva, ou seja, a titulação oficial das terras onde vivem as comunidades remanescentes de quilombos, além de assegurar, no seu Art. 216 (ANEXO VII), o tombamento dos documentos e sítios detentores de “reminiscências de antigos quilombos”.

O reconhecimento oficial do Jongo como patrimônio cultural do Brasil<sup>128</sup> se deu a partir do inventário desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com base na metodologia do INRC<sup>129</sup> (Inventário Nacional de Referências Culturais), e parecer antropológico favorável, Parecer nº001/GI/DPI/Iphan, assinado por Marcus Vinícius Carvalho Garcia em 01/09/05. (ANEXO VIII). Diversas lideranças de várias comunidades jongueiras também colaboraram nessa pesquisa, além do apoio da Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, da Rede de Memória do Jongo e do Caxambu, e do Grupo Cachuera<sup>130</sup>. Buscou-se, nesse inventário, as expressões

---

127 SILVA, Adailton. *Relatos sobre o Jongo: Reflexões e episódios de um pesquisador negro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antrop. Social do Dep. de Antropologia da UnB. Brasília: UnB, 2006. p.4

1285 O Conselho Consultivo do Iphan, em novembro de 2005, aprovou o registro do jongo como patrimônio cultural do Brasil . em 15/12/2005, e o Jongo do Sudeste foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão. Revista Eletrônica do HIPHAN, disponível em: <http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=135> – Acesso em 05/05/08.

129 BELAS, Carla Arouca. *Aspectos Legais do INRC – Relação com Legislações Nacionais e Acordos Internacionais*; Disponível em <http://www.museu-goeldi.br/institucional/texto%20ASPECTOS%20LEGAIS%20DO%20INRC.pdf>. Acesso em 05/05/08.

130 O Grupo Cachuera, liderado pelo Prof. Paulo Dias, foi formado na década de 1990 por alunos de ritmos brasileiros do Coral USP.

culturais de origem africana relacionadas de alguma forma com o período do café e da cana de açúcar nas regiões brasileiras onde se desenvolveram elementos comuns como a dança de roda nos terreiros, ao som de tambores, e a cantoria com elementos mágico-poéticos.

Reza o inventário, que foram várias as representações musicais, coreográficas e simbólicas encontradas, porém todas elas fazem parte de idênticas categorias analíticas, ou seja, o jongo, o tambu, o caxambu, o tambor e o batuque, que, respeitadas as suas particularidades, guardam elementos comuns e singularidades conjunturais nos vários contextos onde estão inseridas, ou seja, em pequenas cidades do interior, comunidades rurais e periferias metropolitanas.

Nesse processo, conforme consta nas documentações elaboradas, várias tensões sociais foram verificadas, desde divisões raciais e de classes, questões de ordem religiosa, mas também outras, mais contemporâneas, relativas à integração do jongo no mercado da cultura de massas, em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão sócio-econômica secularmente experimentada por estas comunidades e grupos envolvidos.

Pelo que se tem documentado sobre o Jongo, até agora, fica patente a necessidade de pesquisas mais abrangentes em torno desse complexo objeto, principalmente no que tange a riqueza e diversidade de sentidos e significados dos seus elementos fundamentais como os sons e ritmos dos tambores, seus pontos e suas danças. Até que ponto a resistência cultural jogueira tem a ver com esses símbolos e signos, ou vice versa? Que segredo eleva os tambores à máxima representação, dentro da cosmologia jogueira, como símbolos absolutos de veneração à ancestralidade?

Assim sendo, no empenho de decifrar os códigos dos pontos, dos passos e dos batuques, acreditamos que esses elementos têm muito mais a nos dizer sobre quem os canta e toca, cuja síntese poderá ser traduzida, em tese, numa mitopoesia dos tambores.

A partir das entrevistas que realizamos com os jogueiros constatamos, nas suas biografias e nas memórias que carregam, que o jongo apresenta-se como um fazer artístico importante nas suas histórias de vida. Pensamos, portanto, com Jaques Le Goff (1996) que a memória contribui não só com “*a ordenação de vestígios, mas também com a releitura desses vestígios*”<sup>131</sup>. Nesse sentido cremos que a memória oral, no jongo, seja um forte componente no resgate da identidade, na preservação e no desenvolvimento da criatividade e do talento artístico desse povo.

---

A partir do acervo de pesquisa acumulado Paulo Dias fundou a Associação Cultural Cachuera que se tornou um meio de promoção cultural de algumas comunidades tradicionais.

131 LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. 4ª Ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996

Nesse contexto sobre a oralidade, Michel de Certeau (1998) em *“O tempo das histórias” nos dá conta de que*

O discurso produz então efeitos, não objetos. É narração, não descrição. É uma arte do dizer. [...] Esta arte, não seria difícil reconhecê-la em Foucault: uma arte do suspense, das citações, da elipse, da metonímia; uma arte da conjuntura (a atualidade, o público) e das ocasiões (epistemológicas, políticas); em suma, uma arte de fazer “golpes”, “lances”, com ficções de histórias. Não é primeiramente a sua erudição (prodigiosa no entanto) que dá tanta eficácia a Foucault, mas esta arte de dizer que é uma arte de pensar e fazer. Marcel Detiene escolheu deliberadamente a narração. [...] Esses contos, histórias, poemas e tratados para ele já são práticas. Dizem exatamente o que fazem. São o gesto que significam. Não há necessidade alguma de lhes acrescentar alguma glosa que saiba o que exprimem sem saber, nem perguntar de que são a metáfora.<sup>132</sup>

Certeau, referindo-se aos versos de Detiene, aponta que: *“para dizer o que dizem, não há outro discurso senão eles. Alguém pergunta: mas o que querem dizer? Então se responde: vou contá-los de novo. Se alguém lhe perguntasse qual era o sentido de uma sonata, Beethoven, segundo se conta, a tocava de novo”*. Segundo o autor, *“Quem tem ouvidos que ouça! O ouvido apurado sabe discernir no dito aquilo que aí é marcado de diferente pelo ato de dizê-(lo) aqui e agora, e não se cansa de prestar atenção a essas habilidades astuciosas do contador. [...]”*<sup>133</sup>

Entretanto, foi o professor José Ribamar Bessa Freire, ilustre representante da UERJ nesta banca, que, na qualificação desta dissertação, em 29 de setembro próximo passado, aqui nesta casa, nos presenteou com um relato da Da. Fiota (ANEXO XIV): Na função de professora de língua afro-brasileira, chamada Gira da Tabatinga, de origem bantu, ao ser discriminada por um funcionário da Secretaria Municipal da Educação de Bom Despacho (MG), que se recusava a pagar o seu salário por considerá-la analfabeta, protestou veementemente: *“Eu não tenho a Letra, eu tenho a Palavra.” Segundo Bessa, com o qual concordamos, Da.Fiota, “a dona da palavra [é] uma mulher poderosa, uma personagem da história do nosso país.”*<sup>134</sup>

Certamente, Michel de Certeau, se tivesse tomado conhecimento desta crônica do professor Bessa, teria incluído Da. Fiota, *“a dona da palavra”*, tal qual Detiene e Vernant, como exemplo do que François Frondise denominou de *“inteligência de dedalos”*, reafirmando que *“essa prática discursiva da história é ao mesmo tempo a sua arte e o seu discurso.”*

*“O velho Aristóteles, que não faz precisamente o papel de um dançarino de corda, gostava de se perder no mais labiríntico e no mais sutil dos discursos. Tinha então a idade da métis. Quanto mais solitário e isolado me torno, tanto mais gosto das histórias”*<sup>135</sup>

132 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. De Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.154-155.

133 Certeau, op.cit.passim

134 FREIRE, José Ribamar Bessa. Da. Fiota: A letra e a palavra; disponível em <http://www.taquiprati.com.br/apresenta-cronica.php3?09-02-2007>. Acesso em 20.10.2008.

135 Certeau, op. cit. p.166

### 3. A DANÇA, OS PONTOS, MITOS E MAGIA

*“A dança incorpora [...] forças herdadas de um corpo primordial. O corpo desenha no espaço palavras de um alfabeto íntimo que busca sua tradução ao dançar sua criação.”<sup>136</sup>*

Estruturado em roda, o jongo de hoje acontece também em praças públicas e palcos, bem distante dos originais terreiros onde havia uma fogueira que ajudava a manter a afinação dos tambores, aquecia os corpos e religava os dançarinos, através da fumaça, com os seus antepassados e santos de devoção.



**Fig. 19 – Marisco – Mariel Gomes Rohein numa roda de Jongo**

Na dança participam homens, mulheres ou casais, sempre se alternando ao redor do *tambu* e do *candogueiro* que são tocados apoiados no solo. No centro, o jongueiro solista “tira um ponto” que dançarinos respondem em coro fazendo movimentos laterais e batendo palmas, enquanto a roda se movimenta no sentido contrário aos ponteiros do relógio.

<sup>136</sup> ANJOS, Sílvia Regina Prado. *Orches-Mosaico: Dança poética do instante* – TCC em Mestrado, UFF, 1999, P. 65

O solista improvisa passos movimentando todo o seu corpo, fazendo rodopios de vez em quando, porém, no seu tempo, quando quer sair da roda, pede “*machado*”, cessando momentaneamente os tambores, sendo então substituído por outro solista que, ao som dos tambores lança outro ponto e a roda recomeça. É neste momento da substituição que sobressai o elemento coreográfico característico da umbigada, mas regularmente ela aparece de forma sutil durante todo o enredo coreográfico.

Um aspecto sempre presente nas danças da África, apesar das belas indumentárias, são os pés descalços, que sugere uma forte relação com o solo, uma reverência com a mãe terra, uma intensa ligação, do ponto de vista físico, entre os povos que historicamente dela sobrevivem.

As danças ancestrais de forma geral representam um instante de religação com o divino (religare - religião) sob diversos aspectos. Para além do caráter místico, realizam uma constante ligação com o seu próximo, num movimento festivo em que toda comunidade participa da celebração, através da dança, linguagem que contém na sua essência várias outras formando uma só unidade, uma trama de hipertextualidades. Segundo Sodré (1988),

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço, Considera-se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com o sistema simbólico deferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante<sup>137</sup>.

Segundo o autor, “*Ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de Arkhé, engendrador ou realimentador da força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarze.* <sup>138</sup>”

O corpo, na sua relação com a alma, continua sendo pensado e utilizado como instrumento, não diferindo da concepção milenar e que se expressa de forma completa através do êxtase. Sobre essa relação, vários são os estudos de filósofos, antropólogos e historiadores entre os quais Foucault<sup>139</sup> (1984) e Pierre Bourdieu com o seu conceito de *habitus*<sup>140</sup> (1980).

Douglas (1996), em um de seus capítulos, oferece interessante discussão sobre "os dois corpos", o biológico e o social. Silvia Regina Prado (1999), inspirada em Kazuo Ohno, admite que

---

137 SODRÉ, Muniz. O Terreiro e A Cidade: A forma social negro-brasileira; Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988, p.123.

138 SODRÉ, Muniz. O Terreiro e A Cidade: A forma social negro-brasileira; Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988, p.123.

139 FOUCAULT, Michel de. *Histoire de la sexualité* 3. Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.

140 BOURDIEU, Pierre. *Les sens pratique*. Paris: Ed. de Minuit, 1980

o corpo como uma ferramenta básica, um espaço material de construção e desconstrução de uma expressão estética própria [...] gerando linhas múltiplas e em sentidos vários, que inscrevem o corpo no espaço como signos de uma linguagem oculta que revela sua significação ao dançar, ao desfiar sua intimidade.<sup>141</sup>

A iconografia brasileira, mormente através de Spix & Martius, Rugendas e Debret, é rica em imagens dessas danças, sem dúvida de origem africana, mormente dos povos de Angola e de Moçambique. Os negros de todas as nações, além de pendoros para todas as artes, têm o ritmo na alma. Para eles, sem ritmo, não há vida.

Os comerciantes tumbeiros<sup>142</sup> descobrindo isto, logo nos primeiros contatos com a África, levavam os cativos para o convés e os faziam dançar para evitar doenças tais como o banzo que acometia os negros e os matava de tristeza. Também para trabalhar, os escravos lançavam mão do canto e do ritmo para aliviar os seus sofrimentos.

Johann Emanuel Pohl em sua *Viagem no interior do Brasil*, viagem do Rio de Janeiro a São João Del Rei, passando por Barbacena, detalha que a 20 de setembro de 1818 chegando à aldeia de Farinha:

Farinha é uma aldeia de negros com 15 cafuas sem janelas, que só recebem luz pelas portas. [...] Depois dos trabalhos deste dia necessitávamos de total repouso e de restaurar-nos com o sono; disso nos privaram os negros, que chegavam por volta de meia noite, com o luar, para se divertirem bebendo e cantando. Era singularíssimo o seu canto. Constava só de duas palavras, repetidas por todo o grupo com voz cada vez mais forte, em ulular monótono, interrompido de tempos a tempos pelo bater não menos dissonante de uma noma - uma espécie de tambor trazido pelos negros de Angola para o Brasil. É um tronco de árvore escavado, que se afina para baixo e sobre o qual há uma pele esticada. Esta espécie de tambor é colocada entre os pés e por estes segurada. Bate-se com os punhos sobre essa pele que produz um som abafado.<sup>143</sup>

Aires da Mata Machado Filho (1986) em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, assim também nos relata sobre os cantos e as danças dos escravos nas minas:

Esses cantos de trabalho ainda hoje são chamados de “vissungos”. A sua tradução sumária é o “fundamento”, que raros sabem hoje em dia. Pelo geral dividem-se os vissungos em “boiado”, que é o solo tirado pelo “mestre” sem acompanhamento nenhum, e o “dobrado”, que é a resposta dos outros em coro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa.

141 ANJOS, Sílvia Regina Prado dos. *Orches-Mosaico: Dança A poética do Instante*. Dissertação de Mestrado – UFF, 1999, p.42-43

142 Condutores de tumba, navio negreiro, em geral de pequeno porte (200 toneladas, ou menos, de deslocamento), que fazia o tráfico negreiro para o Brasil.

143 POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. trad. de Milton Amado e Eugênio Amado. Apresentação e notas de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1976, p. 78.

