

**“CADÊ JONGUEIRO QUE EU NÃO VEJO ELE FALAR?”:
Etnografia e processo de patrimonialização do jongo em Campos
dos Goytacazes, RJ**

JULIA DIAS PEREIRA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE - UENF

CAMPOS DOS GOYTACAZES - RJ
JUNHO-2021

**“CADÊ JONGUEIRO QUE EU NÃO VEJO ELE FALAR?”:
Etnografia e processo de patrimonialização do jongo em Campos
dos Goytacazes, RJ**

JULIA DIAS PEREIRA

“Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Políticas Sociais”.

Orientador: prof.^a dr.^a Lilian Sagio Cezar
Coorientador: prof. dr. Giovane Nascimento

CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ
JUNHO-2021

FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pela autora.

P436

Pereira, Julia Dias.

“CADÊ JONGUEIRO QUE EU NÃO VEJO ELE FALAR?” : Etnografia e processo de patrimonialização do jongo em Campos dos Goytacazes, RJ / Julia Dias Pereira. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2021.

160 f. : il.

Inclui bibliografia.

Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2021.

Orientadora: Lilian Sagio Cezar.

Coorientador: Giovane do Nascimento.

1. Jongo. 2. Cultura Popular. 3. Política Cultural. 4. Patrimônio Cultural Imaterial. 5. Antropologia Visual . I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 361.61

**“CADÊ JONGUEIRO QUE EU NÃO VEJO ELE FALAR?”:
Etnografia e processo de patrimonialização do jongo em Campos
dos Goytacazes, RJ**

JULIA DIAS PEREIRA

“Dissertação apresentada ao Centro de Ciências do Homem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro como parte das exigências para obtenção do título de mestre em Políticas Sociais”.

Aprovada em: 23 de junho de 2021

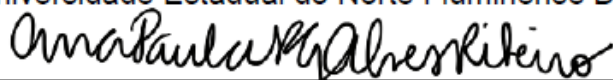
Comissão examinadora:



Prof.^a Dr.^a Lilian Sagio Cezar (Doutora em Antropologia Social) –
Presidenta/Orientadora
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Uenf



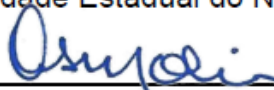
Prof. Dr. Giovane do Nascimento (Doutor em Políticas Públicas e Formação
Humana) – Coorientador
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Uenf



Prof.^a Dr.^a Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro (Doutora em Saúde Coletiva) –
Examinadora
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Uerj



Prof.^a Dr.^a Maria Clareth Gonçalves Reis (Doutora em Educação) - Examinadora
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Uenf



Prof. Dr. Osvaldo Martins Oliveira (Doutor em Antropologia Social) – Examinador
Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes

*Aos jongueiros do município de
Campos dos Goytacazes.*

AGRADECIMENTOS

A todos os interlocutores e todos os mestres da cultura popular que fizeram parte desta pesquisa, tanto do jongo como da capoeira, com quem pude conviver e aprender ao longo dos últimos sete anos, em especial, com os jongueiros do município de Campos dos Goytacazes.

A Ioclébio Valério Ferreira, conhecido como Mestre Peixinho, com quem pude vivenciar, por três anos, a capoeira e quem me abriu a possibilidade da pesquisa de campo em diversas localidades do município, tanto em relação à capoeira como ao jongo, entre 2015 e 2020.

À Geneci Maria da Penha, conhecida como Mestre Noinha, com quem conheci o jongo e quem sempre me recebeu com tanta generosidade, tanto em oficinas realizadas por ela na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (Uenf) como em sua casa. Agradeço também a todos os integrantes do grupo Congola, que aprendem com essa mestra jongueira e que possibilitam a manutenção da prática do jongo.

À Nicolina Gomes Guedes (*in memoriam*), conhecida como Maria Cobra ou Maria Cobrinha, pelos seus ensinamentos e seu legado para o jongo campista, além da contribuição para esta pesquisa. Sou grata a essa Mestre, que me recebeu com muito entusiasmo e com quem conversei, durante longas horas, sobre o jongo campista, ouvindo-a cantar pontos de jongo. Deixo agradecimentos também ao Jocimar, filho da jongueira, o qual contribuiu para a pesquisa contando suas memórias do tempo em que ia ao jongo com sua mãe.

Ao contramestre Gilberto Firmino, conhecido como Totinho Capoeira, com quem pude ter aulas de capoeira e percussão na Uenf e quem me abriu a possibilidade de diálogo com a jongueira Maria Cobrinha, participante que tanto contribuiu com o desenvolvimento desta investigação.

À Celma Rosa Carvalho, Mestre Celma, que narrou o jongo campista e o encadeamento com o trabalho do corte de cana-de-açúcar.

À Arlete Adão Penha, Mestre Arlete, e ao Francisco de Assis da Souza Penha, Mestre Chico Preto, jongueiros dos quais muito ouvia falar nos tempos quando era aluna de Mestre Peixinho e os quais pude vir a conhecer ao longo dessa perscrutação.

À Lúcia Talabi, pelos esforços e pelo empenho na luta com os jongueiros e os demais representantes da cultura popular afro-brasileira no município, além da generosidade em contribuir com este trabalho.

À minha orientadora, Lilian Sagio Cezar, que compartilhou o espaço de trabalho e os conhecimentos referentes ao campo de formação. Agradeço por todos esses anos de aprendizagens e formação como pesquisadora.

À minha família, especialmente à minha mãe, Adi Rosa Dias Cardoso, que sempre me apoiou ao longo de todos esses anos de estudo, desde a graduação até os dias de hoje; à minha companheira, Paolla Corrêa Azeredo, que esteve ao meu lado, dia após dia, e com quem estive discutindo esta pesquisa, tornando-me grata pelo carinho e pela atenção; ao meu pai, Carlos Machado Pereira, e aos meus avós, *in memoriam*; ao meu irmão, Haroldo Dias Pereira, que sempre me incentivou; e aos meus amigos, grandes companheiros de curso.

Por fim, à Uenf, instituição que me acolheu, que me formou como cientista social e que possibilitou, por meio de financiamento, a realização desta pesquisa. Agradeço, em especial, ao Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais (PPGPS) da instituição, assim como aos professores e aos colegas de turma, pelas experiências compartilhadas em sala de aula.

“Cadê jongueiro que não vejo ele falar?
Se ele é morto ou se ele é vivo,
Deus que ponha em bom lugar!”
(Mestra Maria Cobrinha)

RESUMO

A pesquisa antropológica intitulada “*Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?*” *Etnografia e processo de patrimonialização do jongo de Campos dos Goytacazes, RJ* articula saberes da cultura popular, o desenvolvimento das políticas culturais e o jongo como reconhecido patrimônio cultural imaterial do Brasil sob o Decreto n.º 3.551¹, de 4 de agosto de 2000. Parte-se de teorias emergentes das Ciências Sociais para subsidiar os debates sobre a necessidade de valorização desses conhecimentos de matriz africana, resguardados em processos de memória e transmitidos por meio da tradição oral de povos em diáspora. A discussão desses processos leva em consideração o panorama do desenvolvimento da política cultural em âmbito nacional e municipal, bem como as formas de visibilização da cultura popular, com o objetivo de descrever e analisar o jongo no município de Campos dos Goytacazes, RJ, a fim de registrar e construir conhecimento sobre essa expressão, pensando a memória e a identidade de jongueiros remanescentes do município. A partir do cotejamento de dados primários e secundários, apresento aspectos relacionados ao desenvolvimento de políticas culturais e como estas incidem na vida cotidiana de jongueiros do município, ao passo da inserção destes em redes de sociabilidade regionais que representam essa expressão, frente à omissão do poder público diante de suas obrigações legais.

Palavras-chave: Jongo. Cultura Popular. Política Cultural. Patrimônio Cultural Imaterial. Antropologia Visual.

¹ Decreto responsável pelo registro de bens culturais de natureza imaterial do patrimônio cultural brasileiro.

ABSTRACT

This anthropological study entitled "Where is the *jongo* dancer that I don't see him speaking? Ethnography and the process of patrimonialization of *jongo* from Campos dos Goytacazes, RJ" (Campos dos Goytacazes is a municipality located in Rio de Janeiro State, Brazil) links knowledge of popular culture, cultural policy development, and the *jongo* as a recognized, intangible cultural heritage of Brazil under Decree no. 3.551² of August 4, 2000. It is based on theories from Social Sciences to support the discussions about the need to value this African knowledge, preserved in memory processes and passed on by oral tradition of peoples in diaspora. This discussion considers the development of cultural policies at national and municipal levels, and the forms of visibility of popular culture, in order to describe and analyze the *jongo* in the municipality of Campos dos Goytacazes, to record and build knowledge on this expression, considering the memory and the identity of the remaining *jongo* dancers of the municipality. Based on the comparison of primary and secondary data, I describe aspects of the development of cultural policies and their impact on the daily life of *jongo* dancers in the municipality, as well as their inclusion in regional sociability networks that represent this cultural expression, in the face of the omission of the government from its legal obligations.

Keywords: *Jongo*. Popular Culture. Cultural Policy. Intangible Cultural Heritage. Visual Anthropology.

² Decree responsible for registering cultural property of an intangible nature as part of Brazil's cultural heritage.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Mapa do Município de Campos dos Goytacazes	38
Figura 2 — Mapa dos distritos de Campos dos Goytacazes de acordo com sua densidade populacional em 2018.....	40
Figura 3 — Mapeamento do jongo do Sudeste realizado pelo Iphan	43
Figura 4 — Da esquerda para a direita: Mestre Chico Preto, Mestre Peixinho e Mestre Arlete	62
Figura 5 — O Núcleo de Arte e Cultura apresenta o jongo no III Aniversário do Neabi	68
Figura 6 — Maria Cobrinha cantando no centro da roda de jongo	73
Figura 7 — Mestre Maria Cobrinha no Cepop	75
Figura 8 — Maria Cobrinha com tambor de jongo.....	79
Figura 9 — Registro do jongo de Campos no livro Jongos do Brasil	117
Figura 10 — Mestre Noinha assiste à apresentação de jongo do grupo de Neusinha da Hora, no III Aniversário do Neabi	127
Figura 11 — A dança do jongo, realizada pelo Núcleo de Arte e Cultura	128
Figura 12 — Apresentação do grupo Tambores de Machadinha	131
Figura 13 — Apresentação do grupo Congola	133
Figura 14 — Mestre Noinha no IV Aniversário do Neabi	135
Figura 15 — Mestre Noinha e Mestre Peixinho no IV Aniversário do Neabi	137

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADA	Amigo dos amigos
BIS	Banco de Imagem e Som
CCH	Centro de Ciências do Homem
Cepop	Centro de Eventos Populares Osório Peixoto
CF	Constituição Federal
Ciep	Centro Integrado de Educação Pública
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNPC	Conselho Nacional de Política Cultural
Comdim	Conselho Municipal dos Direitos da Mulher
Coppam	Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Campos dos Goytacazes
CPT	Comissão Pastoral da Terra
Cras	Centro de Referência da Assistência Social
DEM	Democratas
Fafic	Faculdade de Filosofia de Campos
Frab	Fórum Municipal de Religiões Afro-brasileiras
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IFF	Instituto Federal Fluminense
IN	Instrução Normativa
Incra	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Iurd	Igreja Universal do Reino de Deus
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MEC	Ministério da Educação
MinC	Ministério da Cultura
MNU	Movimento Negro Unificado
MOC	Museu Olavo Cardoso
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
Neabi	Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas
Ompi	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
ONG	Organização Não Governamental
PAC	Plano de Ação Cultural

PEC	Proposta de Emenda Constitucional
PNC	Plano Nacional de Cultura
PPGCL	Programa de Pós-graduação em Cognição e Linguagem
PPGPS	Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais
PPS	Partido Popular Socialista
Prodec	Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura
Proex	Pró-reitoria de Extensão
PSL	Partido Social Liberal
PT	Partido dos Trabalhadores
Sesc	Serviço Social do Comércio
SNC	Sistema Nacional de Cultura
Sniic	Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais
SUS	Sistema Único de Saúde
TCP	Terceiro Comando Puro
Uenf	Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
Uesi	Unidade Experimental de Som e Imagem
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
Unesco	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 DIÁSPORA AFRICANA E ESCRAVIDÃO: A GÊNESE DO JONGO NO SUDESTE	28
2.1 O jongo campista	34
2.1.1 Formação histórica e econômica de Campos dos Goytacazes	34
2.2 O jongo de Guarus	37
3 FALA TAMBOR, JONGUEIRO TOCOU!: A ESTRUTURA E A ORGANIZAÇÃO DOS GRUPOS DE JONGO DE GUARUS	45
3.1 “Se você for à Guarus e perguntar quem mora lá”: o jongo de Mestra Noinha ..	45
3.2 Mestre Peixinho, Mestre Chico Preto e Mestra Arlete	57
3.3 Neusinha da Hora	67
2.4.1 Mestra Celma e Mestra Maria Anita: do Parque Aldeia ao bairro Santa Rosa.....	87
4 POLÍTICA CULTURAL, PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E O JONGO CAMPISTA: DO QUINTAL AO PALCO	99
4.1 O Auto do Ururau e as contribuições dos mestres jongueiros Maria Cobrinha e Dermeval Valério	108
4.2 Campos e a Rede de Memória do Jongo	112
4.3 O jongo e a capoeira na Uenf: aspectos da relação do Neabi/Uenf e Mestra Noinha	123
4.4 Política cultural e o jongo no município de Campos dos Goytacazes	137
5 CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS	151

1 INTRODUÇÃO

O jongo, também denominado como tambu, caxambu, batuque e tambor, é uma expressão da cultura popular tradicional afro-brasileira, uma herança dos africanos em diáspora, escravizados e traficados para o Brasil durante o período da colonização de quase quatro séculos para servirem de mão de obra. O jongo foi desenvolvido nas antigas fazendas do sudeste brasileiro, principalmente em meio aos sistemas de *plantation* de café e cana-de-açúcar, tendo sido registrado por viajantes desde o século XIX. É uma dança em roda, acompanhada de palmas e cantos responsórios, realizada a partir do toque de dois ou três tambores, comumente conhecidos como angoma, cuíca e candongueiro; e da reunião de grupos específicos de pessoas que resguardam, na memória, esse gênero poético musical, encontrado, atualmente, em zonas rurais e periféricas de cidades do sudeste do país (LARA; PACHECO, 2006; ABREU; MATTOS, 2013).

Essa expressão da cultura popular tradicional afro-brasileira nasceu em meio ao tambor, nos rituais, nas danças e nos cantos codificados, nas fazendas e nas matas brasileiras. É resultado do entrecruzar de saberes compartilhados a partir da memória de pessoas negras escravizadas, que foram trazidas sob o domínio da força e da coerção física para o Brasil. Constitui também resistência e forma de sobrevivência elaborada pelo povo negro em meio ao regime escravagista, com sujeitos que, por meio do corpo, da memória e dos símbolos, únicas coisas que lhes restaram em meio à espoliação, fizeram do jongo uma forma de manterem vivas suas tradições e seu culto a ancestrais e deuses, além da manutenção de laços e grupos sociais. Nesse processo, foram ressignificadas práticas que permitiram a construção de símbolos, mantidos por meio de processos mnemônicos resguardados por meio do corpo, do jongo, dos batuques etc. (BASTIDE, 1971). O jongo resistiu à dominação do homem branco e, hoje, enriquece culturalmente as periferias do sudeste brasileiro. Constitui forma de manutenção de laços de amizade e valores, além de resistência, tendo servido, no passado, para a elaboração de fugas, namoros, ginga e resistência à própria escravidão. “O jongo é uma das várias referências culturais que às lideranças das organizações sociais afro-brasileiras tomam como sinais diacríticos para a diferenciação e a construção da fronteira étnica” (OLIVEIRA, 2016, p. 23).

Após o fim do regime escravocrata, os descendentes de negros escravizados continuaram a prática do jongo nas periferias e zonas rurais do sudeste do Brasil.

Essa expressão cultural continua a ser desenvolvida, atuando na manutenção dos laços e das relações desses grupos sociais, e “[...] reaparece como prática cultural agregadora, como patrimônio familiar e traço identitário que dá suporte às reivindicações de cidadania” (ABREU; MATTOS, 2014, p. 361). No município de Campos dos Goytacazes, que se localiza no Rio de Janeiro e que teve como base econômica a plantação de cana-de açúcar e seus engenhos, o jongo configura-se como uma importante herança cultural de negros escravizados. A migração do meio rural para o urbano trouxe, para o município, famílias descendentes desses sujeitos, que trabalhavam nas fazendas e vieram a ocupar principalmente as margens da cidade. Dessa forma, o jongo passou a ocorrer e ser produzido no cotidiano da cidade e a representar uma das principais formas de sociabilidade desses grupos.

A cidade de Campos e seus arredores possuem diversos relatos sobre a prática do jongo, mas essas informações não entraram no mapeamento realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), figurando apenas no levantamento da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que registrou somente um grupo. Dessa forma, busco produzir e ampliar o conhecimento sobre o jongo desse município e colaborar para sua visibilização e seu reconhecimento por meio da investigação antropológica e da discussão sobre possíveis eficácias e omissões das políticas culturais locais em relação ao jongo e aos seus praticantes da cidade.

O texto que segue apresenta a pesquisa, de viés qualitativo e etnográfico, realizada para a construção do trabalho dissertativo apresentado como pré-requisito para a obtenção do título de mestre do Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais (PPGPS) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (Uenf). Intitulada *“Cadê jogueiro que eu não vejo ele falar?”: etnografia e processo de patrimonialização do jongo de Campos dos Goytacazes, RJ*, a investigação adotou como propósito a construção etnográfica acerca dos processos e dos aspectos que compõem e caracterizam o jongo no município em questão, a partir das perspectivas de indivíduos que se reconhecem como jogueiros remanescentes da cidade, das suas cosmologias, das redes de sociabilidade, das suas formas de organização, da representação social e da vivência cotidiana, pensando a memória e a identidade, bem como as formas tradicionais de transmissão de conhecimentos pautadas na musicalidade e na construção de espaços de sociabilidade produzidos por essa expressão cultural. Foi também escopo do processo investigativo a construção de um

panorama quanto à patrimonialização do jongo no município e das relações assimétricas estabelecidas entre o poder público e a sociedade civil, com ênfase nas políticas culturais voltadas às expressões afro-brasileiras e aos jongueiros, ao passo da inserção do jongo campista na Rede de Memória do Jongo³, tendo essa expressão como um patrimônio cultural imaterial do Brasil. De acordo com Lara e Pacheco (2007), essa Rede é um encontro anual com distintos grupos jongueiros dos estados de Minas Gerais, São Paulo e do Rio de Janeiro, organizado desde 1996.

Para executar a pesquisa, utilizei os fundamentos teórico-metodológicos das Ciências Sociais, com destaque para a antropologia visual. A ênfase da construção, que se dá com premissas antropológicas, direcionou-me a prosseguir por meio do trabalho de campo substantivado pela observação participante, sistemática e direta, associada à elaboração, à aplicação, à transcrição e à análise de entrevistas semiestruturadas, abertas e narrativas, direcionadas aos meus principais interlocutores, aqueles que são comunitariamente reconhecidos, reconhecem-se e autodenominam-se como jongueiros. Ademais, avancei por meio da pesquisa documental, iconográfica e bibliográfica acerca da expressão cultural do jongo, das políticas culturais e de patrimonialização no Brasil e em Campos dos Goytacazes, dando atenção especial ao processo de constituição do município — que está sob a égide do colonialismo e do sistema escravista; à formação geopolítica; à ocupação da região de Guarus, local onde mora a maior parte dos jongueiros remanescentes da cidade; e aos preceitos do audiovisual na pesquisa de campo. Busco, no confronto entre dados primários e secundários, a análise que circunda a conformação do jongo campista.