Alguns são especialmente adequados ao fim e acompanham fases do trabalho nas minas. Outros parecem cantos religiosos adaptados à ocasião, já no exercício consciente de práticas feiticistas, já pelo esquecimento do primitivo significado. Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso<sup>144</sup>

Assim sendo, os Vissungos que, originalmente, são cantos de força, tendo sido utilizados regularmente durante o trabalho de mineração nos aluviões das Minas Gerais no início do século XVIII, foram classificados, segundo uma perspectiva Etnomusicológica, como cantos de trabalho porque, segundo registros históricos, os escravos cantavam enquanto exerciam suas atividades garimpeiras, sob severas condições de coerção física e psicológica. Nessas condições podemos pressupor que a denominação “cantos de trabalho” deve referir-se ao ponto de vista do capataz vigia e dos senhores de escravo, mas nunca do sujeito que cantava.



**Fig. 20 - Mineração de Diamantes - G.W. Freireyss.<sup>145</sup>.**

Entretanto, após a queda da produção aurífera, o canto vissungo virou tradição de canto ritual, principalmente na região do Serro, em Minas Gerais, através do qual se lembrava, em ocasiões de mutirão, o trabalho conjunto no tempo da mineração.

Dos vissungos, pode-se dizer, originam-se também muitas das tradições dos desafios de repentistas onde, os cantadores, lançando mão até mesmo de recursos mágicos - cantando com a boca na terra, por exemplo - procuravam abafar o canto do grupo adversário.

144 FILHO, Aires da Mata Machado. O Negro e o Garimpo em Minas Gerais. São Paulo: Editora Villa Rica, 1986. pg. 66.

145 FREYREISS, Georg Wilhelm. Viagem ao interior do Brasil. Belo Horizonte: Ed.Itatiaia,1982



Aristóteles conceituou que: “A música não deve ser praticada por um só tipo de benefício que dela pode derivar, mas por usos múltiplos, já que pode servir para a educação, para proporcionar a catarse e, em terceiro lugar, para repouso da alma e a suspensão de suas fadigas.”<sup>146</sup>

As festas religiosas das confrarias de negros não satisfaziam sua vontade de cantar, dançar e batucar, e os cantos de trabalho limitavam-lhes a expressão corporal e a criatividade. Assim sendo, altas horas da noite, após um duro dia de trabalho, com ou sem a autorização do “sinhô”, a grande alegria era o batuque. Alguns senhores permitiam estas “distrações”, não por sentimento humanitário, mas para manter viva a origem africana, pois isso significava reviver não somente as suas tradições mas também suas aversões e disputas em solo africano, de forma que, assim divididos, dificultaria um levante combinado contra os seus senhores.

Entretanto, foi nas vendas - pontos de ligação entre o comércio e os quilombos, além de privilegiados pontos de contrabando - que o batuque ganhou notoriedade e criou fama com as freqüentes brigas e desordens ocorridas, sendo constantemente proibido.

Georg Wilhelm Freyreiss (1982), em sua Viagem ao interior do Brasil, em 1814 fez a seguinte observação:

Entre as festas merece menção a dança brasileira batuque. Os dançadores formam roda e ao compasso de uma viola move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro na roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo o compasso da música é lento, porém, pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada; e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também porque tem muitos inimigos, especialmente entre os padres.<sup>147</sup>

Confirmando as observações de Freyreiss, consta nos Cadernos de Arquivos, do Arquivo Público Mineiro o seguinte texto:

São tão bem proibidas as infames e perniciosas danças a que chamão batuques, ou se fação em público, ou em particular, de dia ou de noite, como oppostas aos Dogmas da Nossa Santa Religião, e Moral pública, e pelas terríveis consequências que repetidas vezes tem acontecido com tão deshonesto brinquedo: toda a pessoa de qualquer sexo, qualidade ou condição que seja, que se achar comprehendida em taes danças será preza por dez dias posto que não seja em flagrante; a mesma pena terá o dono, ou dona da caza em que se fizerem as ditas danças. 1829.<sup>148</sup>

146 Aristóteles *apud* LEMES, Marilene da Silva. *Música na Escola: uma linguagem necessária*. Angra dos Reis, 1995. UFF, Monografia para o Curso de Pedagogia, 1995.

147 FREYREISS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil*, trad. A. Löfgren; revisão e notas Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1982, p. 114.

148 MARTINS, Tarcísio José. *Cadernos de Arquivo. Escravidão em Minas Gerais*. Belo Horizonte: APM, pg. 73, citando SP - CMSJ, Cx.7 APM; in *Vissungos, Danças e Batuques*. Disponível em

[www.mgquilombo.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=16&Itemid=3](http://www.mgquilombo.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=3). Acesso em 20/03/08

Durante quase todo o século XIX o batuque sobreviveu nas vendas e nas festas de gente pobre, e a partir de um determinado momento passou a ser chamado de forrobodó. (Forro: de forro, ex-escravo; bodó: de bodum (buzum), cheiro de preto, ou de bode).<sup>149</sup>

## OS PONTOS

Um dos elementos mais marcantes do jongo é o ponto, forma poética e musical expressa nos versos cantados pelos jongueiros. Nele, a palavra cantada assume características singulares que tornam única esta expressão, cuja forma é o verso de improviso numa linguagem cifrada de difícil compreensão para leigos, e a sua forma é sintética como muitas das formas artísticas africanas. Paulo Dias (2001) acrescenta que “*os pontos são como provérbios que contém muitas imagens condensadas em poucas palavras*”<sup>150</sup>.

Tem-se como originária da África a idéia de que a palavra proferida sob o ritmo dos tambores acorda as forças do mundo espiritual, fazendo com que coisas mágicas aconteçam. Em tempos idos os pontos configuravam um conhecimento restrito, secreto, guardado pelos jongueiros mais velhos, que somente ensinavam os pontos aos jovens já iniciados.

Entretanto, desde a antiguidade Greco-romana, poesia e música sempre foram indissociáveis, as melopéias, pois creditava-se à música funcionar como um suporte à memorização das poésias e dos relatos épicos, tais como os atribuídos a Homero. Enquanto na Grécia, os poemas eram divulgados pelos rapsodos, cantadores populares daquele tempo; entre os celtas e gálios esse papel era reservado aos bardos, e na idade média reinava os jograis, os trovadores.

Servia a música para ressaltar “*os valores fônicos da palavra*”<sup>151</sup> (MAGNAMI, 1996), enquanto que a vinculação da dança com a melodia e o verso fazia parte do próprio conceito grego de *mousike*, ou seja, a arte das musas. Nesse sentido percebe-se, também que através da palavra cantada obtém-se um sentido verbal mais ampliado que muitas vezes ultrapassa o referente imediato que se expressa. Somente a partir da introdução massiva da escrita, pela imprensa, que a palavra se libertou dos versos musicados.

O ponto de jongo configura-se um conhecimento restrito, secreto, guardado “*a sete chaves*” pelos jongueiros mais velhos, existindo pontos para pedir licença aos ancestrais,

149 Yeda Pessoa de Castro, em *Falares Africanos na Bahia*, pg. 236, não concorda com essa interpretação, e oferece outra versão de origem totalmente bantu.

150 Dias, Paulo. “*A outra festa negra.*” In: István Jancsó & Iris Kantor (orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec/Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

151 MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. p.68

outros para abrir e fechar a roda, para entrar e sair dela. Admitindo-se essa condição hermética, o ponto, no jongo, incorpora forças herdadas de um discurso primordial que atrai ao espaço palavras de um alfabeto íntimo cuja tradução se encontra nas tramas do desafio.

Alguns são crônicas do cotidiano, narradas com humor e irreverência, mas os pontos de demanda ou *gurumenta* são formas de desafio lançado entre jongueiros, com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. O verso tirado por um jongueiro é respondido pelo coro até que outro jongueiro o decifre e continue a conversa botando outro ponto na roda. Vem da África a idéia de que, nos pontos, a palavra proferida com intenção e marcada pelos tambores acorda as forças do mundo espiritual, fazendo com que coisas mágicas aconteçam.

Alexandre Felipe Fiúza (2001), em sua dissertação de Mestrado, apresenta o texto “Como é Torquato”, de Augusto de Campos em homenagem ao compositor Torquato Neto, cujo exemplo bem expressa a visão daquele poeta sobre a “letra cantada”:

estou pensando  
no mistério das letras de música  
tão frágeis quando escritas  
tão fortes quando cantadas  
por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)  
parece banal escrita  
mas é visceral cantada  
a palavra cantada  
não é a palavra falada, nem a palavra escrita  
a altura a intensidade a duração a posição  
da palavra no espaço musical  
a voz e o mood mudam tudo  
a palavra-canto  
é outra coisa

*Segundo Fiúza, “esse texto [...] coloca muito bem a particularidade das letras de música. [...] Sua força reside na forma como é cantada. Grosso modo, aquilo que o músico Luiz Tatit denomina “tensividade na canção”. Para ele, as entonações, as sonoridades, determinam aquilo que é dito, ou melhor, cantado.”*<sup>152</sup>

Quanto aos pontos de jongo, existe uma variedade que é adequada às circunstâncias, e que se sucedem, na roda, de forma encadeada: Os de abertura ou de licença são os que dão início à roda. É através deles que se pede licença aos ancestrais vivos e aos antepassados e se

152 CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.309. in FIUZA, Alexandre Felipe. *Entre cantos e chibatás: a pobreza em rima rica nas canções de João Bosco e Aldir Blanc*/ Alexandre Felipe Fiuza. Campinas, SP: UNICAMP, 2001. Dissertação de mestrado, Faculdade de Educação.

Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000218846> Acesso em 02/06/2008

cumprimenta o santo do dia e outras entidades. Tem os pontos de louvação que servem para saudar, “saravá”, o lugar e o anfitrião, que normalmente é o jongueiro ou a jongueira mais velha da comunidade. Alceu Maynard de Araújo (1950), paulista, historiador de jongo, conta-nos o início de uma roda de jongo que assistiu na noite de 20 de janeiro de 1945, na cidade de Cunha, Estado de São Paulo:

Logo que Augusto Rita coloca o atabaque no solo, antes de sentar-se sobre ele, tira o chapéu, ajoelha-se, faz o sinal da cruz. Dá uns toques no atabaque (ou tambu). O tocador de atabaque pequeno responde. Augusto Rita deixa o atabaque, outro tocador toma o seu lugar, então apóia a mão esquerda sobre o instrumento, segura o chapéu com a mão direita, e, olhando para o céu, levanta o braço direito, e no meio de um silêncio absoluto, com uma voz pausada, grita estentoricamente: - Viva as alma.../ - Viva São Binidito.../ - Viva o Santo Cruzeiro.../ - Viva São José.../ - Viva nosso padroeiro.../ - Viva as autoridade.../ - Viva o povo de Cunha.../ - Viva o padroeiro<sup>153</sup>

Os pontos de “visaria” servem para alegrar a dança, e nesta categoria o Mestre Darcy Monteiro, do Jongo da Serrinha, segundo Saviolo (2008), costumava fazer uma referência à dança que estava bonita, mas faltava a pinga para alegrar e revigorar os jongueiros: “- *Jongo tá bonito.../ - o que falta é camuringa.../ - Camuringa já chegô.../ - jongo endireitô*”.<sup>154</sup>

Saviolo (2008) homenageando o Mestre Darcy Monteiro através de um texto ficcional constrói um ponto despedida, um imaginário brinde de Darcy à platéia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, visto que o seu sonho era ver os tambores rufando no palco daquele teatro: “Noite já passô / o dia tá cariendo / vamo deixá tambu / angoma já tá chorando<sup>155</sup>”.

Existem, no jongo, os pontos de demanda, ou porfia, que são pontos de desafio, os de “gurumenta”, ou gromenta, que ataçam briga e, ainda, os pontos de encante que servem à magia. Por fim, são imprescindíveis na roda, os pontos de despedida para o encerramento dos trabalhos de jongo. Os pontos de demanda ou porfia são formas de desafio lançado entre jongueiros com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. O verso tirado por um jongueiro é respondido pelo coro até que outro jongueiro o decifre e continue a conversa botando outro ponto na roda. Maria de Lourdes Borges Ribeiro, folclorista, conta que o Aniceto, do morro do Império, relatou seguinte história:

153 ARAUJO, Alceu Maynard. *Jongo de Cunha*. Correio Paulistano, São Paulo 7 de maio de 1950 1º Cad. P. 10, nº 15 - 14 de maio de 1950 ; nº 16, 21 de maio de 1950 – Hemeroteca do Museu de Folclore Edson Carneiro - F0834, F0835, F0836, F837,F038,39,40

154 SAVIOLO, Simone; José Henrique de Oliveira e Manoel Batista. *Batuque na Cozinha do Municipal* – Disponível em: <http://www.ivt-rj.net/cultural/variedades/anteriores/jongo/index.htm> - Acesso em 20/05/08.

155 Ibidem

Uma noite, um negro todo vestido de branco, desconhecido do lugar, surgiu na roda de jongo da Serrinha tirando, insistentemente, versos de um ponto que ninguém conseguia decifrá-los: ./ - Quero contá do meu ponto.../ - Menino tá sepurtado... Todos estavam ficando nervosos, pois, pelas regras do jongo, a roda só poderia prosseguir se alguém entrasse na roda para decifrar o ponto. A solução foi chamar o Mano Elói, pai-de-santo e jongueiro velho, que estava próximo, em visita a um amigo. Mano colocou a mão no tambor, gritando Machado! O batuque parou e o grande jongueiro soltou o seu ponto: Meu irmão, sendo mais velho.../ - Licença peço pra ocê.../ - Eu vou desinterrá menino.../ - Prá nós tudo aqui bebê. Enquanto cantava desenterrou uma garrafa de cachaça que se encontrava debaixo de um dos tambores e que representava o ‘menino sepurtado’. Essa era a artimanha que aquele visitante preparara para aquela noite. Assim feito, os atabaques voltaram a tocar e todos podiam jogar, pois o ponto havia sido devidamente desatado”.<sup>156</sup>

Caso o ponto não seja decifrado, diz-se, então, que o mesmo “ficou amarrado”, e neste caso, o jongueiro “amarrado” pode passar por várias situações humilhantes e vexatórias, como, por exemplo, cair no chão desacordado, ficar sem voz, ou não conseguir andar. É através deste poder que a hierarquia se estabelece entre os participantes do terreiro, onde “cumba” é termo que define os pretos-velhos, antigos na idade e na prática dessa expressão, mestres na arte do improvisado, do “amarrar” e do “*desatar pontos*”.

Para o jornalista e escritor Hélio Moreira da Silva (1986), “*dos baticuns da Umbanda – pejorativamente chamada de Macumba, de seita, de culto, de bruxaria – nasceu o Jongo, um festejo com música, dança e canto de aculturação africana de origem bantu*”<sup>157</sup>.