Minhas primeiras pesquisas etnográficas foram realizadas com expressões culturais afro-brasileiras, inicialmente, com o boi pintadinho⁴ e, posteriormente, com a

³ A Rede de Memória do Jongo e do Caxambu foi criada no V Encontro de Jongueiros, realizado em Angra dos Reis, RJ. Essa iniciativa visa à organização das comunidades jongueiras e ao fortalecimento de suas lutas por terras, direitos e justiça social.

⁴ De acordo com Cavalcanti (2006, p. 69), os festejos do boi acontecem a partir de “[...] um boi-artefato, que baila, morre e ressuscita”. Essa expressão da cultura popular é denominada de diferentes formas em distintos estados brasileiros. Na Região Norte, em específico, nos estados do Amazonas e do Pará, é conhecido como boi-bumbá; no Maranhão, bumba meu boi; no Rio Grande do Norte, boi calemba; no Espírito Santo, como bumba de reis ou reis de boi; no Rio de Janeiro, boi pintadinho; boi malhadinho na Região Sudeste; e, em Santa Catarina e na Região Sul, como boi de mamão (CAVALCANTI, 2006; SOUZA, 2020). No município de Campos dos Goytacazes, essa expressão recebe a denominação de boi pintadinho e, mais recentemente, foi renomeado de boi samba pela prefeitura da cidade. Souza (2020) explica que, em Campos, o boi pintadinho é um folgado carnavalesco que, inicialmente, era praticado nos bairros e passou a ser incorporado à agenda oficial

capoeira⁵, ambas no município de Campos dos Goytacazes. Foi a partir do meu envolvimento em projetos de extensão e pesquisa de iniciação científica que conheci e passei a integrar a Associação Brasileira de Arte Capoeira⁶ como aluna do loclébio Valério Ferreira, conhecido na área como Mestre Peixinho. Passei também a realizar pesquisa antropológica por meio de observação participante e realização de vídeo. Mestre Peixinho atua há 26 anos em projetos de extensão na Uenf. Dentro destes, conheci a capoeira e realizei, entre 2015 e 2017, com a utilização de recursos audiovisuais, a investigação que resultou em meu trabalho monográfico, intitulado *Da rua à universidade: saberes tradicionais e ginga de Mestre Peixinho nos 22 anos de capoeira na UENF* (PEREIRA, 2017).

Esses estudos iniciais com o boi pintadinho e a capoeira regional no município me possibilitaram a aproximação com temáticas ligadas às expressões culturais tradicionais afro-brasileiras, em que pude perceber, por meio da convivência com os mestres, aspectos característicos que perpassam o cotidiano desses grupos sociais. Transitei inicialmente pelo boi pintadinho e, posteriormente, pela capoeira e pelo jongo. As primeiras experiências com este aconteceram em 2014, quando as ações realizadas pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (Neabi) me levaram a conhecer Geneci Maria da Penha, a Mestra jogueira Noinha, no terceiro aniversário desse núcleo, quando foi homenageada. Nesse período, Mestra Noinha era bolsista na modalidade Universidade Aberta, no projeto de extensão intitulado *Manifestações culturais em Campos dos Goytacazes: em foco danças populares afro-brasileiras*, sob a coordenação da prof.^a dr.^a Maria Clareth Gonçalves Reis, permitindo que os eventos do núcleo de estudos tematizassem o jongo em diversos encontros.

Lá, pude acompanhar seu trabalho e conhecer o jongo. Como não sou campista e tampouco nasci e me criei nas proximidades, não conhecia aquela expressão cultural. No município de Araguaína (TO), onde nasci, as expressões culturais

da prefeitura municipal a partir de 1970, quando se iniciou o processo de desfiles em avenidas, semelhantes aos desfiles de carnaval, processo que corroborou a sua nova nomenclatura.

⁵ A capoeira é uma expressão cultural popular tradicional afro-brasileira que se desenvolveu em meio ao regime escravocrata no Brasil, em que os negros escravizados, nas reuniões e nos batuques, realizavam disputas e golpes disfarçados na dança. O jongo e a capoeira apresentam muitas similaridades em sua gênese. Hoje, a roda de capoeira e o ofício de seus mestres são considerados patrimônio cultural imaterial do Brasil, registrados nos livros *Formas de Expressão e Saberes* (PELEGRINI, 2008). A capoeira é uma luta afro-brasileira ensinada no mundo inteiro, processo alcançado com o movimento de transnacionalização, que culminou em torná-la a maior difusora da língua portuguesa no mundo (PEREIRA, 2017).

⁶ O grupo ABC Arte Capoeira foi formado e presidido pelo Mestre Peixinho, desde 2015, no município de Campos dos Goytacazes, RJ.

populares tradicionais expressam-se por meio da umbanda, folia de reis, quadrilha, entre outras. O tambor que conhecia era o de crioula e mina, do boi no Maranhão, e não os do jongo. A beleza daquelas toras de madeira com o couro pregado sobre elas, entoando as batidas enquanto os jongueiros cantavam e dançavam na quadra de esportes da Uenf, chamava a atenção de todos nessa universidade.

Os jongueiros, com seus familiares, amigos, netas e netos, além dos componentes do grupo, estavam todos de indumentárias características, o que os diferenciavam uns dos outros, alguns com roupas brancas e detalhes de chita; outros, somente com roupa branca. A musicalidade ecoava pelo tambor, pelo canto e pelos coros responsórios na quadra da universidade e nos corredores do Centro de Ciências do Homem (CCH).

Nesse período, entre 2015 e 2017, ingressei na capoeira da Uenf, passando a ser aluna do Mestre Peixinho e participando de espaços de sociabilidade das expressões culturais afro-brasileiras, que, por vezes, encadeiam-se ao jongo. Durante esse tempo, somado aos anos 2018 e 2019, estive com distintos grupos étnicos, principalmente os dessas duas expressões, observando seus locais de manifestação e participando deles, assim como do ensino e da aprendizagem com os mestres dessas atividades. Empenhada por estar em campo, aventurei-me como aprendiz da capoeira regional e, posteriormente, da angola, passando por distintos estados em busca desses grupos, resultando em vivências nos estados de Minas Gerais, Goiás, Bahia e Rio de Janeiro. Passei a estar em espaços onde havia a prática da capoeira, como no Mercado Municipal de Campos, com as tradicionais rodas que ocorrem no município; em encontros realizados em roças no distrito do Morro do Coco, entre outros eventos fora da cidade, com o intercâmbio com outros grupos de capoeira da cidade e das regiões próximas. Adjacente a essa convivência, estive, ainda, como aluna do Mestre Peixinho, em espaços do jongo de Campos, onde pude estabelecer certa convivência com a Mestra Noinha. Entre o período de 2017 e 2019, ingressei como assídua praticante na Escola de Capoeira Irmãos Gêmeos do Mestre Curió (Jaime Martins dos Santos), de Salvador (BA), no núcleo de Campos dos Goytacazes, tendo acesso aos demais capoeiristas da cidade, os quais, por sua vez, também se conectam ao jongo.

A aproximação com a temática do jongo e da capoeira ocorreu, então, pela participação nesses espaços de sociabilidade que protagonizam essas expressões culturais, além das propostas da Uenf, fazendo-me estreitar ainda mais meus laços

com esses grupos. Dessa forma, a atuação nos encontros do Neabi, ao passo da pesquisa referente à capoeira, inseriu-me gradativamente no estudo sobre o jongo campista. Destaco que, em 2018, ao lado da minha orientadora Lilian Sagio Cezar e da pesquisadora Tarianne Bertoza, participamos, a convite da Mestra Noinha, da roda de jongo em comemoração ao seu aniversário de 74 anos, momento especial para a pesquisa de campo da Tarianne. Essa equipe de pesquisadoras da Unidade Experimental de Som e Imagem (Uesi-Uenf), acrescida da bolsista de extensão Sintyque Lemos, teve a oportunidade de filmar, com as devidas autorizações, os preparativos e a realização do jongo feito no quintal da casa da mestra, além de participar desse evento. Esse material foi posteriormente analisado e editado por mim, gerando um vídeo experimental da roda de jongo. A narrativa de Noinha destacava seus conhecimentos sobre o uso medicinal e religioso das plantas de seu quintal, dando especial atenção a esse local como espaço fundamental para sua vida, seus conhecimentos sobre espiritualidade, religião, natureza, saúde, família, bem viver, poesia e tambor, sendo o jongo concebido como potência articuladora desses aspectos da sua existência. A participação na pesquisa de campo, na filmagem da roda e no posterior auxílio na edição do material chamou ainda mais a minha atenção quanto à proximidade da capoeira com o jongo, além da potencialidade desta expressão em Campos.

A construção desse material ocorreu por meio de um convite da minha orientadora a partir da participação e da filmagem do aniversário de Noinha. Debrucei-me a analisar e criar uma narrativa daquele evento, para que ele pudesse ser apresentado à mestra. A atuação no tratamento inicial de edição desse material — que se desdobrou no filme *Viveres Noinha*⁷ —, somada aos anos de convivência com o Mestre Peixinho, levou-me a abordar o jongo como objeto desta investigação por meio da compreensão da potência dessa expressão no município. O emprego do audiovisual como instrumento de pesquisa me permitiu uma reflexão e a comparação entre essas atividades culturais a partir da análise de dados primários e secundários qualitativos dos eventos III Aniversário do Neabi, IV Aniversário do Neabi e Roda em Homenagem aos 74 anos de Mestra Noinha, todos disponibilizados pelo Banco de Imagem e Som (BIS) Uesi.

⁷ VIVERES NOINHA. Campos dos Goytacazes, Uesi/Uenf, 2019. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal UESI UENF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNf5aeJLyZU>. Acesso em: 12 maio 2010.