Na construção das melodias são utilizados poucos sons, mas a dificuldade reside no texto literário dos “pontos”, pois são todos enigmáticos e metafóricos cuja semântica peculiar parece ter tido origem durante o regime de escravidão quando os escravos negros precisavam transmitir informações que fossem indecifráveis pelos senhores, capatazes e capitães do mato. O ponto é tirado em verso por um dançador e repetido, seja em dístico ou o verso final, pelo coro em forma de antífona, sendo cantado muitas vezes e, se contém um enigma, é repetido até que alguém o DESAMARRE, ou seja, decifre o mistério proposto. Os pontos podem ser cantados, rezados ou *gungurados*, isto é, utilizando-se da técnica erudita da “*boca chiusa*” – o sussurro, o murmúrio.<sup>vi</sup>

É inegável a riqueza existente na linguagem dos pontos de jongo, pois encerram um sentido simbólico que dá às palavras uma semântica peculiar possibilitando o entendimento entre os jongueiros. Manobras estilísticas (Ducrot,1977) e jogos lingüísticos através da mutação semântica das palavras (Giraud,1975) estão sempre presentes neste modelo de linguagem. As frases curtas retratam o contato com a natureza, o dia-a-dia do trabalho braçal

<sup>156</sup> RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Rio de Janeiro Funart, 1984, p.211

<sup>157</sup> SILVA, Hélio Moreira da. *Jongo de Roda*. São Paulo: Boletim da Comissão Estadual do Folclore, nº1, 1986, p.62

nas fazendas, a revolta com a opressão sofrida e a saudade da África. Têm uma relação com o provérbio ou são crônicas do cotidiano narradas com humor e irreverência.

Os antigos escravos utilizavam-se da troca de sentido das palavras e assim criaram um vocabulário diferente para se comunicarem entre si através de mensagens onde protestavam contra a escravidão, zombavam dos patrões publicamente e podiam combinar fugas e festas de tambor. Quando algum escravo percebia a chegada do senhor, avisava aos demais da seguinte forma: “- *Ei campo quimô... / - Ei campo quimô... / - Piquira ta curiando... / - Piquira ta curiando, é...*”, onde piquira, um peixe muito pequeno, representava os escravos em atividade, mas quando não conseguiam perceber a tempo a chegada do patrão cantavam: “- *O cumbi virô, ei, ei, ei... / - o cumbi virô, ei, ei, ei... / - cumbi, á, á, á, á, á...*”, onde cumbi era o “sole”, simbolismo de autoridade, sol, sinhô. Ao final das atividades na roça, quando já era quase noite, cantavam assim: “*Vamo simbora... / - Vamo simbora... / - A cora do rei alumiô...*” do que se compreende que “a lua já aparecia no céu”, ou seja, ela era a coroa do rei, do sol, já era noite.

Nos pontos ocorre sempre do jongueiro enredar o seu rival com jogos linguísticos e manobras estilísticas, no sentido de provocá-lo com palavras para testar a sua sabedoria, como por exemplo: *Vim no seu caminho... / - Mas não vim furá pilão... / - Eu venho contá vaca... / - Não venho contá bezerro não...*. Segundo Ducrot, utiliza-se manobras estilísticas quando

a manifestação do conteúdo implícito repousa numa espécie de astúcia do locutor. Sabendo que o destinatário vai procurar as motivações possíveis do ato de enunciação realizado, e que, se acreditar na honestidade desse ato, vai interrogar-se sobre as conseqüências dos fatos enunciados. O locutor procura trazer o destinatário para o seu próprio jogo e dirigir à distância seus raciocínios<sup>158</sup>

As manobras estilísticas permitem ao locutor fazer com que o destinatário entenda o que se quer dizer sem ter dito, fugindo aos riscos que surgiriam com a explicitação. O ouvinte fica sabendo, mas fica garantido ao locutor o poder de negar o significado, por exemplo: “- *O pinto com o galo... / - Dorme junto no polero... / - Se o galo facilitá... / - O pinto canta primeiro...*”. Entenda-se, o galo é o jongueiro velho e o pinto o jongueiro novo, juntos na dança onde o velho mantém todo o cuidado para que o mais novo não sobrepuja a sua sabedoria.<sup>159</sup>

Outras vezes, o enunciado contido no ponto do jongo serve apenas para fazer passar a mensagem deixando-lhe a possibilidade de refugiar-se por trás do sentido literal, como por

158 DUCROT, Oswald. *Princípio de Semântica Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 162

159 Citação verbal de Délcio José Bernardo, na Santa Rita de Bracui, Angra dos Reis, 2005.

exemplo: “ – Água com areia.../ - Não pode combiná.../ - Água vai embora.../ - Areia fica no lugar. Neste caso, segundo Giraud (1975), “o valor semântico de uma palavra é o seu sentido, sendo que uma mutação semântica é uma mutação de sentido”<sup>160</sup>.

Muitas vezes o locutor enuncia o explícito para fazer o implícito passar, invertendo a hierarquia natural para chegar aos seus fins como pode se observar nesse ponto onde, segundo Mangueneau, o implícito desempenha um papel primordial onde “dizer, nem sempre é dizer explicitamente”<sup>161</sup>; onde o dito e o não dito estão sempre entrelaçados no discurso, onde “a pragmática concede todo o peso às estratégias indiretas do enunciador e ao trabalho de interpretação dos enunciados pelo co-enunciador, como por exemplo: “ – O mundo estava torto... – São Pedro endireitô.../ - Na sola do seu sapato.../ - Corre água e nasce frô...”<sup>162</sup>, ou seja, a água simboliza a pinga e, havendo água, há flor: havendo pinga há alegria.

É incontestável as transformações ocorridas na percepção musical do homem, porém deve-se observar que quase nada mudou no uso que se faz da música. Apesar do desenvolvimento tecnológico, o homem continua buscando quem compartilhe com ele, revivendo o momento tribal, coletivo. O entretenimento de hoje reproduz o que antes era ritual, seja dançando ao som dos tambores ou simplesmente se esbaldando numa *rave* ao estonteante som das picapes.

A música minimalista, estribada pelo contato com os ritmos indianos e africanos, revolucionou, na década de 60, esse fazer musical explorando todos os recursos da tecnologia transformando, de certa forma, a música eletrônica na “música étnica” do novo milênio: a música dos movimentos pulsantes que induz ao transe urbano latente nas grandes metrópoles.

Nesse sentido, se contrapõe e ao mesmo tempo complementa o papel exercido pela música ancestral “étnica” concebida para rituais sagrados de diferentes povos, ou seja, o sentido tribal ganha novas roupagens e se mantém presente como nunca com ou sem tecnologia.

Tanto a música étnica como a eletrônica, ligadas pela funcionalidade, se identificam através de imagens e discursos simbólicos de efeitos, ruídos, falas e sons, consubstanciando um grande mosaico onde tribos se reconhecem pelos ritmos e timbres. São as tribos do rap, do funk, do trance, do pop rock e da cultura popular.

160 GIRAUD, Pierre. *A Semântica*. São Paulo: Difel, 1975, p.114

161 MANGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 144.

162 COSTA, Maria Vergínia Chambela; *A linguagem cifrada nos pontos de Jongô*.

Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anais/caderno13-04.html> - Acesso em 20/03/08.

Stravinski referindo-se à sua própria música étnica afirmou que “*a música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, inclusive e, sobretudo, a ordenação entre o homem e o tempo*”.<sup>163</sup>

## MITOS E MAGIA

Segundo Campbell (1990), cada sociedade encontra no mito o modo de aceitar uma identidade e seu próprio modo de estar no mundo. Assim sendo, o fato de uma determinada comunidade existir passa a ser reconhecido entre eles como se fizessem parte de uma missão, visto que o mito é como se fosse um “suposto social”, que existe em função da necessidade que tem a comunidade de tomar para si uma consciência cultural, mais em função da construção dos seus próprios indivíduos que fortalecerão e perpetuarão o próprio grupo. Nesse caso o mito insere o homem num tempo e espaço de realizações a tal ponto de objetivar uma realidade inteligível. Segundo esse autor:

Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologias. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural de que você é parte. E há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular.<sup>164</sup>

O termo grego arkhé, do qual se utiliza Muniz Sodré, caracteriza culturas que, assim como a cultura negra, instituem-se através da vivência e do reconhecimento da sua ancestralidade. São culturas que cultuam a origem não como um simples valor histórico, mas como um “*eterno impulso inaugural da força de continuidade do grupo. A arkhé está no passado e no futuro, é tanto origem como destino*”<sup>165</sup>. Admite, sim, conviver com várias temporalidades, mas não promove “a mudança acelerada de estado” como quer a Modernidade. Essa visão da ancestralidade estabelece uma continuidade entre deuses, ancestrais e descendentes, continuidade essa que se manifesta através dos ritos e dos mitos, sempre reiterados, mas com lugar para variações. Assim sendo, para a cultura negra a tradição é fundamental enquanto transmissão de uma matriz simbólica, porém uma tradição concebida como elo de permanência a partir de movimentos de tempos e lugares, e não de forma

163 Gollanez. *Chronicle of my life [Crônica da minha vida]*. Londres: 1937:83) in John Blacking (1973 p.12).

164 CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito, com Bill Moyers*; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Pala Athena, 1990, p.173.

165 SODRÉ, Muniz: *A Verdade Seduzida*. Rio de Janeiro-RJ, DP&A, 2005, p.153



estática. Nesse sentido, os significados míticos não são fixos e se movem entre narrativas inconclusas, pois que tornarse-á diferente numa próxima demanda. Revela-se então o caráter dinâmico por onde o mito transita

Especialmente, a ancestralidade assenta-se na mãe-terra: “o que dá identidade a um grupo são as marcas que ele imprime na terra, nas árvores, nos rios”<sup>166</sup>. Ela também é, no grupo, a inserção do sentimento de pertença sustentado pela capacidade de contar as histórias do seu coletivo. Desta forma, *“todo africano tem um pouco de genealogista e é capaz de remontar a um passado distante em sua própria linhagem”*<sup>167</sup>. Para os negros da diáspora, os espaços de culto como os terreiros que se tornaram depositários dos símbolos da origem mítica.

Como dito no capítulo anterior, nas apresentações públicas do jongo não há práticas de magia ou bruxaria que provoquem respostas convulsivas, mas, tão somente em ocasiões especiais e em ambientes reservados, alguns grupos praticam contatos sutis com a magia branca da umbanda. Todavia, no desafio dos pontos existe a crença de que o jongueiro derrotado, o que não conseguiu desatar o ponto, pode atrair desgraças para si.

Portanto, para proteger-se de um forte adversário o jongueiro deve enfiar uma “faca de ponta” no tronco de uma bananeira, o que representa uma “fundanga” para que o seu ponto jogado não possa ser “desatado” pelo adversário, ou que o ponto do outro seja facilmente decifrado e prontamente “desamarrado”. Além disso, recomenda-se dançar com um galinho de arruda ou guiné sobre a orelha esquerda.

Segundo os velhos jongueiros, o jongo só deve ser dançado à noite, pois as artes que são feitas nele somente são realizadas enquanto não há sol. Geralmente as danças têm início à 00:00 hora e se prolongam até às 8 horas da manhã do dia seguinte.

Manoel Seabra – Tio Mané (2006), do Quilombro da Fazenda São José faz uma narração mitopoética das demandas que ocorriam no passado, quando o chapéu atirado ao alto virava um gavião e o cinto (correia) virava a cobra que morria nas garras do gavião:

A demanda deles era querer um ser mais que o outro, no Jongo, é? Então eles ficavam de demanda um com o outro no Jongo. Aí, ele via que ia perder, ele rancava a correia e jogava pro ar, pra cima. Aí, aquela correia virava uma cobra. O outro rancava o chapéu e jogava, virava um gavião. Aí ficava tampando com a cobra, pegava a cobra, o gavião pegava a cobra. Aí dava paz. Aí dava mão de amigo.

---

166 op.cit p.22

167 BÂ, Hampaté A. A Tradição Viva In: VERBO, J-KI: História Geral da África, São Paulo:Ed. Ática, 1987, p. 181-218.

Segundo Murad (2007)<sup>168</sup> o próprio mundo quando se revela como linguagem, o conhecimento do que ele nos diz através dos seus signos, a maneira pela qual se articulam viabiliza a cumplicidade entre a criatura e o mundo, como uma “semantização” do homem e da natureza viabilizada pelo mito que se torna familiar e entranhador. Seriam os mitos determinantes na psicologia humana, tanto na formação do indivíduo quanto na forma pela qual um corpus social assume uma identidade coletiva. A isso Jung iria nomear como Inconsciente Coletivo<sup>169</sup>, ou seja, uma herança psicológica comum a toda a humanidade, de onde todos os símbolos, arquétipos e mitos derivam, o que justifica a recorrência de determinadas imagens, conflitos ou situações presentificadas através da produção simbólica atual, onde a psique conservaria rastros de etapas anteriores do desenvolvimento humano.

Assim sendo, o herói mitológico se caracteriza por uma rotina básica, ou seja, o herói, a partir de um determinado momento recebe um chamado e sai do seu mundo comum, estável, para outro mundo hostil e estranho, completamente anormal. Essa jornada ao extraordinário faz parte de toda a narrativa onde o herói vai enfrentar desafios, num embate de vida e morte, ressuscitamento, ressurreição que lhe devolve sempre ao mundo natural trazendo algo de novo como se um prêmio fosse.

Há sempre alguém querendo algo através de aventuras que se fazem sucessivas rupturas e deslocamentos em busca de verdades que se traduzem em mudanças descortinadoras das aparências que fazem qualquer leitura ou audiência cativante.

Jorge Maria, outro jogador de São José, afirma que “*antigamente no Caxambu, o cara cantava o Jongo, diz que nascia bananeira, dava cacho, e o pessoal, todo o mundo que tivesse naquela roda tinha que comer daquela banana. Madurava tinha que comer, se não comesse morria. A barra era pesada*”<sup>170</sup>. É como se pensássemos numa jornada; ocorre sempre uma jornada na qual o herói empreende alguma aventura que pode ser física ou psicológica, ou as duas ao mesmo tempo, mas que serão sempre muito apreciadas por qualquer espectador.

Podem até parecer diferentes de um formato para o outro, porém contêm evidentes paralelos que seguem padrões gerais e uma forma comum onde o personagem ostenta aspecto correlato a cada cultura, porém a marcha do enredo é sempre a mesma.

168 MURAD, Pedro Carvalho. *O Mito e as Narrativas Contemporâneas*. São Paulo: ECO/UFRJ. Revista GHREBH, nº 7, 2005.

Disponível em: [http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/10murad\\_port.html](http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/10murad_port.html). Acesso em 25/05/08.

169 PORTILLO, Vanilde Gerolim. *Jung e os conceitos básicos da Psicologia Analítica*; Disponível em:

<http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psicologia%20analitica.htm> – Acesso em 06/05/08

170 SEMENTES DA MEMÓRIA. *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Niterói, 2006. UFF, Observatório Jovem do Rio de Janeiro. DVD..

Como bem podemos observar nos depoimentos dos jongueiros Manoel Seabra e Jorge Maria o mito é um relato sempre fabuloso daquilo que se supõe pode ter acontecido num remoto passado, sempre impreciso, consistindo sobretudo em uma narrativa que, segundo Platão, expressa verdades que escapam ao nosso raciocínio. È através do mito que se situa a divindade no mundo. È graças à ação divina que têm-se o mundo e todas as coisas que nele existem, explicando, assim, a existência dos fenômenos naturais, dos animais irracionais e dos humanos. Como explicação primeira do próprio cosmos se valiam do mito os povos antigos.

Antônio Fernandes, o jongueiro Toninho Canecão, do Quilombo da Fazenda São José, relata:

A fogueira é a maneira de aquecer, né? manter o povo aquecido. Além de aquecer espiritualmente, aquecer também, porque durante fogueira você mantém a noite toda ali, né, o corpo aquecido, junto à fogueira, ninguém sente frio, e a fumaça também é uma mensagem que a gente está mandando para o além, né, então tem uma ligação daqui com lá também, e aí é uma verdade da fogueira.

Descrevendo a origem de algo, o mito situa e demarca a procedência de uma cultura. Destarte, cada sociedade terá nele uma forma de assumir uma identidade e uma maneira de estar no mundo. Assim sendo, a existência de um povo acaba sendo legitimada por alguma coisa como se fosse uma missão, repetidamente descrita nas narrativas míticas. Assim, o mito funciona como um pressuposto social, ou seja, pela necessidade que uma cultura teria para se conhecer como uma consciência cultural completa.

Esse processo não acontece somente no que toca às sociedades, mas também no desenvolvimento e na formação dos próprios indivíduos, pois, conferindo ao mundo uma origem, cede lugar também a uma divindade. Delimita os espaços e seus elementos, introduz o ser humano num tempo e horizonte desejoso de realizações, e ainda impõe uma ética nas relações do humano com o divino e dos humanos ente si. O resultado das atitudes humanas, portanto, terminam por se contextualizar através de um mundo mais compreensível e alcançável.

Entretanto, ao contrário do que se possa pensar, os mitos também possuem mobilidades, ou seja, os seus significados se movem a cada instante que a narrativa mitológica é posta em ação revelando um caráter dinâmico através do qual ele se viabiliza, ou seja: nenhum mito é inteiramente fixo, sequer finalizado. Se confere ao mundo alguma fixidez circunstancial, vale salientar, não significa que seja ele mesmo fixo. Isto revela seu caráter dinâmico, nunca estático, através do qual se viabiliza, pois os mitos, tanto como qualquer

fabulação carece de complementar-se, mesmo que seja por um só instante, o que vem nos explicar as transformações sofridas pelas sociedades e nos seus respectivos pensamentos míticos. Nesse caso, deduz-se que aquilo que se constitui como relevante nessa questão não são os produtos da experiência mítica, porém o próprio processo de elaboração desses produtos.

A partir da comprovação de que o homem busca incansavelmente conquistar o mundo, concluí-se que os mitos, apesar de fundamentar o mundo, não conferem ao homem um mundo por si só finalizado, mas por ser conquistado e organizado de tal forma que o incita em transformá-lo de paisagem natural em meio cultural. Assim sendo, é a experiência mítica que, possibilitando a compreensão sobre a origem das coisas, vai possibilitar um ambiente simbólico capaz de tornar realizáveis as ações humanas. Desta forma o mito acaba revelando um caráter instrumental no sentido de que permite ao próprio homem re-significar o seu próprio mundo, apesar de que essa re-significação só se faz em função da ordem instaurada pelo mito que, a partir da realidade confusa e dispersa, estabelece uma outra realidade perfeitamente conhecível e manobrável. O mito, pois, coloca o homem pertencente ao mundo.

Nesse processo, verifica-se que as sociedades estabelecem uma digressão a partir do cosmos e em relação a si mesmas, incorporando sempre um enredo onde todos os elementos se articulam como personagens, para o qual nunca se encontra um autor, visto que nenhuma narrativa, seja ela mítica ou não, não é criada individualmente, de forma que o recitador, o rapsodo, sacerdote ou pajé jamais é senhor em seu discurso sendo que, em face disso, a autoria da narrativa estará sempre condicionada pelo público. O mito é sempre uma criação coletiva e a aceitação de uma narrativa, por uma comunidade de ouvintes, implica no ajustamento de todos a um conjunto de valores e perspectivas, de forma que o público acaba sendo co-autor da fabulação, pois que sem o público nenhuma fabulação tem validade.

Os tambores são elementos centrais no jongo, sempre reverenciados pelos jongueiros, pois fazem a ligação com as entidades do mundo espiritual e também expressam a conexão do jongo com outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé. São respeitados na roda de jongo como verdadeiras entidades e sem eles o jongo não acontece. Feitos de troncos de madeira e couro animal, alguns chegam a ter mais de cem anos de batuque e são passados de geração para geração como objetos sagrados que somente o líder da comunidade jongueira pode ser seu guardião.

O instrumental do Jongo é composto geralmente, por dois tambores: Um grande, o *caxambu*, também conhecido como *tambu*, *angoma*, *papai*, e outro menor, o *candongueiro*. Além desses tambores tem ainda a *puíta ou angoma puíta*, muito parecida com a nossa cuíca

artesanal, um chocalho chamado *guaiá*, feito de folhas-de-flandes ou latas usadas.

Originalmente o *tambu*, atabaque grande, é um tronco de madeira em cujo interior é feito um buraco de ponta a ponta, por meio de fogo. Esse tronco, com mais ou menos 100 a 120 cm de comprimento, e um diâmetro aproximado de 40 cm. tem uma das extremidades recoberta por couro de boi ou de outro animal, e sua afinação é feita através do calor do fogo que lhe dá um som mais limpo e mais agudo. Quando o couro está frio, dizem os jongueiros que o tambu está rouco.

O *candongueiro*, atabaque menor, é mais delicado e de menor dimensão, tendo 80 a 100 cm de comprimento, apenas 30 cm de diâmetro, e o seu som é mais agudo, "mais mulher", razão pela qual lhe foi dado o nome de "Joana".

A percussão do *tambu* é feita com o tocador montado sobre ele, batendo no couro com as mãos espalmadas, enquanto que o *candongueiro* fica preso à cintura do tocador, que permanece de pé ou sentado em um banco alto.

A Ngoma-puíta ou simplesmente *puíta*, por sua vez, é um toco de madeira, roliço e oco, com mais ou menos 30 cm de comprimento e 15 ou 20 cm de diâmetro, tendo uma das bocas recoberta por couro em cujo centro se prende uma haste de madeira bem lisa, com 30 cm de comprimento.

O tocador, mantendo a *puíta* entre os joelhos, fricciona esta haste com um pano molhado, obtendo assim os sons desejados. Para manter o pano sempre molhado, é necessário ter ao lado uma cabaça cheia d'água, cujo líquido é levado à boca e cuspidado na mão que segura o referido pano. Para conseguir sons diferentes e estranhos, o tocador poussa uma das mãos, externamente, sobre o couro extraíndo dali ruídos que mais parecem grunhidos. Entretanto, há tocadores que não se utilizam do pano, mas somente a mão molhada sobre a haste, conseguindo do instrumento uma gama maior de sons.

O *guaiá* é um bojo de metal contendo pequenas esferas de chumbo, às vezes pedrinhas ou "*contas de capiá*", tendo uma haste e uma alça para segurar, muito parecido com um chocalho. Tem, porém, a particularidade de ser tocado somente para mudar de ponto ou para desatar o ponto que está sendo cantado e dançado. Segundo Rossini Tavares de Lima (1957)<sup>171</sup>,

---

171 *Coisas Nossas, O Jongo em Aparecida*. S. PAULO, SP. A GAZETA. 26 Abril de 1957 – F0841. Hemeroteca da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL – FUNART - Acervo Digital – Jongo.

O que caracteriza o Jongo, como fato musical, não são os “pontos”, mas a polirritmia dos tambores e do chocalho, os quais apresentam, entre outras, as seguintes fórmulas rítmicas: Tambu: colcheia e duas semicolcheias; colcheia pontuada, semicolcheia, tercina e duas tercinas; colcheia e quatorze semicolcheias. Candongueiro: Colcheia pontuada e semicolcheia; semínima, colcheia. Segundo o autor, “como vemos, o verdadeiro Jongo é muito diferente do que anda por aí impresso, com o nome de Jongo.

Ultimamente, a partir do Jongo da Serrinha, no subúrbio do Rio de Janeiro, por influência do falecido Mestre Darcy introduziu-se violões e cavaquinhos no acompanhamento dos pontos sendo que alguns conjuntos de jongo usam até mesmo instrumentos de sopro em suas apresentações. Segundo os jongueiros tradicionais, são casos isolados que fogem à originalidade, mas que são absorvidos como estratégias para divulgar e chamar a atenção em favor da manifestação cultural.

Os últimos redutos de jongueiros encontram-se nos remanescentes de Quilombos cuja tradição é passada de pai para filho, como ocorre em Santa Rita do Bracui, Angra dos Reis, no Quilombo da Fazenda São José em Valença, ocorrendo também, como já dito, em outras localidades do Estado do Rio em algumas cidades do interior de São Paulo, Minas Gerais e sul do Espírito Santo.

#### 4. JONGANDO O CHORINHO – HIPERTEXTUALIZANDO O JONGO

As recentes conquistas da comunicação humana e a popularização dos modernos suportes multimídias facilitam a decupagem e a edição de vídeos-texto, insemnam criatividade e intervêm de forma inexorável nas relações indiciais oferecidas pelo mundo dos signos permitindo, segundo Azevedo (2003), o “desenleio das linguagens”. Essa “terceira categoria”, segundo esse autor, inicia

uma nova etapa da escritura humana” que avança rumo a “uma potencialidade de uma verdadeira democratização da linguagem, como chamou Levy Straus (Levy, 1998: 66), e dando possibilidades para cada autor reinventar não só o seu próprio labirinto, como também modificar o do “outro” [...] Se não existiu até hoje o artista de uma obra só, fica claro que, com a tecnologia digital interativa, não existirá mais a obra de apenas um artista. Esta pluralidade será possível com os meios de linguagem que permitirão ao público intervir na obra não apenas tocando-a, mas à distância, virtualmente, interferindo em uma linguagem que só existe em trânsito, que nunca estará pronta, enquanto houver um olhar a espreita intervindo para significar.<sup>172</sup>

Neste sentido, visitaremos, neste capítulo, um trabalho de nossa autoria que foi apresentado como trabalho final nos Seminários Intersemióticos do Curso de “Literatura & Música, em 18 de dezembro de 2007, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Latuf Isaias Mucci (ANEXO IX).

A exposição do referido trabalho, aqui representada, teve o seu tempo de apresentação limitado a 15 minutos, incluindo a projeção de um vídeo-texto de 3.46 min. de duração cuja mídia compõe o ANEXO X desta dissertação. Apesar do curtíssimo tempo de exibição, cremos que as imagens e os sons apresentados no vídeo superam a narrativa do presente texto, face ao que sugerimos a exibição do mesmo.

---

172 AZEVEDO, Wilton. *Poética das Hiperemídias*, 2003. Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/interacao/www2003/poeticadaship.pdf> - Acesso em 25/08/08.

Sob o título “Jongando o Chorinho”, objetivamos, nesse curto memorial, relacionar os dois gêneros musicais brasileiros, Jongo e Chorinho, articulando o ritmo, o canto e a dança, seus elementos básicos, com as performances gestuais, como se textos fossem. São veredas intertextuais através das quais ousamos fazer com que as imagens, palavras, gestos e sons transmitissem as sensações de rodar e flutuar, aproximando-nos dos efeitos da fruição que percebemos frente à uma roda de jongo. Pretendemos, numa efêmera viagem, fruir anseios de eternidade e demonstrar a proposição de Mucci (2007) que articula hipertexto<sup>vii</sup> e intersemiotividade numa proposta saussuriana de estudo dos fenômenos culturais como sistemas de signos, sistemas de significação.

Preliminarmente, à guisa de prelúdio, o vídeo-texto introduz a voz vigorosa da Clementina de Jesus, governada ao fundo por fortes batuques de caxambus, engravidando a paisagem sonora com um ponto de jongo:

Estava durumindo, Cangoma me chamou.  
Estava durumindo, Cangoma me chamou.  
Que se levanta povo, cativo já acabou,  
que se levanta povo, cativo já acabou.<sup>173</sup>

Na tela sobressaem os “frames” trazendo o título do trabalho, os créditos e a emblemática citação de Mucci (2007), que substancia este memorial: “*Hipertexto é um exemplo de intersemiotividade que estuda não só a produção de cultura, mas as reações que ela provoca.*”<sup>174</sup>.

Entrementes, citações de Vigotski - “*Os gestos são como escritas no ar*”- e Mônica Veloso - “*Os gestos também escrevem textos*”- anunciam as performances coreográficas que hipertextualizam discursos gestuais do jongo através da capoeira e do Chorinho, numa rápida mostra das reações que, segundo Mucci, a produção da cultura é capaz de provocar demonstrando ainda que “*a cultura representa um intercâmbio de signos e o resultado desses signos resulta na intersemiotividade*”.

Finalizando, surge a coreografia original do jongo no terreiro de terra batida e de pés no chão, saudando Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, e a despedida melancólica aos “cangomas” (tambores): “*Adeus cangoma, adeus, / adeus que eu já vou embora / eu vou, meu*

---

<sup>173</sup> Ponto de jongo de domínio público – Interpretação de Clementina de Jesus.

<sup>174</sup> MUCCI, Latuf Isaías. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intersemiotividade.htm> - Artigo acesso em 17/11/07



*cangoma fica / Aqui até outra hora*”, pontuando o desejo de uma nova rodada de jongo e de um novo encontro.

No Jongo, para além do ritmo e dos pontos, o conjunto de movimentos corporais possui características extremamente simbólicas e tão imbricadas que não nos permite pensá-las de forma separada.