Em 2019, ingressei no mestrado em Políticas Sociais, na Uenf, com um projeto inicial que almejava investigar a relação dos mestres da cultura popular com essa universidade, tendo como foco principal a capoeira, plano que veio a ser alterado para o jongo ao longo do primeiro ano do curso. Esclareço que modifiquei esse aspecto da investigação visto o tamanho da expressividade do jongo no município e a falta de pesquisas que o tematizam, de modo que ele acaba por não receber a devida significância. Dessa forma, ressalto que foram as experiências da extensão universitária, somadas à busca por outros mestres da cultura popular tecida desde 2014 a partir de uma profunda e prolongada imersão no campo com distintos grupos, que subsidiaram este estudo.

A pandemia da Covid-19 impôs uma série de restrições, impossibilitando a realização da pesquisa de campo a partir da convivência com esses jongueiros. Inicialmente, o intuito seria realizar um mapeamento do jongo, com escopo de acessar seus sujeitos e criar uma cartografia social sobre esses grupos sociais no município de Campos dos Goytacazes. Dada a inoperabilidade dessas ações, adaptei o estudo aos dados que já tinha apreendido em campo desde a investigação realizada com a capoeira, a partir da convivência em espaços de sociabilidade dessas duas expressões culturais. Além disso, ampliei-o a outros jongueiros, utilizando também entrevistas abertas, semiestruturadas e narrativas, realizadas *on-line* e presencialmente, que versam sobre a memória e a identidade do jongo campista e o desenvolvimento de políticas culturais voltadas a essa expressão cultural no município, além dos dados qualitativos secundários disponibilizados pelo BIS-Uesi. Nesta dissertação, portanto, apresento dados de pesquisa de campo empreendida entre os períodos de 2014 a 2020.

A construção deste trabalho ocorreu por meio do método etnográfico, que representa a descrição e a análise de observações realizadas a partir de uma profunda e longa imersão do pesquisador no cotidiano do grupo social o qual se quer investigar. De acordo com Malinowski (1976), na etnografia, o autor se torna o cronista e o historiador a partir da descrição e da análise do comportamento e das memórias dos seres humanos. O etnógrafo enfrenta no campo “[...] estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e explícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar” (GEERTZ, 2019, p. 7).

A interação e o trabalho de pesquisa de campo com os mestres e as mestras dessas expressões possibilitaram adentrar e perceber aspectos característicos que perpassam o cotidiano desses grupos de representantes desses saberes. Apresento, ainda, as narrativas de jongueiros, algumas delas, filmadas; e, outras, gravadas em áudio, nas quais a câmera foi empregada nas entrevistas. Pude acessar imagens filmadas e disponibilizadas a partir dos dados qualitativos secundários do BIS-Uesi, que me possibilitaram “o retorno a campo”, em um espaço-tempo amplo.

Utilizei a análise da imagem como produção do método da pesquisa de campo e como objeto de investigação, uma vez que, segundo Barbosa e Cunha (2006, p. 57), as “[...] imagens de arquivo ou contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizadas como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados”. Tugny e Queiroz (2006) também apontam a importância do registro audiovisual das subjetividades de outras realidades vividas. Elas afirmam que é interessante termos à disposição esses materiais por meio das universidades, mas depende de como utilizá-los, já que há uma lacuna em relação a quem pertencem esses repertórios. Dessa maneira, o uso desses meios de representação e linguagem é relevante e, concomitantemente, impõe desafios para antropólogos e pesquisadores da área, sendo necessário refletir sobre questões éticas que envolvem metodologias com uso de recursos audiovisuais.

A experiência com esse campo permitiu a produção de materiais que representam aspectos das memórias do jongo campista a partir dos pilares da Antropologia Visual. Desenvolver essa pesquisa a partir da atuação com a Uesi/Uenf me possibilitou a utilização dos materiais necessários a esse tipo de investigação, como filmadora, gravador de áudio, computadores, softwares para edição e HDs; e a oportunidade de pesquisar e construir imagens com o BIS-Uesi. Os materiais audiovisuais foram organizados, transcritos, decupados e analisados. No trabalho de campo, a câmera de vídeo gerou maior proximidade com as experiências de vida de mestres e mestras em seus respectivos cotidianos, apresentando os diálogos entre a pesquisadora e os pesquisados e a experiência da relação estabelecida nesse percurso. A análise sistemática desses materiais proporcionou explorar, cotejadamente, imagens capturadas em pesquisa de campo e disponibilizadas pelo BIS-Uesi desde 2014, tanto da capoeira regional como do jongo, sendo o audiovisual assumido não apenas como uma prova do estar em campo, mas também como subsídio de análise daquela realidade social.

Nesse decurso, a câmera viabilizou o registro de apresentações, narrativas, memórias, pontos de jongo, toque de tambores, performances, instrumentos, discursos assumidos pelos mestres e mestras jongueiros, a roda, passos e posturas corporais de jongs, desafios, disputas, namoros e outros mais distintos gestos.

Dito isso, parto do princípio da importância de referências às tradições africanas, afro-brasileiras e indígenas para a produção do pensamento social brasileiro e da conseqüente necessidade de se pensarem essas expressões fora do eixo da folclorização e da sua mercadorização, protagonizando os representantes desses conhecimentos, tal como Tugny e Queiroz (2006) preconizam. Nesse viés, compartilho as ideias que os autores apresentam, de que o intuito não deve ser arquivar, folclorizar e mercantilizar esses saberes, mas pensar seus rituais e seus fundamentos, pois eles só possuem sentido quando se encontram no mundo do afeto e do sensível, o que significa dizer que suas práticas devem ser viabilizadas de acordo com sua própria forma de organização. Cabe aos pesquisadores o esforço de propor soluções que garantam o bem-estar social no âmbito cultural. Destaco, especificamente, a musicalidade, por existir, como afirmam Tugny e Queiroz (2006), uma enorme carência na documentação e na compreensão da música brasileira, que não é conhecida nos âmbitos nacional, regional e local, tendo sua maior circulação em outros países. Eles sugerem a necessidade de adoção de práticas de pesquisa que permitam a construção da compreensão das diversas culturas musicais nacionais.

O canto do jongo assume uma centralidade na vida cotidiana dos jongueiros, para além dos instantes da roda. No decorrer dos meus encontros e das conversas com os membros dos grupos de Campos, percebi que falas cotidianas eram pontuadas e exemplificadas por meio dos pontos de jongo. Nos relatos, eles cantavam e se ancoravam em cânticos que os remetiam às lembranças que estavam contando e, assim, explicavam o sentido em torno do ponto de jongo. Cantando, emocionam-se ao falar do passado, sobre as vivências e a alegria que o jongo trouxe para suas vidas. Ao longo das entrevistas, os jongueiros iam narrando sua trajetória de vida, e suas lembranças foram sendo também cantadas nos pontos, que, muitas vezes, utilizando frases enigmáticas e cifradas, ajudavam a exemplificar e a explicar as saudades, os conflitos e as disputas em torno das letras. Diante desse processo, passei a perceber a importância atribuída pelos jongueiros à musicalidade no jongo, uma vez que eles se comunicavam e se faziam compreender por meio desse recurso. Esclareço, também, que atribuí a categoria de mestre aos jongueiros interlocutores dessa

pesquisa com base na definição de Mestre Noinha (PENHA, 2020) acerca do que isso significa: mestre é aquele que ensina o jongo.

Dessa forma, ao longo do texto, discorro sobre a formação dessa atividade por meio do processo histórico da diáspora africana, abordando aspectos políticos, sociais e culturais do Brasil, contextualizando os elementos principais da história do jongo e os locais onde ele se desenvolve no município de Campos dos Goytacazes; apresento um breve histórico quanto ao desenvolvimento das políticas culturais do Estado brasileiro e as ações relacionadas à cultura popular; descrevo e analiso o movimento de patrimonialização do jongo campista e de sua inserção na Rede de Memória do Jongo, além das narrativas de jongueiros do município, pensando como a cultura popular afro-brasileira é transmitida e mantida a partir da musicalidade e do canto nessa expressão cultural, considerando sua memória e sua identidade; verifico como a música, elemento central no jongo, liga-se, por meio dos toques e das cantigas, à memória da escravidão e à cultura afro-brasileira, retomando-as; e, por fim, descrevo e analiso a relação do jongo com a capoeira, buscando destacar os aspectos em que esses grupos se distinguem e se assemelham.

Reflito ao longo do texto: quem são os jongueiros e quais são os seus espaços de sociabilidade no município de Campos dos Goytacazes? O que representa a musicalidade do jongo em suas vidas sociais? Quais as estratégias para a manutenção desses grupos? Como os jongueiros lidam com a presença de câmeras e gravadores em meio ao processo de pesquisa empreendido? Quais as potencialidades do audiovisual na pesquisa de campo com comunidades historicamente invisibilizadas, em que a possibilidade de construção de um vídeo pode gerar a notoriedade desses sujeitos e o acesso a políticas públicas? O que representa a aparição de jongueiros nos distintos meios de comunicação da cidade? Como foi o processo de patrimonialização do jongo e a inserção do jongo campista na Rede de Memória do Jongo⁸?

No processo analítico e investigativo no que tange ao desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, percebe-se como a cultura popular é esquecida dentro das ações estruturantes do Estado. Tendo em vista esse contexto, explorei como as

⁸ Lara e Pacheco (2007) explicam que a Rede de Memória do Jongo vem organizando, desde 1996, os encontros de jongueiros. De acordo com os autores, o primeiro encontro ocorreu na comunidade de Campelo, em Santo Antônio de Pádua, região próxima ao município de Campos dos Goytacazes, RJ. O evento aconteceu em 1996, por iniciativas do prof. Hélio Machado, da Universidade Federal Fluminense (UFF).

políticas voltadas para a cultura nacional atuam nas expressões populares. Apresento um panorama quanto ao desenvolvimento dessas políticas executadas no Brasil, com ênfase na cultura popular e no patrimônio cultural imaterial, uma vez que as ações empreendidas por meio de políticas públicas no país culminaram no título de patrimônio cultural imaterial conferido ao jongo. Para tal, parto do conceito delineado por Calabre (2005, p. 2), que entende a política cultural como “[...] um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura”. Além disso, avanço a partir das premissas do antropólogo Carlos Brandão (2009) para substantivar a discussão sobre cultura e cultura popular.

Tendo como ponto inicial que o jongo foi avaliado como patrimônio cultural imaterial do Brasil e que o desenvolvimento de políticas culturais no país, no âmbito dos patrimônios intangíveis, esteve fortemente associado às iniciativas junto à cultura popular, trago algumas definições quanto a essa temática a partir do antropólogo Carlos Brandão (BRANDÃO, 2009), com objetivo de não adentrar nas disputas conceituais que envolvem o termo cultura no campo antropológico. Os órgãos internacionais, de acordo com Alves (2010), não recebem bem a categoria de folclore, lido como algo pejorativo, sendo esta modificada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para a denominação *patrimônio cultural imaterial* ou *expressões culturais tradicionais*, pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Ompi). Para Alves (2010), a cinesia mútua e a autoridade semântica, presentes nas categorias *cultura popular* e *patrimônio cultural imaterial*, surgiram por meio de iniciativas de governos nacionais e organizações transnacionais, com escopo de fundamentar as políticas culturais contemporâneas. A relação estabelecida entre esses dois itens também ocorreu pela valorização da tradição, sendo essas três categorias utilizadas como “[...] um repertório discursivo, manejado e remanejado a partir do apelo global à diversidade” (ALVES, 2010, p. 55).

Para definir o que é cultura popular, cabe retomar o próprio conceito de cultura, um termo polissêmico que foi definido pela primeira vez no campo da Antropologia, estando diretamente ligado à própria criação dessa ciência. Como aponta Geertz (2019), pode ser entendida como teias de significados tecidas pelo ser humano. Brandão (2009) explica que, sob os aspectos pragmático e material, a cultura é resultado das ações e das produções do ser humano quando este se encontra em interação com o meio natural, na constituição de um mundo intencionalmente criado.

Segundo ele, o que nos diferencia dos demais animais é a capacidade de construirmos o mundo em que vivemos. Dessa forma, as culturas são múltiplas, e os sujeitos, ao longo da história e da geografia, puderam gerar incontáveis formas de viver, de se organizar e se comunicar, construindo “[...] o mundo que transformamos da natureza, em nós e para nós” (BRANDÃO, 2009, p. 718).

Na dimensão imaterial, a cultura não está relacionada tanto aos aspectos materiais, mas à “[...] tessitura de sensações, saberes, sentidos, significados, sensibilidades e sociabilidades” (BRANDÃO, 2009, p. 717), à qual os grupos atribuem as ideias e o compartilhamento do universo simbólico que criam e vivem. Brandão (2009) utiliza a definição proposta pela Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em que a cultura popular é definida como “[...] práticas sociais e representações por meio das quais uma comunidade cultural exprime sua identidade particular no seio de uma sociedade mais ampla” (BRANDÃO, 2009, p. 738).

Ressalto, ainda, tal qual afirma Hall (2005), que as culturas populares são tradições populares de resistência. Ao olharmos o grave problema da reforma agrária no Brasil, ao passo da demarcação das terras indígenas e dos quilombolas, compreendemos a situação dramática dos direitos das culturas populares no país (BRANDÃO, 2009). Toda essa conjuntura do reconhecimento da importância da diversidade epistemológica no mundo é algo recente. Santos *et al.* (2006) chamam a atenção para o fato do epistemicídio presente no mundo, fenômeno que dialoga com as questões pujantes da Unesco e a preocupação com a subalternização dos distintos grupos sociais e seus conhecimentos tradicionais.

Recentemente, o Estado passou a protagonizar e a reconhecer múltiplas expressões da cultura popular, com a política cultural de salvaguarda desses patrimônios de natureza imaterial. Analisando o desenvolvimento das políticas culturais nacionais e, com elas, a produção institucional de um discurso de identidade nacional, investiguei como estaria o Estado brasileiro, a partir da proposição de políticas descontinuadas, tornando subalternas as formas tradicionais de organização da cultura popular afro-brasileira e suplantando, assim, a transmissão de conhecimentos desta manifestação, com o cerceamento dos seus espaços, culminando em um discurso unificado sobre uma falsa representação da cultura nacional. Esse processo promove a invisibilização de grupos étnicos afro-brasileiros, ocasionando que suas formas organizacionais tenham de se modificar em detrimento de um discurso moderno, afastado de seus fundamentos, com a finalidade de serem

aceitos, adaptando-se a espaços como escolas, universidades, instituições públicas e espetáculos.

“Grupos étnicos são categorias atributivas e identificadoras empregadas pelos próprios autores; conseqüentemente, tem como característica organizar as interações entre as pessoas” (BARTH, 2000, p. 27). Na concepção do referido autor, é importante pensar a cultura como consequência e resultado da organização dos grupos étnicos, e não como consequência primária. O conteúdo cultural das dicotomias étnicas aparenta ter duas formas diferentes: a primeira envolve sinais e signos expressos, os quais as pessoas utilizam como forma de expressar sua identidade, como vestimenta, língua, formas de casa etc.; a segunda reúne questões valorativas nas quais as performances são avaliadas, não sendo relacionadas especificamente à ocupação de territórios exclusivos (BARTH, 2000). Destarte, parto do pressuposto de que essas comunidades utilizam o jongo como demarcador de identidade étnica, como uma forma de se organizarem socialmente e manterem vivas suas tradições e suas heranças culturais. Dessa forma, passaram a formar grupos étnicos com a finalidade de interação, para a manutenção de expressões culturais tradicionais afro-brasileiras que utilizam a oralidade como forma priorizada de transmissão de conhecimento.

O jongo é uma prática cultural tradicional presente na vida cotidiana e na memória de comunidades negras e de zonas rurais e periféricas do Sudeste brasileiro, conformando a identidade desses grupos. De acordo com Pollak (1982), a memória tem um papel fundamental na construção da ligação e da congruência de um grupo ou um indivíduo na reestruturação de si, sendo ela um componente formador da noção, individual e coletiva, de identidade. Como afirma Cucho (1996), a identidade é uma norma de vinculação consciente a um universo simbólico e uma construção social. De acordo com esse autor, “[...] a construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e escolhas”, sendo ela “[...] dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais” (CUCHE, 1996, p. 182). Essa abordagem, relacional e situacional, supera as concepções objetivista e subjetivista sobre esse conceito.

Tendo como premissa que a identidade étnica é uma coletiva e dinâmica, “[...] construída e transformada na interação de grupos sociais através de processos de exclusão e inclusão que estabelecem limites entre grupos, definindo os que os integram ou não” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2011, p. 11), pode-se afirmar que o jongo é uma identidade étnica assumida por esses grupos. Vale ressaltar que há

distintas organizações étnicas pelo território brasileiro, como os povos indígenas, quilombolas, jongueiros, chefes de terreiro, capoeiristas etc. Isso reflete uma multiplicidade de culturas presentes no país e que, se não mapeadas, não podem acessar o direito às políticas sociais.

Dado que são escassas as pesquisas e as produções científicas que valorizam os conhecimentos tradicionais no Brasil e no mundo, são fulcrais diálogos não hierarquizados, buscando uma comunicação frutífera com a diversidade epistemológica (SANTOS; MENESES, 2009). Busco, nesse sentido, contribuir com a visibilização e a valorização desses jongueiros campistas, bem como produzir reflexões acerca da transmissão do conhecimento da cosmologia afro-brasileira e do encadeamento da patrimonialização do jongo. A interdisciplinaridade possibilita integrar campos e saberes, muitas vezes desafiando o entrecruzar de temáticas e caminhos metodológicos. Procurei estabelecer um diálogo não hierarquizado entre conhecimentos científicos e tradicionais com base nas proposições de Santos *et al.* (2010), que frisam a importância das distintas formas de saberes que compõem o mundo social. Esse é um esforço de ampliar o debate no campo das Ciências Sociais, mais especificamente no da Antropologia, buscando apresentar as memórias das narrativas de antigos jongueiros do município de Campos dos Goytacazes, guardadas e transmitidas pelos atuais mestres e mestras, na veemência de descrever e analisar os saberes e os fazeres associados à identidade do jongo campista, que tem como marca de sua estrutura social a escravidão, além da continuidade do trabalho nas lavouras de cana-de-açúcar, que sustentam uma boa parcela da economia local desde a colonização.

No primeiro capítulo, apresento um panorama da formação histórica do Brasil, pensando o processo de diáspora africana, em que os negros foram escravizados e trazidos para o Brasil. Nesse decurso, contextualizo a formação e a herança cultural do jongo como uma prática tradicional das comunidades negras do sudeste brasileiro. Objetivando delinear como esse processo ocorre em Campos dos Goytacazes, traço um breve histórico do município, pensando o processo colonizatório, a chegada dos negros escravizados e o jongo como prática cultural presente na sociabilidade das fazendas de cana-de-açúcar. Além disso, abordo o processo de patrimonialização dessa expressão em âmbito nacional e municipal.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação dos jongueiros remanescentes de Campos. Nessa seção, explico as formas de organização social desses grupos,

pensando a identidade e a memória de antigos e novos jongueiros do município, que resguardam essa tradição cultural. Exponho suas narrativas, seus gestos, suas formas de transmissão de conhecimento e a musicalidade como elementos que constituem e formam esses sujeitos.

No terceiro capítulo, discorro sobre o patrimônio histórico e a memória, pensando o desenvolvimento de políticas culturais no Brasil, com ênfase no período de 2002 a 2016. Apresento como essas ações, somadas às políticas culturais empreendidas em âmbito municipal, incidem na organização dos jongueiros de Campos dos Goytacazes, quando passam a integrar a Rede de Memória do Jongo, no ano de 2004, por meio do *Projeto Fala Coro*, que teve como protagonistas as jongueiras Mestra Maria Cobrinha e Lúcia Talabi.