As imagens do vídeo destacando na coreografia a gestualidade dos passos do jongo, indiciam, à guisa de uma intersemioticidade, conexões textuais entre o Jongo e o Chorinho, que justificam as citações anteriores de Vigotsky e de Mônica Velloso<sup>175</sup>.

A performance do Grupo Abadá Capoeira<sup>176</sup>, em passos de Jongo, sob o fundo musical de um chorinho do Pixinguinha (Cinco Companheiros), intercalada com as evoluções jongueiras do Donga (compositor), favorece uma releitura do texto original sem que nada ou ninguém possa desautorizar, pois, segundo Chartier (1998) *“a leitura é, por definição, rebelde e vadia”*.<sup>177</sup>

Tal mixagem de imagens e sons nos proporciona singulares ângulos de visão e de audição sobre o grupo de capoeira que evolui passos de jongo ao ritmo de chorinho, cujo rufar de Angomas e estalar das palmas autorizam as umbigadas, o que é de praxe. Nessa mesma paisagem sonora surge o Donga (o compositor) “jongando” com um parceiro invisível, quem sabe o próprio chorinho manado da flauta e do sax do Pixinguinha que, ao final, se vê saudado por uma efusiva umbigada do dançarino compositor, o que também é de praxe.

Aqui as metáforas deixam de ser simples “adornos” para o texto, pois sintetizam nas imagens uma complexidade de sensações e de impressões. São chamadas, por isso, metáforas sinestésicas cuja principal função, “personificadora”, é unificar elementos animados a elementos inanimados ou até mesmo imaginados, fundindo-os numa só expressão. Esse tipo de ação é bastante comum na infância num sentido de possibilidades de se “dar vida a tudo”. Seria, pois, a infância o lugar do concreto, do não metafórico, e a memória o lugar do abstrato, do metafórico. O jongueiro de Mambucaba, Sebastião do Nascimento, quando entrevistado pela Prof<sup>a</sup>. Martha Abreu, do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF), declarou preempatoriamente: *“onde tiver um jongueiro ele é criança”*<sup>178</sup>.

175 VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dança como alma da brasilidade*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Número 7 - 2007, mis en ligne le 15 mars 2007, référence du 6 mars 2008, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document3709.html>. Acesso em 10/11/07.

176 ABADÁ CAPOEIRA. Vídeo You Tube - [http://br.youtube.com/watch?v=X1eSJ\\_5gfoI](http://br.youtube.com/watch?v=X1eSJ_5gfoI) - Acesso em 10/11/07.

177 CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séc. XIV E XVIII*. Brasília: Unb, 1998, p.7.

178 Acervo UFF Petrobrás Cultural de Memória e Música Negra do LABHOI/UFF, ficha nº 0018, Fita nº 0018; 31:01 a 40:30.

Nas performances desse jogo musical, poético e coreográfico se constroem propósitos emotivos e artísticos cujo discurso cria espaço para um mundo sensível, cujas representações constroem um verdadeiro prodígio semiótico. Cambiado esse sentido para a Arte concordamos com Mucci (2007) de que:

A Arte considerada como linguagem (e, também, como poética) torna-se o campo privilegiado da multiplicação e da multiplicidade de códigos, operando um milagre semiótico. Dessarte cria-se uma nova consciência de linguagem, que obriga a contínuos cotejos entre os códigos, o que constitui contínuas operações intersemióticas.

De forma geral, a hipertextualidade pode ser traduzida como um *"diálogo entre textualidades"* e, nesse sentido, na pele de *Marta Catunda (UFMT)*, ser híbrido não representa ser melhor ou pior para ser classificado assim ou assado, porém é o sentido de prenhez, de potencialidade. Diante da profusão de experiências cujos métodos de escolhas são subjetivos, onde novas janelas se abrem para o mundo sensível, via hipertexto<sup>viii</sup>, as classificações se ofuscam e isso indica que a discussão teórica deve ser fluida e menos rígida.

Para além da crença de que os processos metafóricos sejam mais facilmente percebidos apenas por leitores proficientes, apostamos na possibilidade de se descobrir significados não somente a partir de prévio conhecimento lexical, mas também através da sensibilidade ao contexto lingüístico, visual ou situacional.

Para Barthes, em *Crítica e Verdade*, o autor de um texto não pode prever a leitura que cada pessoa fará dele, e é aí que reside *"o prazer do texto"*. Nesse texto ideal as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras, este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis.

Blacking (1973 p. 8), referindo-se à cultura musical do povo “venda” afirma que a compreensão desses processos *“pode nos oferecer provas de que os homens são criaturas mais notáveis e capazes que a maioria das sociedades jamais os permitiu que fossem. Tal não é uma falha da cultura em si, mas falha do homem, que confunde os meios culturais com os fins e, portanto, vive para a cultura e não para além dela.”*

Pretendemos, pois, nesta pequena viagem articuladora de relações hipertextuais, demonstrar a intersemiotividade residente nestes dois aparentados gêneros da musicalidade afro-brasileira que é o Chorinho e o Jongo.

## 5. UMA PONTE ENTRE A MUSICALIDADE DO POVO VENDA E O JONGO

Os venda são um povo do Transval Tetentrional da África do Sul, que vive num território Sul-africano, e teve a sua cultura musical estudada pelo etnomusicólogo John Blacking (2006), que resultou na publicação da obra “Qual musical é o homem”.

As observações de Blacking sobre a musicalidade do povo venda, confrontadas com a nossa pesquisa, sugerem pontos de contato entre aquela manifestação musical coreográfica e o nosso jongo, sendo uma de suas hipóteses que “*há de haver uma correlação entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produz enquanto fruto da interação humana*”<sup>179</sup>, no que é corroborado por A. Meyer Fortes no prelúdio que faz sobre a referida obra de Blacking:

Se estiver correta a hipótese de John Blacking, mesmo que só em parte, sobre as origens biológicas e sociais da música, poderá ela ensejar novas idéias sobre a natureza da musicalidade, o papel da música na educação, e o seu papel geral em sociedades as quais [tal como a dos venda, no contexto de sua economia tradicional] terão mais tempo livre à medida em que aumenta a automação.<sup>180</sup>

Blacking, referindo-se à musica dos venda, afirma que “*a qualidade essencial da música é o seu poder de criar um outro mundo, de tempo virtual*”<sup>181</sup>, e essa é uma afirmação que encontramos nos relatos feitos pelos jongueiros entrevistados quando nos explicam as transformações que sentem na ordem do tempo quando estão praticando o jongo.

Por tratar-se de um povo quase desconhecido, incluímos neste trabalho algumas breves informações que nos permitam situar geográfica e historicamente esta tribo africana do

---

179 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973; Trad. de Guilherme Werlang,- UFF, Niterói, 2006, p.17.

180 Ibid. p.5

181 Op. cit. p.22

Transval Setentrional da África do Sul. Atualmente vivem eles num território Sul-africano que já foi um bantustão<sup>182</sup>, ou seja, um pseudo estado de base tribal, criado pelo governo sul-africano antes das eleições democráticas de 1994 (durante o regime do apartheid). No século XVI, nessa mesma região existia um reino Venda que era aliado dos Mwenemutapas<sup>183</sup>, porém a criação deste pseudo estado teve por objetivo confinar ali um grupo de sul-africanos falantes de XiVenda, do nordeste da antiga província do Transvaal, e que presentemente estão na província do Limpopo.



**Fig. 21 - Arquitetos do Apartheid discutem a criação do Bantustão<sup>184</sup>**

---

182 Os bantustões foram pseudo-estados de base tribal criados pelo regime do apartheid na África do Sul, de forma a manter os negros fora dos bairros e terras brancas, mas suficientemente perto delas para servirem de fontes de mão-de-obra barata. O termo bantustão nunca foi oficial e foi cunhado pelos inimigos do regime para ridicularizá-los; bantu é o nome de um grande grupo de povos africanos e -stão é uma terminação de origem persa que designa o território de determinado povo, como Afeganistão.

183 Mwenemutapa, era o título do chefe do império que com este nome floresceu entre os séculos XV e XVIII na região Sul do rio Zambeze,

184 Esta imagem é de domínio público na África do Sul e, possivelmente, em outras jurisdições porque se trata de um trabalho no que foi publicado há mais de 50 anos, indicando e sua propriedade autoral já caducadou.  
Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bantust%C3%A3o> – Acesso em 12/03/08.



**Fig.22 - Localização geográfica do povo venda – África do Sul**

Em 1973, o governo sul-africano concedeu "autodeterminação" a este território e em 1979, a "independência", ficando os seus habitantes privados da nacionalidade sul-africana. Antes, porém, da reestruturação administrativa da África do Sul, em 1994, o **Transvaal** correspondia à anterior República Boer com o mesmo nome, mas que também teve a denominação de República Sul-Africana. " Os Venda estabeleceram-se primeiramente na região das Montanhas Soutpansberg, cujas ruínas da primeira capital de Venda, Dzata, ainda estão lá até hoje.



**Fig.23 - Bandeira do povo Venda**

**Venda** também é umas das 11 línguas oficiais da África do Sul. Uma língua bantu, da família Níger-Congo e próxima do xiTsonga, também falada na mesma região que corresponde à província do Limpopo.



**Fig.24 – Selo do povo venda**

A estampa de um selo emitido pelos correios da África do Sul mostra a bandeira do país e o vocábulo "**Ndi Masiari**" que em Tshivenda<sup>185</sup>, e em onze línguas oficiais sul-africanas, corresponde à nossa saudação "Olá".

A pesquisa empreendida por Blacking durante dois anos focou a socialização musical do povo venda, na África do Sul, levando-o à conclusão que a aprendizagem musical, principalmente das crianças venda, alcançava progressivos aspectos da vida social, indiciando que o contato regular das crianças com a dança e a música contribui na aprendizagem do pensar e do agir, na qualidade da interação social e na forma de sentir e ver o mundo. O fazer musical e a dança proporcionam aos venda uma forma singular de pensar sobre si, sobre o seu grupo e, sobretudo, estabelece parâmetros de comedimento entre o poder pessoal e o corporativo (1985)<sup>186</sup>.

Compreendendo a música como um espaço simbólico de comunicação, entendemos que o discurso que empreendemos sobre ela seja, também, uma experiência musical.

No Jongo, o tambor maior denominado Caxambu, Tambu, Angoma ou Papai, e outro menor, chamado Candongueiro ou Mancadô, são os elementos que garantem o ritmo da dança ritual que é pano de fundo para os discursos, os "pontos", cantados ou falados, subentendendo uma música também política, tal qual é para os venda, segundo Blacking, (1973) visto que envolve as pessoas através de experiências comuns no âmbito cultural e social, "*tornando-as mais conscientes e responsáveis entre si mesmas e de suas responsabilidades umas para com as outras*". "*Muthu ndi muthu nga vhanwe - O homem é homem graças às suas associações em outros homens*".<sup>187</sup>

Observamos, nas falas dos jongueiros, uma constante afirmação de que a sobrevivência cultural e social do grupo se mantêm pela força dos Angomas, nos seus ritmos e timbres, temperados ao calor das fogueiras. Entre os venda, segundo Blacking (1973), "*a função principal da música é cooptar as pessoas para experiências em comum dentro do âmbito de sua experiência cultural*".<sup>188</sup>

De quilombo para quilombo os ritmos do Jongo podem variar e isso também é mais um ponto em comum com a música venda que, apesar da relutância do seu povo em admitir estranhos ao seu sistema político, aceitaram, durante a segunda metade do séc. XIX canções e estilos do seus vizinhos do norte e do sul. Os venda, como os quilombolas, também são um

185 Línguas Africanas - [http://www.girafamania.com.br/girafas/lingua\\_africaner.html](http://www.girafamania.com.br/girafas/lingua_africaner.html) - Acesso em 12/03/08

186 Op cit. p. 45

187 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973; Trad. de Guilherme Werlang,- UFF, Niterói, 2006. p. 22-23

188 Ibidem, p.26.

povo pacifista cuja maioria vive numa região rural e subdesenvolvida onde lhes foi concedido viver.

Segundo Blacking (1973), “*cada cultura tem seu ritmo próprio*”<sup>189</sup> visto que a experiência ordena as situações recorrentes às quais se confere significação, ou seja, que a experiência comum tem lugar no mundo do tempo real, enquanto a essencial qualidade da música é o seu poder de criar um outro mundo, de tempo virtual.

Tal qual ocorre com os venda cujas danças simbólicas costumam ser extenuantes, no Jongo também se dança a noite inteira, não sendo raros os casos de velhas jongueiras saírem carregadas, no dia seguinte, tal o esforço empreendido por toda uma noite de dança. Tristão de Athayde confirmou bem isso sob o título *Jongos e Caxambus*, no *Jornal do Brasil* de 05/10/61: “*Até a velha Nonora, quase entrevada, que passava a noite da festa dançando, até ser carregada na manhã seguinte, por não poder mais com as pernas bambas*”<sup>190</sup>.

Enquanto que na música dos vendas há tipos diferentes de canto conforme as ocasiões: cantos para dançar em roda, canto dos cantores mascarados, cantos para ritos especiais, canto das leis da escola, canto para dormir, canto de recrutamento e canto de despedida, no Jongo tem-se os “pontos” de abertura, de louvação, de “visaria”, de demanda ou “gurumenta” e de encerramento, como podemos perceber nos versos do “ponto” de encerramento do Jongo do Quilombo de São José da Serra: “*Adeus Cangoma adeus / adeus que eu já vou embora / eu vou meu Cangoma fica / aqui, até outra hora - Machado*”

Tal e qual no Jongo, a maneira pela qual os venda cantam os seus cantos é que determina o contexto, quando se elabora a forma de pergunta-resposta num encadeamento de frases. Segundo Blacking, “*Ngoma dza midzimu, é a dança de possessão dos venda, cujo transe é provocado apenas nos participantes do culto promovido somente em caráter particular, em suas próprias casas, e isso também ocorre no Jongo, visto que nas apresentações públicas não há práticas de magia ou bruxaria que provoquem respostas convulsivas na dança. Porém, alguns grupos, em ocasiões especiais e em ambientes reservados praticam sutis contatos com a magia branca da umbanda.*

Sem dúvida, “*é pelo poder que a música tem de criar um mundo de tempo virtual que Gustav Mahler disse que ela pode nos levar a um ‘outro mundo’ – o mundo no qual as coisas não se sujeitam mais ao tempo e ao espaço.*”<sup>191</sup>

---

189Ibdem, p.32

190 *Jongos e Caxambus*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL, 5 de outubro de 1961 – F0845, F0846Título– Hemeroteca da BIBLIOTECA AMADEU AMARAL – FUNART - Acervo Digital – Jongo.