2 DIÁSPORA AFRICANA E ESCRAVIDÃO: A GÊNESE DO JONGO NO SUDESTE

O Brasil foi colonizado no século XVI, quando os portugueses se instalaram no país. Diante das dificuldades na escravização do índio, resolveram traficar os negros africanos, que já vinham sendo explorados e comercializados pela Coroa Portuguesa, uma vez que tinham experiência na agricultura. “Nas grandes plantações de cana-de-açúcar, o africano escravizado, desde o fim do século XVI e sobretudo no século XVII, devia substituir gradualmente o índio” (BASTIDE, 1971, p. 49). Sua comercialização e seu envio para essa exploração datam de 1444, quando Antão Gonçalves levou alguns negros escravizados ao rei D. Henrique, em Portugal (MENDONÇA, 1912). Esse processo culminou na criação da Companhia de Lagos, a qual objetivava desenvolver o comércio e a exploração no continente africano.

Segundo Mukuna (1978), os negros escravizados trazidos para o Brasil originaram-se de dois povos, os Bantus e os Sudaneses. Muitos vieram do Reino do Kongo, que era dividido em quatro estados (Loango, Kongo, Angola e Benguela), com os quais a Coroa Portuguesa mantinha relações comerciais. Bastide (1971) explica que o período da escravidão durou três séculos, e, nesse processo, a sociedade brasileira não ficou estática. Do início da colonização ao fim do tráfico negreiro, chegaram ao país aproximadamente 3 milhões de negros escravizados, em um processo que fragmentou as sociedades globais africanas, destruindo distintos grupos étnicos e realezas, separando-os de seus símbolos, suas estruturas sociais e suas bases morfológicas (BASTIDE, 1971).

Dessa forma, ressalto que a construção da nação brasileira carrega, em sua constituição, a escravização de negros e índios, violentados e tratados como subalternos e inferiores. Tal fato ocorreu pela proposta iluminista de mundo, a qual justificou esse projeto colonizador a partir de teorias evolucionistas, nativizando e instrumentalizando os múltiplos grupos sociais não brancos, sob a égide do discurso do evolucionismo social e de uma ideia de mundo em que todos estariam regidos por um objetivo em comum: a razão (MBEMBE, 2001; KILOMBA, 2020).

Apesar do movimento diaspórico para um território distinto, não houve a ausência de uma continuidade africana; os escravizados tiveram de “[...] inventar uma arte de existir em meio à espoliação [...]” (MBEMBE, 2001, p. 189). Nesse decurso, esses povos de diferentes grupos interagiam por meio do traslado para o Brasil — que durava até dois anos — e do convívio nas fazendas de cana-de-açúcar, na zona

aurífera e, depois, nas plantações de café. Mesmo o negro sofrendo a interdição do seu corpo e mudando obrigatoriamente seus comportamentos para atuar em um cotidiano imposto, utilizando, ainda, a língua e os códigos dos colonizadores, isso não inviabilizou as trocas de saberes e a formação de uma memória.

Eles têm que inventar uma arte de existir em meio à espoliação, mesmo que agora seja quase impossível invocar o passado e lançar sobre ele algum encantamento, exceto talvez nos termos sincopados de um corpo que constantemente é transformado de ser em aparência, de canção em música (MBEMBE, 2001, p. 189–190).

Diversos foram os elementos que permaneceram por meio das memórias, dos costumes, das crenças, dos saberes, das expressões linguísticas e musicais, resistindo, assim, a partir de subterfúgios, silêncios e camuflagens. Cezar (2010) explica que, nesse contexto, o corpo constituiu o seu único meio e o seu suporte de ser, agir e relacionar-se no contexto social vigente. Dessa forma, suas expressões e suas memórias foram uma forma de resistência e expressão de liberdade, em detrimento das constantes coerção e vigília em relação ao desenvolvimento de sua criatividade, resultando no surgimento de manifestações culturais denominadas afro-brasileiras.

Segundo Bastide (1971), as religiões advindas do continente africano não foram extintas, apesar das condições hostis da escravidão, a qual misturou distintas etnias e fragmentou as estruturas sociais nativas com a imposição de uma nova rotina de vida e trabalho. Pessoas negras escravizadas em diáspora no Brasil precisaram buscar e criar, nas estruturas sociais impostas, “nichos” (BASTIDE, 1971), como foram as reuniões de danças, batuques, organizações de cantos e nações, além da formação da família cativa (SLENES, 2011), para que conseguissem subsistir e resistir. Os símbolos e os deuses cultuados a partir de práticas culturais, resguardados por meio da memória e do corpo, possibilitaram que saberes pudessem ser transmitidos de geração em geração, mediante a tradição oral, a partir da adaptação a esse novo mundo; e foram responsáveis pela produção do samba, do jongo, da capoeira, entre outras expressões que hoje são lidas e avaliadas como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

De origem bantu, o jongo, um gênero poético musical afro-brasileiro, é também conhecido por tambu, batuque, caxambu ou tambor⁹; e representa, por meio do corpo, o legado de africanos bantus, escravizados e trazidos para o Brasil. Sua origem remonta ao período da escravidão, na diáspora imposta aos diferentes povos africanos, que, em meio ao cotidiano da violência, do trabalho forçado e da falta de liberdade nas fazendas do sudeste brasileiro, passaram habilmente a se valer da memória de sua terra, dos seus antepassados, das divindades, dos cantos codificados e enigmáticos, da força motriz da palavra africana e dos tambores para a resistência do povo negro diante da escravização. De acordo com Slenes (2011), os negros explorados trazidos para o sudeste do país, desde o século XVIII até 1850, eram, em sua maioria, oriundos de sociedades que utilizavam a língua bantu, grupos que mantinham sua estrutura em torno da família, que, por sua vez, era compreendida como linhagem. Dessa forma, o autor explica que eles lutaram para organizarem suas vidas, dentro da conjuntura possível, a partir da família-linhagem.

Encontrando, ou forjando, condições *mínimas* para manter grupos estáveis no tempo, sua tendência teria sido de empenhar-se na formação de novas famílias conjugais, famílias extensas e grupos de parentesco ancorados no tempo. Nesse sentido, os africanos forçados a “migrar” para o Brasil teriam procurado agir na sua nova terra da mesma maneira que os integrantes de grupos bantu, que deixavam voluntariamente suas aldeias de origem (como parte de um processo secular de migração dirigidas a regiões de baixa densidade demográfica) para estabelecerem novos povoados dentro da África Central e Austral. Como observa o antropólogo Igor Kopytoff a respeito desses migrantes internos, “às “raízes” africanas não eram concebidas como localizadas num lugar [...], mas num grupo de parentesco, nos ancestrais, numa posição genealógica. [...] Os africanos levam seus ancestrais consigo, quando mudam de lugar, não importando onde esses ancestrais estejam enterrados”. Ainda segundo Kopytoff, a pessoa migrante, “projetando-se essa noção de [parentesco] para o futuro, deitava [...] suas raízes futuras, tornando-se o fundador de um grupo que ainda estava a se constituir [...]” (SLENES, 2011, p. 155, grifo do autor).

De acordo com Lara e Pacheco (2007), existem registros escritos sobre o jongo realizados por viajantes estrangeiros e datados do século XIX. Desse modo, pode-se afirmar que a dança é praticada, pelo menos, desde o século XIX, no norte do estado de São Paulo, em todo o Rio de Janeiro, na Zona da Mata Mineira e em áreas rurais com presença do sistema *plantation* de café e cana-de-açúcar (SIMONARD; MENDES JUNIOR, 2017). Vale destacar que,

⁹ No município de Campos dos Goytacazes, o jongo também é denominado tambor, mesmo nome encontrado por Rodrigues (2016) no Espírito Santo.

Nas regiões de grande lavoura no Rio de Janeiro e em São Paulo, e nas áreas agropecuárias mais dinâmicas do sul de Minas Gerais, a escravidão na primeira metade do século XIX era quase literalmente “africana”. Recenseamentos da época indicam que cerca de 80% dos cativos adultos (acima de 15 anos) nessas regiões provinham da África. Além disso, os adultos “crioulos” (nascidos no Brasil) provavelmente eram, majoritariamente, filhos de africanos. Portanto, falar das esperanças e recordações dos cativos nessa parte do Brasil implica necessariamente voltar a atenção para a herança cultural que os desterrados da África trouxeram consigo (SLENES, 2011, p. 151).

Lara e Pacheco (2007) explicam que os viajantes do século XIX não perceberam que o jongo estava para além da festa e da apresentação realizadas para os senhores, mas que ocorria no cotidiano dos negros escravizados. Também não escreveram sobre as disputas presentes, o uso de metáforas e a referência à ancestralidade africana. Em um segundo momento, a partir do final do século XIX ao início do XX, foram os folcloristas que registraram essa expressão à procura de uma identidade cultural brasileira:

[...] o jongo foi visto e avaliado, do século XIX ao início do século XX, por folcloristas, autoridades governamentais e pelos próprios jogueiros, que fizeram de seu patrimônio um bem cultural do Brasil e o transformaram numa bandeira de luta pelo direito à terra e por uma identidade própria (LARA; PACHECO, 2007, p. 72–3).

Ao buscar estudos sociológicos de comunidades rurais de municípios paulistas e fluminenses localizados ao longo do Vale do rio Paraíba do Sul, Araújo (1967) encontrou relatos sobre a presença do jongo.

O jongo insere-se em um universo lúdico, afluído por tambores, cânticos e palmas. É cantado em português e, por vezes, apresenta palavras e expressões de origem bantu, sendo formado por versos curtos, em que os participantes tiram e jogam jongos, enquanto todos respondem o coro e dançam no centro da roda até que se grite *machado!* ou *cachoeira!*, para que se pare o ponto, e outro possa ser cantado (SIMONARD, 2015). O autor explica que são diversos os momentos da roda em que os jongos assumem e podem desempenhar distintas funções, muito parecidas com as que ocorrem na capoeira¹⁰, como pontos de visaria ou bizarria, para animar a

¹⁰ Em distintos grupos de capoeira, pude verificar que existem, por exemplo, os *corridos* de provocação ou apenas para animar a roda, ao passo que podem representar um aviso ou um alerta. Existem ainda os pontos de *louvação*, com objetivos similares aos do jongo: saudar as entidades ou, mesmo, os ancestrais e os mestres ali presentes.

dança; pontos de louvação, em que se saúdam as entendidas; pontos de demanda, furumenta ou porfia, em que se lança o desafio; e, por último, pontos de despedida, para a finalização da roda.

O jongo é considerado “uma dança e um gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do sudeste do Brasil” (LARA; PACHECO, 2007, p. 16). É constituído a partir de três elementos principais: as danças coletivas, os elementos mágico-poéticos e os tambores, possuindo diversas formas de serem tocados, de acordo com a identidade dos grupos (LARA; PACHECO, 2007). Dele participam homens e mulheres, tendo o canto um importante papel; e a música, a função de ritmar a dança. É praticado tanto por diversão como por aspectos religiosos e faz parte de um grande grupo de danças intituladas pelos folcloristas de danças de umbigada, como o batuque paulista, o candombe mineiro, o tambor de crioula do Maranhão e o zambê do Rio Grande do Norte. Destaca-se a presença de dois ou mais tambores de tronco de árvore e de couro, comumente conhecidos como *angoma*¹¹, *cuíca* e *candongueiro* — afinados ao calor do fogo de grande fogueira — seguidos de cantos curtos realizados por solista e sequencialmente seguido de coro responsório (ARAÚJO, 1967; LARA; PACHECO, 2007). “Esses elementos sugerem laços com práticas culturais dos povos bantu da África central e meridional, de onde veio a maioria dos escravos que trabalhavam nas fazendas do Sudeste do Brasil” (LARA; PACHECO, 2007, p. 17).

De acordo com Simonard e Mendes Júnior (2017), uma importante característica do jongo é o improvisado do canto cifrado e metafórico, por meio do qual os participantes narram, em versos enigmáticos, seus cotidianos, amores, disputas etc. Na época da escravidão, seus cantos foram utilizados para expressar religiosidades ancestrais, marcar encontros, namoros e fugas (SIMONARD; MENDES JUNIOR, 2017). Essas expressões culturais tradicionais denominadas afro-brasileiras expressam, organizam, estruturam e mantêm uma enorme gama de ensino-aprendizado, uma complexidade cultural de povos tradicionais, formadores de identidades e epistemologias próprias, que se mantêm por meio da memória e de conhecimentos locais passados de geração em geração. Além disso,

¹¹ “*Angoma* se assemelha ao nome *ngoma* utilizado para designar tambor, na África Bantu. Um viajante Johann Emanuel Pohl, relatou em viagem ao Rio de Janeiro e Barbacema, em 1818, que esteve junto a um grupo de negros livres presenciando uma cerimônia noturna que era acompanhada de cantos e ritmado pelo som do tambor, chamado de *noma*” (SLENES, 2011, p. 182).

Os pontos de jongo e as letras dos sambas também tratam deste cotidiano étnico e narram as mazelas e as vitórias no processo de reterritorialização pelos quais passam os compositores, suas famílias e suas comunidades. Os grupos étnicos não devem ser pensados como corpos isolados do resto da cidade: estes tanto propõem, quanto dispõem das transformações e episódios da cidade em ritmo de modernização/transformação, contribuindo para formatar o mapa simbólico/geográfico da cidade (SIMONARD; MENDES JUNIOR, 2017, p. 206).

Os grupos e as identidades étnicos conformam a zona rural e a vida social da cidade brasileira. Simonard (2005) afirma que, após a escravidão, a população negra e pobre, antes residente nas zonas rurais, migrou para as cidades do sudeste brasileiro, onde permaneceu com a prática de jongo em ocasiões similares às que faziam nas fazendas, como nas festas de santos católicos. Dessa forma, "[...] apesar de não haverem mais senhores e feitores, as rodas de jongo permaneceram como um momento no qual o grupo social se reunia para fortalecer seus laços de amizade e reafirmar seus valores" (SIMONARD, 2005, p. 2).

No dia 4 de agosto de 2000, entrou em vigor, no Brasil, o Decreto n.º 3.551, que teve o objetivo de instituir o registro de bens culturais de natureza imaterial, os quais constituem o patrimônio cultural brasileiro, além de criar o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e dar outras providências. O jongo foi condecorado e inscrito no *Livro das Formas de Expressão*, em 15 de dezembro de 2005, como patrimônio cultural imaterial afro-brasileiro pelo Iphan, sob a justificativa de representar a multifacetada identidade cultural do Brasil (LARA; PACHECO, 2007). A patrimonialização se deu por meio da luta e da articulação dos jongueiros a partir dos Encontros de Jongueiros e Rede de Memória do Jongo (LARA; PACHECO, 2007). Destarte, o jongo foi avaliado pelo Iphan (2007) como uma expressão cultural que se desenvolve, atualmente, na zona rural e nas periferias do sudeste, representando a identidade e a resistência cultural de múltiplas comunidades, nas quais ocorrem a manutenção, a circulação e a renovação do universo simbólico dessa manifestação cultural. Como consta no portal¹² do Instituto, durante o processo de registro, determinadas comunidades expressaram a vontade de integrar a discussão. São estas: o jongo de Campos dos Goytacazes, RJ; de Machadinho, em Quissamã, RJ; de Porciúncula, RJ; de São José dos Campos, SP; de Carangola, MG; e de Presidente Kennedy, ES.

¹² Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59>. Acesso em: 11 jun. 2020.

2.1 O jongo campista

O município de Campos dos Goytacazes, localizado no Norte Fluminense, é um desses territórios onde havia a prática do jongo. Desde que cheguei aqui e ingressei na Uenf, ouço falar sobre o jongo como uma importante herança cultural de negros escravizados que trabalhavam nos engenhos de cana-de-açúcar da cidade, entretanto ainda eram poucas as investigações acerca dessa expressão cultural, já que o acesso aos jongueiros remanescentes do município é permeado por uma série de conflitos relacionados às localidades onde residem. Com o objetivo de pensar a gênese do jongo campista, apresento aqui um panorama quanto à constituição histórico-social e econômica do município.

2.1.1 Formação histórica e econômica de Campos dos Goytacazes

De acordo com Lima (1981), antes de ser chamado de Campos dos Goytacazes, o município fez parte da Capitania de São Tomé e era conhecido como planície dos Goitacases, habitada pelos indígenas goitacás¹³, sendo uma das quatro primeiras zonas que foram ocupadas no Rio de Janeiro. A guerra estabelecida pela conquista territorial dessa área foi empreendida a partir do século XVI, dando início ao massacre desses indígenas, os quais resistiram perante a colonização, que se consolidou na tentativa frustrada de estabelecimento de um engenho. “Por eles são destroçadas a vila da Rainha e a capitania de São Tomé, de Pêro de Góis¹⁴ [...] e definitivamente abandonada a capitania” (LAMEGO, 1945, p. 69). Estabeleceu-se uma guerra pela conquista daquele território, que foi difícil de ser colonizado, por meio dessas empreitadas e da tentativa de extermínio a partir da disseminação, na localidade, de roupas infectadas com doenças como varíola (LAMEGO, 1945). Na tentativa de retomar o território, no século XVII, Gil de Góis, filho de Pero de Góis, também teve sua iniciativa frustrada e renunciou à capitania em 1619. De acordo Lima

¹³ Lamego (1945) explica que os goitacás eram divididos em Goitacá-Mopí, Goitacá-Jacoritó e Goitacá-Guacú.

¹⁴ “Guerreiro nato, é um dos moços capitães vindos com Martim Afonso de Souza, que, de trinta anos de idade, chefia a frota da colonização em 1530” (LAMEGO, 1945, p. 53).

(1981), as terras ficaram abandonadas até 1627, quando sete capitães¹⁵ requereram à Coroa Portuguesa as sesmarias dessa região, sendo estas concedidas em 1633.

Lima (1981) explica que o estabelecimento da economia sucroalcooleira ocorreu em 1650, a partir da fundação do engenho de São Salvador, tendo a região, no século XVIII, atraído um grande contingente populacional. Em 1677, foi fundada a Vila de São Salvador, administrada por Martim Correia Vasqueanes e onde já havia igrejas e um grupo de 150 moradores (LAMEGO, 1945). Em 1835, Campos dos Goytacazes foi, então, elevada à categoria de cidade, de modo que,

Em 1873, a freguesia de São Salvador conta 3.166 casas térreas e 316 sobrados, 15 templos, 2 hospitais, asilo de órfãos, teatro, gasômetro, 2 bancos, caixa econômica, 5 hotéis, 4 trapiches, 3 jornais diários, 15 estabelecimentos públicos e particulares de instrução, uma biblioteca, 4 fundições de máquinas para a lavoura, 6 cemitérios, uma serraria a vapor, dois curtumes e uma oficina fotográfica. A ponte metálica sobre o Paraíba já fôra construída (LAMEGO, 1945, p. 143).

O estabelecimento da economia sucroalcooleira como principal atividade produtiva é datada do século XIX, havendo o município passado por três períodos históricos: o dos engenhos de tração animal, entre os anos de 1750 a 1830; o dos engenhos a vapor, instituído de 1830 a 1880; e as usinas, inauguradas a partir de 1880 (LIMA, 1981). Dessa forma, a conformação do município é marcada, desde o início, pela presença das famílias portuguesas que tinham como mão de obra, fundamentalmente, africanos, índios e seus descendentes, todos escravizados, para o trabalho nas usinas. Esse decurso demandou uma ampla e forçosa importação de negros trazidos para o Brasil, havendo, assim, forte presença da cultura afro-brasileira nessa região em seu processo de gênese social, cultural e econômica. O município foi um importante eixo comercial no período da colonização, principalmente pela produção e pela comercialização da cana-de-açúcar, carregando marcas desse processo, que se traduz na forma como a cidade se organiza hoje, nas práticas e nas diferentes visões de mundo que imprimem marcas na identidade campista. Sabe-se também que,

Em 1880, o município concentrava o maior número de escravos de toda a província: 32.125 negros que constituíam 36,06% da população. Isso sem contar com os 3.693 ingênuos, que, embora nominalmente livres, ficavam

¹⁵ “São eles Miguel Maldonado, Miguel da Silva Riscado, Antonio Pinto Pereira, João de Castilho, Gonçalves Correia de Sá, Manuel Correia e Duarte Correia” (LAMEGO, 1945, p. 57).

obrigados a trabalhar para o senhor de sua mãe até a idade de 21 anos. Nessa época possuía a Província do Rio de Janeiro 289.239 escravos, Campos concentrando, portanto, 11,10% desse total (LIMA, 1981, p. 87).