191 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973. Trad. de Guilherme Werlang,– UFF, Niterói, 2006. p.,15.



Outro importante ponto de contato entre o Jongo e a música dos venda é a performance da tshikona, tida como a de maior valor e a mais universal das músicas dos venda: a dança se associa à veneração dos ancestrais em ocasiões solenes, incorporando os vivos e os mortos, Essa constatação, no jongo, é confirmada por Jorge Maria (2005), do Quilombo da Fazenda São José, quando toca nessa associação da seguinte forma:

Se eu canto um Jongo do meu avô, então eu sinto assim, aquela presença dele ali perto. Tem dia que dá alegria, mas tem dia que dá tristeza, porque sei lá... não sei... No dia que dá alegria eles estão afiliado, tá gostando daqui, e quando que dá a tristeza acho que eles, acho que neles, eles começam a chorar...<sup>192</sup>

Para Blacking (1973) , “o valor da música haverá de se encontrar [...] nos termos das experiências humanas que a sua função acarreta. – Há uma diferença entre a música que é ocasional e a música que alarga a consciência humana, a música simplesmente para se ter e a música que é para ser.”<sup>193</sup>

---

192 *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Niterói: Sementes da memória/UFF. Observatório Jovem do Rio de Janeiro, 2006.

193 BLACKING, John. *Quão musical é o Homem?* Tradução de *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1973; Trad. de Guilherme Werlang, – UFF, Niterói, 2006. p.,28.

## 7. AUTORES DESCONHECIDOS E OS DEZ – CONHECIDOS AUTORES MAIS UM

Apresentamos neste capítulo os artistas jongueiros que conhecemos no decorrer do nosso trabalho de investigação, cujas atividades, seja no campo artístico ou no campo social, contribuem vigorosamente para a manutenção do jongo como elemento de identidade e resistência cultural, e como espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico, apesar de passarem quase que totalmente despercebidos da mídia. A estes artistas anônimos rendemos a nossa profunda homenagem e destacamos o nosso orgulho em ter participado de um tempo em suas vidas dividindo histórias e emoções.

**1. Olga Romão** (Quilombo da Santa Rita do Bracui). A Olga, tia Olga como nos acostumamos a chamá-la, reinava na mais prazerosa dependência do Rio Bracui Hostel, pois era justamente na cozinha onde exercia toda a sua criatividade culinária, mantendo sempre a contagiante alegria que é do seu feitio. Ao sabor das guloseimas da tia Olga os hóspedes pouco queriam sair para passear, preocupados em garantir os quitutes quentinhos que chegavam à mesa a qualquer hora.

Além de artista na arte culinária, tia Olga domina a arte de fazer amigos, e dança jongo como ninguém. Pela sua excelência na dança, teve a sua imagem imortalizada na página 10 do DOSSIÊ IPHAN 5 – JONGO NO SUDESTE, a qual reproduzimos, em transparência, como uma epígrafe imagética preludiando o primeiro capítulo deste trabalho. Foi a forma que encontramos de manifestar nosso carinho e admiração pela sua amizade.

**2. Delcio José Bernardo** (Morro do Carmo – Angra dos Reis).

Um curriculum resumido do colega Délcio, e um pequeno texto autobiográfico de sua autoria: Servidor público, formado em Comunicação Social pela UBM - Universidade de Barra Mansa. Pós-Graduado pela Universidade Federal Fluminense – Centro de Ensinos Sociais Aplicados – Faculdade de Educação - Programa de Ensino Sobre o Negro na

Sociedade Brasileira. Curso de Pós-Graduação - Raça, Etnia e Educação no Brasil – Niterói-RJ. Lider do Grupo Yla Du Du de Consciência Negra.

Descendente direto desse grupo, que gosto de chamar de jongueiros(as) por serem todos(as), praticantes da dança de jongo, aprendi a jongar no terreiro de casa, no Morro do Carmo. Não só no terreiro da minha casa, mas também nos terreiros dos demais parentes que buscavam naquelas rodas uma maneira de juntar os iguais e enfrentar a dura vida da cidade, marcada principalmente pela fome e pelo alcoolismo que determinou o fim de tantos(as) jongueiros(as). Quando criança, tinha vergonha de dançar o jongo, porque as pessoas do morro, que não conheciam a dança, todas as vezes que realizávamos uma roda de jongo, no dia seguinte faziam comentários: “Ontem teve **macumba** à noite toda e ninguém conseguiu dormir”. Como o termo “macumba”, até os dias de hoje, ainda é para muita gente associado à maldade, à bruxaria, a coisas ruins, nós, as crianças da época, não queríamos ser acusadas de praticar tais maldades, já nos bastava à rejeição por sermos negros(as).

**3. Manoel Seabra** (Quilombo São José da Serra), nasceu na década de 1920 e é um dos membros mais antigos da comunidade de São José da Serra, e como descendente de escravos guarda importante memória sobre os tempos de cativo e da liberdade. Com quase noventa anos de idade é senhor de grande vitalidade, um dos mais importantes jongueiros da comunidade, tendo, pela vida afora participado também de calangos e folias de reis. Sr. Manoel Seabra atua em diversos vídeos que foram produzidos com as finalidades de pesquisa e divulgação do Quilombo São José.

**4. Marina Leite Adelino** - Tia Marina (Quilombo São José da Serra) nasceu na Fazenda de São José, em Conservatória, em 03 de maio de 1928. Reside atualmente em Barra do Piraí e é atualmente a mais famosa jongueira da região, e dá nome ao grupo “Caxambu da Tia Marina”. Marina também participa como dançarina em vídeos que são produzidos na região.

**5. Antônio do Nascimento Fernandes** - (Toninho Canecão) nasceu em 1946 na comunidade de São José da Serra, é sobrinho de Seu Manoel Seabra e responde pela liderança comunitária do Quilombo São José. Sua arte é a força e a persistência no sentido de conscientizar os jovens da comunidade incutindo neles a têmpera política de preservação da sua cultura e luta pelos ideais da comunidade.

**6. Manoel Moraes** – Santa Rita do Bracui, Angra dos Reis. Grande líder político dentro da comunidade, “Seu Moraes” se orgulha da sua história pessoal como fundador emérito do Partido dos Trabalhadores de Angra dos Reis, partido que nasceu das reuniões que

eram feitas em sua casa. Seu Moraes, com mais de 80 anos, cabeça branca de algodão, não perde uma roda de jongo onde canta e dança pra valer a noite inteira.

### OS DEZ – CONHECIDOS AUTORES, MAIS UM.

Registramos, também, dez nomes de artistas conhecidos da mídia, cuja obra e histórias de vida foram ou ainda são tangenciadas pela prática e pelo convívio com a cultura jogueira, e que reforçam, juntamente com os artistas desconhecidos, a nossa hipótese da importância do saber jogueiro para a construção de sujeitos autores sociais e artísticos.

1. **Clementina de Jesus:** (1902-1987), nascida em Valença, RJ, criada em Jacarepaguá e adolescente em Oswaldo Cruz. Hermínio Bello de Carvalho afirma em depoimento que

[...] Ela então saiu no bloco do clube (posteriormente o “Come mosca”) que daria origem à Escola de Samba da Portela. Longo tempo ficou por lá. Conviveu com grandes sambistas: Gradim, Paulo da Portela, Bernardo Mãozinha do Estácio, Claudionor, Nininho, Ismael Silva, Noel Rosa, [...] Cantou duas vezes nas sessões de candomblé e partido alto realizadas na Visconde de Itaúna, onde mora a legendaria Tia Ciata. Ia também, aos jongos e caxambus de Tia Dorothéa, em Oswaldo Cruz<sup>194</sup>.

2. **Wilson Moreira.** Cantor e compositor de sambas, em entrevista a Eduardo Golderberg e Rodrigo Ferrari, em 02/10/06, perguntado sobre qual a lembrança do seu primeiro contato com música, declarou:

Olha rapaz...! Meu primeiro contato com música? Eu sei dizer que meu avô - minha mãe contava – eu não conheci os meus avós, não... Minha mãe contava que eles eram sanfoneiros, jogavam caxambu, gostavam de dançar jongo... O jongo é uma coisa muito mística, uma coisa muito séria. É uma coisa religiosa. Esse jongo que eu faço é um jongo festivo, é um jongo que todo mundo pode cantar e brincar à vontade, sem abusar, né? [...] Lá no Império teve grandes jogueiros! Seu Aniceto falava que o jongo era uma coisa muito séria, não era pra ser mostrado, assim, de qualquer maneira, em qualquer lugar. E é verdade!<sup>195</sup>

3. **Maria Joana Monteiro** - Vovó Jogueira da Serrinha, nascida em 1902 em Valença. Quando lembrava o Jongo do seu tempo de menina dizia que aquilo vinha desde o tempo dos escravos. “[...] *No passado, as casas da Serrinha tinham quintal, havia maior espaço disponível, propiciando a continuação da tradição*”. Depois de ter

194 CARVALHO, Hermínio Bello de. Heron Coelho (Org). *Rainha Quelé Clementina de Jesus*; Valença: Editora Valença S.A, 2001, p.50

195 Disponível em <http://butecodoedu.blogspot.com/2006/10/entrevista-wilson-moreira.html> - Acesso em 01/06/2008

construído um centro de Umbanda em sua casa, aproveitando o quintal, Vovó Maria Joana teve a oportunidade de “dar” o Jongo na Serrinha, nas décadas de sessenta e setenta, em um terreno de esquina, logo no início da Rua Balaida. (Gandra, Edir 1988:63).

Edir Gandra (1988:62) conta que no início do século XX também foi iniciado o povoamento do morro da Serrinha. A ocupação do morro, área semi-rural até cerca da década de trinta, foi feita por pessoas que trouxeram em sua bagagem cultural a dança do Jongo; vale destacar que Vovó Maria Joana se mudou para a Serrinha na década de vinte. A partir dos anos trinta, o morro se urbaniza de modo cada vez mais efetivo, existindo ainda o Jongo nos moldes anteriores. A partir da década de sessenta, a dança se torna espetáculo, acompanhando a transformação ocorrida na região.

Segundo Nei Lopes (1992:24), é nesse contexto, que vêm para o subúrbio e a zona rural carioca figuras expressivas como: Tereza dos Santos, a Tia Tereza, jongueira da Serrinha, nascida em Paraíba do Sul por volta de 1862 e falecida na década de 1980; José Nascimento Filho, o Nascimento da Eulália, também jongueiro da Serrinha, nascido em Três Rios em 19.03.1903; Antenor dos Santos, também jongueiro da Serrinha, nascido em Minas Gerais; João Batista da Cruz, pai de Djanira do Jongo, da Serrinha, mineiro e outros.

- 4. Darcy Monteiro.** Nascido em 31 de dezembro de 1932 no morro da Serrinha, em Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro; filho de Pedro Francisco Monteiro e Maria Joana Monteiro, a “Vovó Maria Joana”, conhecida no morro da Serrinha como Vovó Maria Rezadeira. Mestre Darcy era descendente de uma família jongueira centenária. Morreu no dia 21 de dezembro de 2001 no Rio de Janeiro.

Músico profissional, percussionista desde os 16 anos de idade foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Império Serrano. Mais tarde, ao lado de Candeia, Nei Lopes e Wilson Moreira, entre outros, fundou o Grêmio Recreativo e Artes Negras Quilombo. Casado com Norma Sueli (Dona Sú), cantora e dançarina de jongo que se apresentava ao lado do marido.

Como ritmista e percussionista, trabalhou em boates, teatros e outras diversas casas de espetáculos, além de ter sido integrante das orquestras Tabajara de Severino Araújo, de Raul de Barros e do Maestro Carioca. Tocou nas rádios Nacional e Tupi, e acompanhou o Maestro Guido de Moraes nas viagens aos Estados Unidos, França, Inglaterra, Portugal, Argentina e Uruguai.

Na Itália, além de tocar com o Maestro Luigi Sinc, participou de uma temporada de shows com Paulo Moura. Integrou o espetáculo “Missa Negra”, de Milton Nascimento, tendo participado de todas as encenações do mesmo, inclusive da que foi feita na Espanha, além ter feito parte da gravação do disco. Robertinho Silva e Wilson das Neves também foram acompanhados por ele, que chegou a tocar, anos antes, com Dizzy Gillespie em uma “jazz session” na residência de Jorginho Guinle.

Com João Gilberto, gravou a música “A Felicidade”, tema do filme “Orfeu Negro” do diretor Marcel Camus. Antonio Carlos Jobim e Milton Nascimento contaram com sua participação em diversos trabalhos. Em 1999, participou da gravação de uma faixa no CD do grupo Caixa Preta: um presente de sete minutos do mais puro Jongo.

Realizou, no Teatro João Caetano, o espetáculo “O Jongo da Serrinha e a Velha Guarda do Império Serrano” e colocou mais de cem pessoas no palco entre elas, a grande dama D. Ivone Lara, o Crioulo Doido e Jadir de Castro, o “gênio” da bateria. Para Mestre Darcy, porém, seu trabalho mais significativo em casa de shows, ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil, na série de shows apresentados pelo jornalista José Carlos Rego.

Representando o Império Serrano, acabou sendo convidado a dirigir outros artistas, como por exemplo, Aluísio Machado e D. Ivone Lara. Mestre Darcy foi um dos fundadores do Império Serrano em 1947 e o responsável, anos depois, pela introdução do agogô, um instrumento de percussão, na bateria da agremiação. Em 1950, participou da criação da Escola de Samba Quilombo de Candeias.

A formação da Império do Futuro, a primeira escola de samba composta apenas por crianças, surgida em 1980, também contou com sua ativa colaboração. Aos 68 anos, Darcy se diz orgulhoso de ver os meninos dançando o Jongo na escola que fundou: “O Jongo estava morrendo. Tinham medo de dançar, por causa da magia. Eu acabei com isso: quem dança hoje, aprendeu comigo”. Na Serrinha, sua comunidade de origem, apoiou a organização do Bloco Pena Vermelha. Em 1988, criou uma Escola de Samba, em Toulouse, na França

5. **Delcio Teobaldo.** Neto da batuqueira angolana Eva Paulina de Jesus; da cirandeira portuguesa Angelina Maria dos Santos e do caboclo contador de histórias, Luiz Sabino Soares; filho da camponesa e benzedeira, Maria Luzia; do dançador de caxambu e caboclinho, José Teobaldo, Délcio nasceu e cresceu em Ponte Nova, Zona

da Mata mineira, ouvindo ladainhas, congadas, fulôs, cantos de calamboteiros e de lavadeiras. A sua carreira profissional tem fundamento nesses contos, ritmos e festas; no requinte dos doces e licores portugueses de Algarve; no poder dos chás, das benzas e unguentos da tradição guarani-banta. É escritor, jornalista, músico (percussões, violão, cantor, letrista, arranjador), artista plástico, pesquisador de culturas populares, produtor, roteirista, editor e diretor de TV. Neste ano de 2008 Délcio, com sua obra *Pivetin*, foi o vencedor da 4ª edição do Barco a Vapor, o maior prêmio brasileiro destinado a originais de literatura infantil e Juvenil (ANEXO XI).

Homenageando o seu trabalho apusemos entre os capítulos desta dissertação transparências contendo epígrafes de sua autoria, que são verdadeiros poemas que nos dedicou quando navegava de barco entre Rorâima e Bolívia e nos enviou por e-mail em 18 de julho de 2008 (ANEXO XIII).

6. **Clara Nunes:** “Vovó Maria Joana Rezadeira, jongueira, sambista, cantora, parteira, rezadeira e mãe de santo histórica tinha entre seus filhos de santo a cantora Clara Nunes.”<sup>196</sup>
7. **Aniceto do Império..** Aniceto do Império (18) começou a dançar jongo ‘na casa do falecido Castorino’, e diz sem medo de errar: ‘*O Salgueiro ainda é o Palmares do jongo*’<sup>197</sup>.
8. **Silas de Oliveira Assumpção.** Compositor que [no] ano de 1935 iniciava a sua trajetória no mundo do samba, foi produto da Escola de Samba Prazer da Serrinha, do seu Alfredo Costa, em cujo terreiro de pai-de-santo consagrado realizavam-se os ensaio da escola. O mesmo terreiro em que nas datas adequadas, São Pedro, São Lázaro e sobretudo nos dias 13 de maio, faziam-se as célebres rodas de jongo. [...] Aqui no Rio dançava-se jongo em tudo quanto era favela, do morro e da planície. No morro de São Carlos, no Estácio; no Salgueiro, na Mangueira, em Madureira, em Oswaldo Cruz, e, sobretudo, na Serrinha.

---

196 AGENDA DO SAMBA & CHORO - Fwd: Lançamento do CD do Jongo da Serrinha e Centenário da Vovó Maria Joana Rezadeira Lista de discussão sobre samba e choro, estilos musicais brasileiros. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0206/0519.html> - Acesso em 25/05/08.

197 Depoimento de Aniceto de Menezes e Silva Júnior (Aniceto do Império), prestado em 23 set. 1979. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0206/0519.html>, Acesso em 25/05/08.

9. **Elói Antero Dias.** Mano Elói, primeiro Cidadão-samba em 1936, dançava jongo. Como dançava jongo seu Alfredo Costa, também pai-de-santo, também cidadão-samba em 1939 e fundador da escola de samba Prazer da Serrinha, e sua esposa Araci Costa, D. Iaiá, rainha do Samba em 1937<sup>198</sup>.
10. **Beth Carvalho.** A relação da cantora com o jongo se revela no repertório do CD “Suor no Rosto”, lançado pela RCA em 1983, interpretando as seguintes composições de jongo: Guiomar (Darcy Monteiro – Tião Zarope) – Canxambu de Sá Maria (Darcy Monteiro) – Sabão, Lava roupa com meu noma (Candeia e Alvarenga) – Vapor na Paraíba (Mestre Fuleiro) – Boi preto (Darcy Monteiro) – Mataro o Zé Maria (Vovó Maria Joana) – Pisei na pedra (Darcy Monteiro) – Papai na ladeira (Emeli Monteiro). Gravação pela RCA Victor, 1983, com participação de vovó Maria da Serrinha.
11. **Altay Veloso.** Carioca, multi-instrumentista, é autor de centenas de músicas (mais de 450), interpretadas por reconhecidos cantores como Roberto Carlos, Fagner, Elba Ramalho, Emílio Santiago, Wando, Zizi Possi, Selma Reis, Jane Duboc, Alcione, Leny Andrade, Joana, Roberta Miranda e outros mais. Foi guitarrista da Wanderléa e participou várias vezes do festival de jazz de Montreal. Entretanto, Veloso produziu recentemente duas obras primas: O livro *Ogundana, o Alabê de Jerusalém*, 228 p., editado pela Livraria Cultura, e a ópera “Alabê de Jerusalém” que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 30 de maio de 2007 sob a direção de Fábio de Mello, sobre a qual nos oferece um emocionado depoimento (ANEXO XII). A ópera, cuja produção levou 20 anos de pesquisa, foi amplamente elogiada pela crítica: “*É uma verdadeira aula de música e constatação do requinte e poder da cultura afro-brasileira*” (Vagner Fernandes, *Jornal do Brasil*). Assinado pela UNESCO recebeu o comentário: “*Além de ser uma celebração cultural de alto nível, se propõe a emocionar e provocar uma reflexão sobre os temas da tolerância e da convivência pacífica entre as diferenças crenças e raças*” (UNESCO)<sup>199</sup>.

Em entrevista a Rafael Sartori, em 20/10/2006, Altay Veloso assim se manifestou:

O Alabê de Jerusalém é fruto da minha muito próxima convivência com os tambores africanos nos quintais da minha casa, do gosto pela música erudita que embalavam as orações das seis horas e as rádios novelas do meu tempo de menino e dos cultos ecumênicos que assisti na sala da minha avó Rosalina.

198 Depoimento de Ivone Lara, nora de Alfredo Costa, prestado em 8 set. 1979. Disponível em [http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba\\_choro.0206/0519.html](http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba_choro.0206/0519.html). Acesso em 25/05/08.

199 Textos transcritos no folder de lançamento do Livro e DVD pela Avatar Produções, [www.alabedejerusalem.com.br](http://www.alabedejerusalem.com.br)



## 7. CONCLUSÕES PRELIMINARES

O resultado obtido com a presente pesquisa evidenciou que o Jongo expressa em cantos e danças todo um processo histórico vivido por milhões de descendentes bantu cujos ancestrais foram cambados<sup>200</sup> a força para o Brasil desde os 1500<sup>201</sup> até o final do séc. XIX.

Como manifestação musical coreográfica o Jongo transmite saberes a partir da oralidade de forma viva e dinâmica que se objetiva através dos passos, dos pontos cantados e dos toques dos tambores.

As histórias de vida aqui reveladas, a amostragem de nomes nacionalmente conhecidos e que tiveram suas origens ligadas à cultura jongueira, e os inúmeros anônimos que permanecem como agentes educativos reproduzindo e defendendo suas raízes culturais, deixa evidente a hipótese inicial desta pesquisa quanto a importância do jongo na construção e no desenvolvimento de sujeitos autores no sentido para o qual nos apontou Foucault.

A pesquisa demonstra que o jongo, como uma cultura de terreiro, proporciona experiências de sociabilidade canalizando a criatividade e desenvolvendo os talentos para as artes e para as funções de liderança social.

Nas suas memórias, os entrevistados, reconhecem a cultura do Jongo como base dos seus desenvolvimentos artísticos, cujas re-significações lhes permitiram galgarem a escala social.

O tempo desfez do jongo o seu caráter exotérico, porém a dança acroamática permanece como símbolo de resistência cultural, luta pela terra e possibilidade de afirmação artística e social. Nessa linha de conduta as novas gerações de jongueiros, conscientemente, se inscrevem no mundo formal do conhecimento, buscando outros espaços discursivos de

---

200- Cabo-verdianismo: Verbo transitivo direto circunstancial, sentido de atirado, lançado com violência, conf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio Eletrônico. Século XXI**, Versão 3.0; Edit. Nova Fronteira, 1999.

201. A tese mais aceita sobre a chegada dos primeiros escravos ao Brasil é a de que em 1538, Jorge Lopes Bixorda, arrendatário de pau-brasil, teria traficado para a Bahia os primeiros escravos africanos. Disponível em <http://portalsaofrancisco.com.br/alfa/abolicao-da-escravatura-no-brasil/abolicao-da-escravatura-no-brasil-4.php>. Acesso em 15/01/2008.

saberes e poderes que, assim como ocorre no jongo, não se fixam apenas num único sentido manifesto, mas re-significa, através da arte, condições externas de novas possibilidades para o seu devir.

Complementarmente, a partir dos primeiros passos desta pesquisa, concluímos que a fortaleza inspiradora da resistência cultural dos quilombolas está na representação primordial da mãe África instaurada no chão batido, no terreiro que se objetiva como arena de discurso e de diálogo, principalmente por lhes ter sido negada, aqui no Brasil, a posse de uma terra que tanto suor e sangue lhes consumiram. É o chão do terreiro que lhes proporciona o reencontro ancestral nos seus cantos de fé, sendo os angomas totens mediadores entre o mundo profano e o divino.

Manoel Moraes, do Bracuí, substancia num ponto de jongo esta conclusão complementar: *“Deram a nossa liberdade / mas não ficou do nosso jeito / deram a nossa liberdade mas não deu nosso direito”*<sup>202</sup>.

Sugerimos, por fim, que futuras pesquisas sejam feitas contemplando o jongo com mais profundidade nesses aspectos e em outros não compreendidos no atual trabalho.

---

202 MORAIS, Manoel. Depoimento verbal dado em Velhas lutas, jovens histórias, DVD produzido pelo Observatório Jovem do Rio de Janeiro, PPGE/UFF, 2007.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *A indústria cultural*. In COHN, Gabriel (org); Sociologia. São Paulo: Ática, 1986.
- ANJOS, Silvia Regina Prado dos. *Orches-Mosaico: Dança A poética do Instante*. Niterói, UFF, 1999. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Trad.: Eudoro de Souza)
- \_\_\_\_\_. *ArtePoética*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997. (Trad.: Jaime Bruna)
- BÂ, Hampaté A. *A Tradição Viva: História Geral da África*. São Paulo: Ed. Ática, 1987, p. 181-218.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, Ciência e Arte*; Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLACKING, John. *Quão Musical é o Homem?* Tradução de How Musical Is Man?: Faber & Faber. 1973; Tradução de Guilherme Werlang, 2006 Niteroi – Universidade Federal Fluminense.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2003.
- \_\_\_\_\_. *História como memória social: Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.
- CAETANO, Pedro. *1911. 54 anos de música popular brasileira – o que fiz, o que vi / Pedro Caetano*: Pref. De José Ramos Tinhorão – Rio de Janeiro: Pallas, 1988
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Pala Athena, 1990.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Heron Coelho (Org). *Rainha Quelé Clementina de Jesus*; Valença: Editora Valença S.A, 2001.
- CARVALHO, José Jorge de. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira-Série Antropologia*; Dep. de Antrop. Instituto de Ciências Sociais da UnB. Brasília, DF. 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. De Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séc. XIV E XVIII*. Brasília: UnB, 1998.
- DOSSIÊ IPHAN 5. *Jongo do Sudeste*; Brasília, DF: Iphan, 2007.
- DUCROT, Oswald. *Princípio de Semântica Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio Eletrônico. Século XXI*, Versão 3.0; Edit. Nova Fronteira, 1999.
- FEYERABEND, Paul. *Contra o Método*. Rio de Janeiro; Liv.Francisco Alves Ed., 1977
- FILHO, Aires da Mata Machado. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Villa Rica, 1986
- FREITAG, Bárbara. *A Teoria crítica ontem e hoje*. Brasília:Ed. Brasiliense,1987.
- FREYREISS, Georg Wilhelm. *Viagem ao interior do Brasil*; trad. A. Löfgren; revisão e notas Mário Guimarães Ferri. – Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros; vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978. 136 P. IL. (incl. Color.)
- GABLER, Neal. *Vida, O Filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha, da senzala aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora Ltda./UNI-RIO, 1985.
- GEERTZ, Clifford. *O saber Local; Editora Vozes: Petrópolis*, 2001. p.142.
- GIRAUD, Pierre. *A Semântica*. São Paulo: Difel, 1975.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- GUERREIRO, Almerinda de Sales. *A Trama dos Tambores - a música afro-pop de Salvador*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000, v. 1.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 1998.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard - O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- JUNG, Carl G. *El Hombre y Sus Símbolos*. Madrid: Aguillar, 1966.
- LACROIX, Jean. *Marxismo, Existencialismo, Personalismo – Tradução da Eternidade no Tempo*. Trad. Maria Helena Kühner; Rio de Janeiro; Ed. Paz e Terra Ltda, 1967.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*; 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- LIMA, Elvira Souza Lima. *Desenvolvimento e Aprendizagem na Escola*; Aspectos culturais, neurológicos e psicológicos; p.1 e 2. São Paulo: GEDH, 1997.

MALUF, Ued Martins Manjud. *Cultura e Mosaico – Introdução à Teoria das Estranhezas*. Rio de Janeiro: Booklink Publicações Ltda, 2002.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

MANGUENAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*; Belo Horizonte: Autêntica, 2002

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*; Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

OLIEVENSTEIN, Claude. *O Não-dito e, por Natureza, Impossível de se Aprender - Resposta Furtiva ou Silenciosa as Diversas Situações da Existência, Expressão Mais Imediata da Emoção*. São Paulo: Edit. Jorge Zahar, 1989.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*; trad. De Milton Amado e Eugênio Amado; apresentação e notas de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1976.

RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil*; 3ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funart, 1984.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. In: AMADO, Janaína & Ferreira, Marieta. (Coords.). *Usos e abusos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 93-101.

SILVA, Adailton. *Relatos sobre o Jongo: Reflexões e episódios de um pesquisador negro*; Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Depto. de Antropologia da UnB. Orientador: Prof. Dr José Jorge de Carvalho; Brasília: UnB, 2006.

SILVA, Eduardo, João José Reis. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*; São Paulo: Companhia das Letras, 1989

SILVA, Fabiano Avelino da. *Música na Escola, mais que necessária*. Angra dos Reis: Monografia (Graduação em Pedagogia) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Angra dos Reis, 2005.

SILVA, Hélio Moreira da. *Jongo de Roda*; Boletim da Comissão Estadual do Folclore, nº1. 1986, p.62

SILVA, Marília T. Barboza & OLIVEIRA FILHO, Arthur L. *Silas de Oliveira: do jongo ao samba-enredo*; Rio de Janeiro: Edições Funarte 1981.

SODRÉ, Muniz, 1942 – *Samba, o dono do corpo*; Rio de Janeiro: Mauad, 1998

\_\_\_\_\_. *O Terreiro e A Cidade: A forma social negro-brasileira*; Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988.

\_\_\_\_\_ *A Verdade Seduzida. Rio de Janeiro*; Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1993.

SWINCMAN, Eduardo. *Do tempo musical* – São Paulo: Via Lettera, 2001

TEOBALDO, Dêlcio. *Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia – O Jongo Rural de Angra dos Reis* – Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003

VASCONCELLOS, Márcia Cristina Roma de. *Que Deus os Abençoe; Batismo de escravos em Angra dos Reis*. Resumo de Monografia de Julho de 1997. Rio Janeiro: Departamento de História da UFRJ, 1998.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*; São Paulo: Cia das Letras, 1989.

## REFERÊNCIAS NA INTERNET

ABADÁ CAPOEIRA – *Workshop Jongo Roda You Tube*

[HTTP://br.youtube.com/watch?v=XleSJ\\_5gfol](http://br.youtube.com/watch?v=XleSJ_5gfol) – Acessado em 10/11/07

ACONTECENDO:

[http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu\\_materia=279](http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=279) - Acessado em 23/05/07.

AZEVEDO, Wilton. **Poética das Hipermídias**, 2003 - Acesso em 25/08/08

Disponível em: <http://www.mackenzie.com.br/interacao/www2003/poeticadaship.pdf> -

CLIO HISTÓRIA: [www.cliohistoria.hpg.ig.com.br/bco\\_imagens/escravos/cotidiano.htm](http://www.cliohistoria.hpg.ig.com.br/bco_imagens/escravos/cotidiano.htm)

DIAS, Maria Helena Pereira. **Encruzilhada de um labirinto eletrônico** – Configurando uma “outra” textualidade. [HTTP://www.unicamp.br/~hans/mh/config.html](http://www.unicamp.br/~hans/mh/config.html) - Acessado em 11 de dezembro de 2007.

DIAS, M.H.P. Encruzilhadas de um labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual.2000. Tese Doutorado em Educação – UNICAMP:Campinas, 2000.

ECO, U. **From Internet to Gutenberg**. The italian Academy for Advanced Studies in

América, 1996. Disponível em <http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm> - Acesso em 10/01/2008.

GINONGONONGO (Enigmas): <http://www.linguakimbundu.com/jino.html> - Acessado em 17/11/07

JONGO DA SERRINHA: [http://www.jongodaserrinha.org.br/secao.asp?cod\\_secao=home](http://www.jongodaserrinha.org.br/secao.asp?cod_secao=home)  
Acessado em 01/11/2007.

KIMBUNDO HP – <http://www.linguakimbundu.com/index3.html> – Acessada 10/12/07

MARTINS, Tarcísio José. **Vissungos, Danças e Batuques** - Acessado em 30/09/2007

[http://www.mgquilombo.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=16&Itemid=3](http://www.mgquilombo.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=3)

MUCCI, Latuf Isaias. <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/intersemioticidade.htm> – Acessado em 17/11/07.

MURAD, Pedro Carvalho. **O Mito e as Narrativas Contemporâneas** :

[http://revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/10murad\\_port.html](http://revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/10murad_port.html)- Acessado em 22/05/2007

PINTO, Thiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora**; Revista de Antropologia, vol.44 no.1 São Paulo 2001 Disponível em

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007)  
Acesso em 23/05/08

PATRIMÔNIO - *Revista Eletrônica do Iphan*. [www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=58](http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=58) (2007) Acessada em 14/11/07.

RAMOS, Arthur. *O Folclore Negro do Brasil*- 3ª Ed. – São Paulo:WMF Martins Fontes, 2007

SAVIOLO, Simone; José Henrique de Oliveira e Manoel Batista. *Batuque na Cozinha do Municipal* – Disponível em: <http://www.ivt-rj.net/cultural/variedades/anteriores/jongo/index.htm> - Acessado em 20/05/08.

TABOADA, Cynthia Elias e Alberto Tsuyoshi Ikeda. *Cultura Tradicional e Pós-Modernidade: Estudo do Resgate de Danças e Folguedos Tradicionais na Cidade de São Paulo*. <http://www.revista.art.br/site-numero-04/trabalhos/02.htm> - Acessado em 28/02/08.

UM PANORAMA DA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA - *Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*: José Jorge de Carvalho.  
< <http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf> > Acessado em 15/06/07.

VELLOSO, Mônica Pimenta. « *A dança como alma da brasilidade* », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Número 7 - 2007, mis en ligne le 15 mars 2007, référence du 6 mars 2008, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document3709.html>.

VOLPATTO, Rosane. *Brasil Mitos e Lendas*: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/> e <http://www.rosanevolpatto.trd.br/dancajongo.htm> - Acessado em 01/11/2007



**REFERÊNCIAS: MÍDIAS DIGITAIS**

AFRICA – *Cultura e Religiosidade*. DVD - Nota 10: Rio de Janeiro, 2005.

AFRICA - *Mojubá I*. DVD - Secretaria de Estado e Educação do Rio de Janeiro, 2005.

AFRICA *Mojubá II*. DVD - Secretaria de Estado e Educação do Rio de Janeiro, 2005.

BRACUÍ – *Velhas Lutas, Jovens Histórias*. DVD - Observatório Jovem do Rio de Janeiro, PPGE/UFF: Niterói, 2007

CARTOLA – *Música para os olhos*. DVD - Raccord Produções; Prefeitura do Rio – Riofilme e Petrobrás: Rio de Janeiro, 2007.

JESUS, Clementina de. *CD Clementina de Jesus BIS* – Faixa 6 CD 2; EMI. Music Brasil Ltda, Rio de Janeiro, 1973

JONGOS CALANGOS E FOLIAS. DVD - *Música Negra, memória e poesia*. Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF): Niterói, 2005.

Laboratório de História Oral e Imagem. *Memórias do Cativo*. DVD. (LABHOI/UFF: Niterói, 2007.

O JONGO NA SERRINHA – *Um tributo a Mestre Darcy*. DVD. Realizado por UNA Produções, Dell' Arte produções culturais e RobDigital: Rio de Janeiro, 2007.

PIERRE VERGER – DVD. *Mensageiro Entre Dois Mundos*. Lula Buarque de Holanda; Conspiração Filmes – Gegê Produções – GNT Globosat: Rio de Janeiro, 2006.

SEMENTES DA MEMÓRIA. DVD - *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Observatório Jovem do Rio de Janeiro. 2006.

VELOSO, Altay. *Alabê de Jerusalém*. DVD. Avatar Produções: Rio de Janeiro, 2007

## GLOSSÁRIO

1. A contrapelo - Em sentido contrário
2. Amarrado – Ponto não decifrado
3. Andar de cima - Céu
4. Angoiá – Chocalho de palha trançada com fundo de cabaça.
5. Angoma – Maior tambor do jongo
6. Angona – Maior tambor do jongo
7. Anguaiá – Chocalho de palha trançada com fundo de cabaça.
8. Bantos – Escravos da família etnolinguística dos angolas, congos, cambindas, benguelas
9. Bantuização – Generalização da língua Bantu
10. Boca chiusa – À boca pequena, em segredo
11. Cachoera – Palavra usada em São Paulo para encerrar um ponto de jongo.
12. Cacunda – nas costas
13. Cafuas – casas muito simples.
14. Cambada – Grupo de pessoas
15. Camuringa – Pinga, cachaça
16. Candomblé – Manifestação religiosa de origem africana
17. Candongueiro – Tambor menor do jongo
18. Cangoma - Tambor grande do jongo
19. Cantos Vissungos – Cantos de força ou de trabalho na mineração
20. Capiongo - Triste, macambúzio, tristonho; piongo
21. Caxambu – Tambor grande do jongo
22. Congada - Manifestação musical coreográfica
23. Contas de capiá – Sementes de gramíneas muito resistentes usadas para fazer colares.
24. Cucumbi - Antigo folguedo de negros para a celebração do rito da puberdade.
25. Cumba - Valente, destemido, bambambã. Também define os pretos-velhos.
26. Cumbi – “sole”, autoridade, sol, sinhô.
27. Dança de Umbigada - Performance utilizada em manifestações coreográficas.
28. Demanda - Briga
29. Desatado - Ponto respondido
30. Desatar pontos – Responder com outro ponto
31. Encante - Feitiço

32. Fundanga – pólvora geralmente usada em práticas feiticizas nos ritos religiosos afro-brasileiros nacionalizados, que mesclam influências bantas e indígenas; tuia.
33. Gongo – Sinônimo de Jongo
34. Grunhidos - Gemidos
35. Guaiá - Espécie de chocalho, usado no jongo e no batuque
36. Gungurados – Resmungar, rosnar
37. Gurumenta – Disputa, desafio.
38. Inguaiá - Chocalho de palha trançada com fundo de cabaça
39. Mancadô – Menor tambor do Jongo
40. Machado – Palavra usada, no Rio de Janeiro para o encerramento de um ponto.
41. Maculelê - Misto de jogo e dança de bastões, remanescente dos antigos cucumbis.
42. Mitopoesia – Procedência ou origem de um mito
43. Muriquinho- Garoto pequeno
44. Papai – Nome dado ao maior tambor do jongo
45. Papai Velho – Nome pelo qual também se chama o maior tambor do jongo
46. Piquira – Peixinho muito pequeno ( os escravos eram os piquiras em atividade).
47. Ponto - Cada um dos cantos do jongo
48. Porfia – Briga, desafio do rival.
49. Pretos-velhos – Entidades espirituais
50. Puíta – Espécie de Cuíca de som grave.
51. Purugunta - Pergunta
52. Quilombo- Comunidade rural remanescente
53. Quissamba – Caçamba, balde
54. Roda – Formação do grupo dançador de jongo
55. Tambu – Maior tambor do jongo
56. Tumbeiro – Condutor de navio negreiro de pequeno porte
57. Umbanda - Manifestação religiosa de origem africana
58. Umbigada - Performance utilizada nos passos do jongo
59. Velejando – Navegando à vela
60. Venda- Povo do Transval setentrional da Africa do Sul
61. Visaria – Pontos de revelação
62. Vissungos - Cantos de força ou de trabalho na mineração
63. Xangô - Rei lendário de Oyo (África), orixá de caráter violento e vindicativo
64. Ylá-Dudu – Grupo Cultural de afro-descendentes de Angra dos Reis

## NOTAS DE FIM DE DOCUMENTO

i Matriarca da comunidade quilombola. O precioso material desta entrevista encontra-se em local incerto, em meio a centenas de trabalhos de pesquisa. Entretanto, rendemos, aqui, uma justa homenagem na certeza de que os seus descendentes – Olga Romão, Geraldo Romão, Zé Adriano e Leandro – reproduzem o discurso e o lugar de onde Maria Romão um dia nos falou.

ii Lampejos e ocultações são importantes sistemas de orientação no mar.

iii Numa outra versão consta que em 22 de dezembro de 1852, o Delegado de polícia de Angra dos Reis, em carta para o então Ministro dos Negócios da Justiça no Rio de Janeiro, Sr. José Ildelfonso de Sousa Ramos, confirmava um desembarque de africanos no porto do Bracuí, freguesia da Ribeira. Com detalhes, narra que ao aportar o barco estrangeiro de nome “Camargo”, comandado por um capitão norte-americano, muitas canoas se aproximaram e os africanos desembarcaram em terras da Fazenda Santa Rita, de propriedade do Comendador [José Joaquim] de Sousa Breves. Logo depois, o barco teria sido incendiado e os africanos conduzidos “serra acima” (Arquivo do Estado de São Paulo, 5212-1). Confirmou-se, mais tarde, com a prisão de alguns marinheiros estrangeiros, que tinham desembarcado 500 africanos, originários de Moçambique. (Relatório do Ministério dos Negócios Estrangeiros, 14 de maio de 1853).

iv Um registro ilustrativo das *“negociações que ocorriam entre autoridades é o depoimento dado por Manoel Anastácio Muniz Barreto, Juiz de Pirajá, freguesia suburbana de Salvador [...] adepto da intolerância aos rituais africanos. Relata ele que, no dia 07 de setembro [de 1832], data nacional, o comandante da Guarda Municipal de Pirajá ouvira de sua casa “continuadamente toques de tabaques no sítio denominado Batefolha”. O local pertencia à freguesia de Santo Antonio Além do Carmo, fronteira à de Pirajá. Barreto conta ao presidente da província a experiência do chefe da guarda: [...] fora pessoalmente acompanhado de seus guardas no dito lugar Batefolha, e ali achara grande adjunto de homens pretos, brancos, pardos e mulheres, os quais faziam parte daqueles batuques, e que ele apesar de não estar nos limites deste distrito, sempre insistiu, e pugnou, para que se desfizesse aquele adjunto, porém que nesta mesma ocasião lhe apresentaram uma licença do Juiz de Paz daquela freguesia, Lazaro José Jambreiro, para poder fazer tais funções. Assim, o batuque continuou”*. SILVA, Eduardo, João José Reis. *Negociação e Conflito – A resistência negra no Brasil Escravista – São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.61.*

v Estiveram presentes neste encontro: Edir Gandra (Uni-Rio), Eleonora Gabriel (UFRJ), Délcio Bernardo (Grupo de Cultura e Consciência Negra Ylá-Dudu/Secretaria Municipal de Cultura e Esportes de Angra dos Reis), Délcio Teobaldo (TVE), Marcos André (Grupo de Jongos da Serrinha), Mestre Darcy (Grupo de Jongados da Vida), Paulo Carrano (UFF), Paulo Dias (Associação Cultural Cachuera - Guaratinguetá).

vi *“A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz. [...] Toda relação com a voz é amorosa, e por essa razão é na voz que explode a diferença da música, a imposição de avaliação, de afirmação”*. BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso – Ensaios Críticos III; 3ª imp. Editora Nova Fronteira: Rio de Janeiro, p.248*.

vii Com o advento do hipertexto a noção de textualidade foi alterada, pois que se constitui num texto plural não possuindo um centro discursivo ou limitações. Pode ser produzido por múltiplos autores e se altera de forma associativa, multifacetada e mutante. DIAS, M.H.P. *Encruzilhadas de um labirinto eletrônico: uma experiência hipertextual. 2000. Tese Doutorado em Educação – UNICAMP: Campinas, 2000.*

viii Ficamos frente a uma rede multidimensional, onde qualquer ponto está potencialmente conectado a outro nó do texto. ECO, U. *From Internet to Gutenberg. The Italian Academy for Advanced Studies in America, 1996.*

Disponível em <http://www.hf.ntnu.no/anv/Finnbo/tekster/Eco/Internet.htm> - Acesso em 10/01/2008.