De acordo com Lamego (1945), a população escravizada distribuía-se nas seguintes funções: 4.739 pessoas na lavoura; 591, no serviço doméstico; 509 eram artesãos, e 2.074 estavam sem ocupação delimitada. Já em relação à população livre, 2.885 pessoas dedicavam-se às ciências, às artes e aos ofícios; 880, ao comércio; 868, à lavoura; 429 eram jornaleiros; 3.743, ao serviço doméstico; e 2.895 não possuíam uma profissão determinada. Dito isso, fica explícita a presença massiva de negros escravizados destinados ao trabalho na lavoura.

Como afirma Cezar (2010), esse choque cultural e o convívio nas fazendas de cana-de-açúcar ocasionaram troca de saberes e processos de formação de memória, mesmo com a interdição do corpo negro e a sua mudança obrigatória de comportamento para sobreviver em um cotidiano imposto. Esse contingente deixou uma série de heranças culturais para a cidade, entre as quais se encontra o jongo, inicialmente praticadas nas fazendas de cana-de-açúcar e, posteriormente, nas periferias de Campos. São diversos os territórios em que havia a prática do jongo, realizado, atual e majoritariamente, no âmbito familiar, no corte de cana e aos finais da gira em terreiros de umbanda, como prática cotidiana presente na memória de cidadãos campistas. O jongo vem sendo mantido e transmitido geracionalmente por meio da oralidade e representa a identidade étnico-cultural de descendentes de negros escravizados. Vale destacar que os versos do jongo “[...] fortalecem a presença dos negros nos terrenos da história e das lutas políticas pela cidadania no Brasil contemporâneo” (LARA; PACHECO, 2007, p. 67). Nesse sentido,

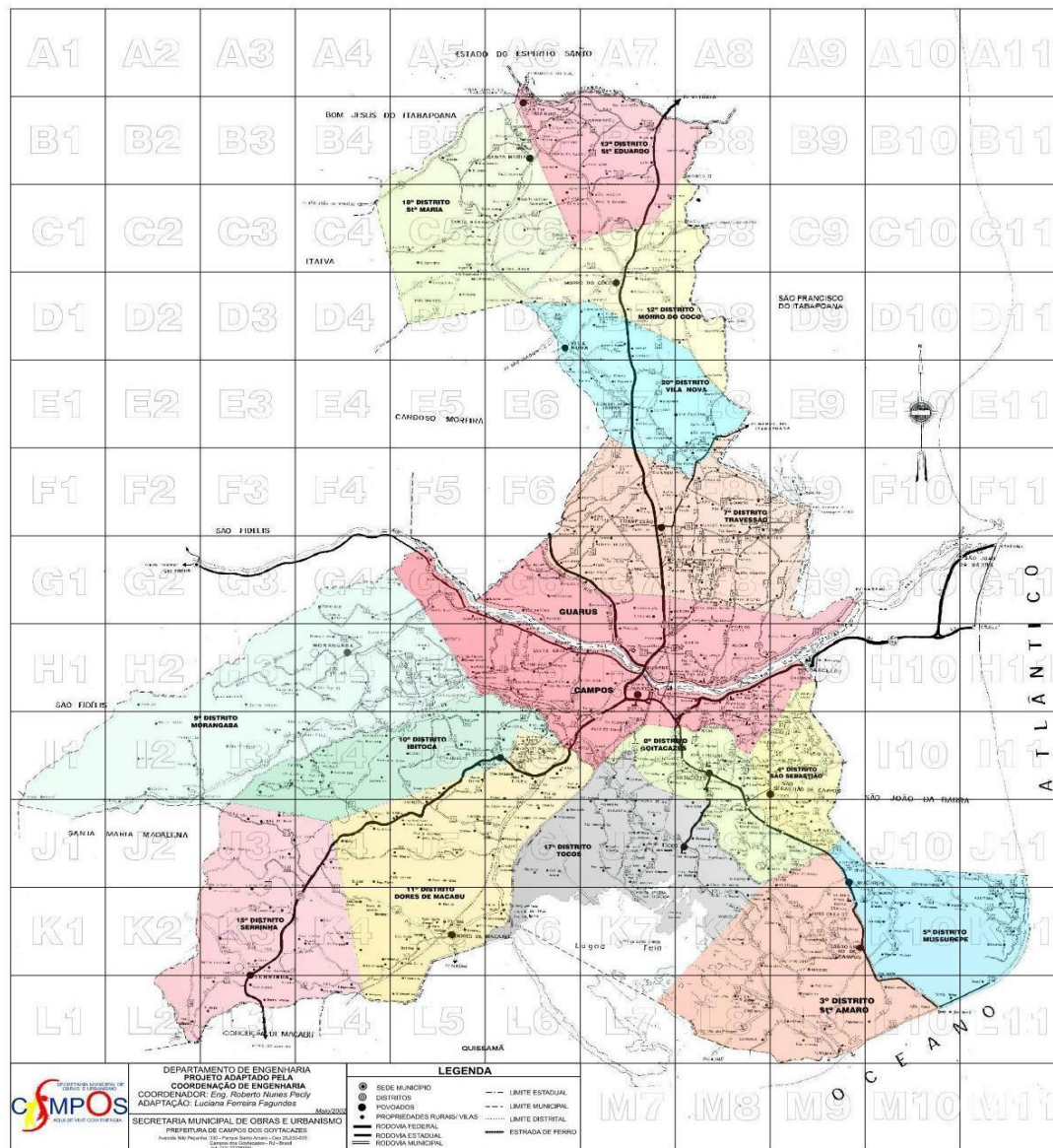
O interesse acadêmico pelos jongs e, mais importante do que isso, as dimensões políticas da valorização de tradições negras fizeram com que muitas comunidades mostrassem suas características jongueiras. No Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais há hoje muitos grupos que continuam a fazer rodas de jongs, por ocasião do 13 de maio (data da abolição dos escravos), do 20 de novembro (dia da consciência negra), das festas juninas, do Divino Espírito Santo ou dos padroeiros das irmandades. Dos tempos da escravidão, essas comunidades guardam melodias que são canais importantes para conhecer aspectos pouco documentados da experiência escrava. São também elos que ajudam a solidificar laços internos, construir identidades políticas e afirmar direitos (LARA; PACHECO, 2007, p. 67).

No último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), realizado em 2010, o município de Campos dos Goytacazes possuía uma população de 463.731 pessoas, sendo 235.297 pessoas da cor preta, o que representa mais de 50% da população. A cidade é geograficamente cortada e dividida pelo Rio Paraíba do Sul, tendo uma extensão de 4.026,696 km², com a maior área territorial do estado. Suas principais atividades econômicas e comerciais são o setor sucroalcooleiro e, mais recentemente, petrolífero. Campos possui também um importante contingente de produção de agricultura familiar vindo dos assentamentos rurais da reforma agrária e das comunidades quilombolas presentes no município. O cultivo da cana-de-açúcar ainda constitui importante atividade no desenvolvimento social e econômico campista, no histórico processo de estabelecimento da terra e de fixação nela, marcado pela ampla utilização de mão de obra de pessoas negras escravizadas, principalmente no período dos séculos XVIII e XIX.

2.2 O jongo de Guarus

Há relatos de que o jongo era praticado em diversos bairros, principalmente no que se compreende como *Guarus*, ex-distrito de Campos, localizado no lado norte da cidade, oposto ao centro e cujo acesso acontece a partir da travessia do Rio Paraíba do Sul, conforme assinalado na Figura 1.

Figura 1 — Mapa do Município de Campos dos Goytacazes



Fonte: Prefeitura de Campos (2002).

De acordo com Lamego (1945), Guarus originou-se do termo *Guarulhos*, antigos povos indígenas que habitavam a região. É notável, segundo o autor, que

Confusões de nomes eram fáceis naqueles tempos de incontáveis tribos que erravam pelas selvas do sertão. Disso temos exemplo mais recente em Couto Reis, que estranhamente nega a existência dos Guarulhos, dos quais já ninguém se lembra no seu tempo, mas cujo nome permanece ainda na povoação que envolveu a aldeia indígena em frente a Campos, e que prolonga a cidade à margem esquerda do Paraíba (LAMEGO, 1945, p. 32).

Conforme afirma Assis (2016), Guarulhos compreendia uma faixa adjacente ao Rio Paraíba do Sul, sendo, inicialmente, chamada de Aldeia de Santo Antônio dos Guarulhos e, depois, de Guarulhos. “Desta área fora concebida uma légua (4.000 metros) de terras aos Capuchinhos para que estes construíssem um aldeamento para ‘índios’ Guarulhos, grupo, inclusive, que deu origem ao nome da localidade” (ASSIS, 2016, p. 43). Consta no site do IBGE que o estabelecimento de Guarulhos como distrito ocorreu ao longo do século XIX, sendo oficializado por meio dos Decretos Estaduais n.º 1 de 08 de maio de 1882 e n.º 1-A de 3 de junho de 1892 (ASSIS, 2016, p. 44). Além disso,

As notícias sobre Guarulhos passaram a ser motivo de temor dos moradores da margem direita do Rio Paraíba do Sul. A solução sinalizada pelos vereadores da Vila seria o envio de pólvora e uma artilharia para defendê-la de um possível ataque. Eis o momento em que uma localidade é categorizada como perigosa. Nesse primeiro momento, o habitante de Guarulhos perigoso é o indígena que fora colocado em redução católica (ASSIS, 2016, p. 45).

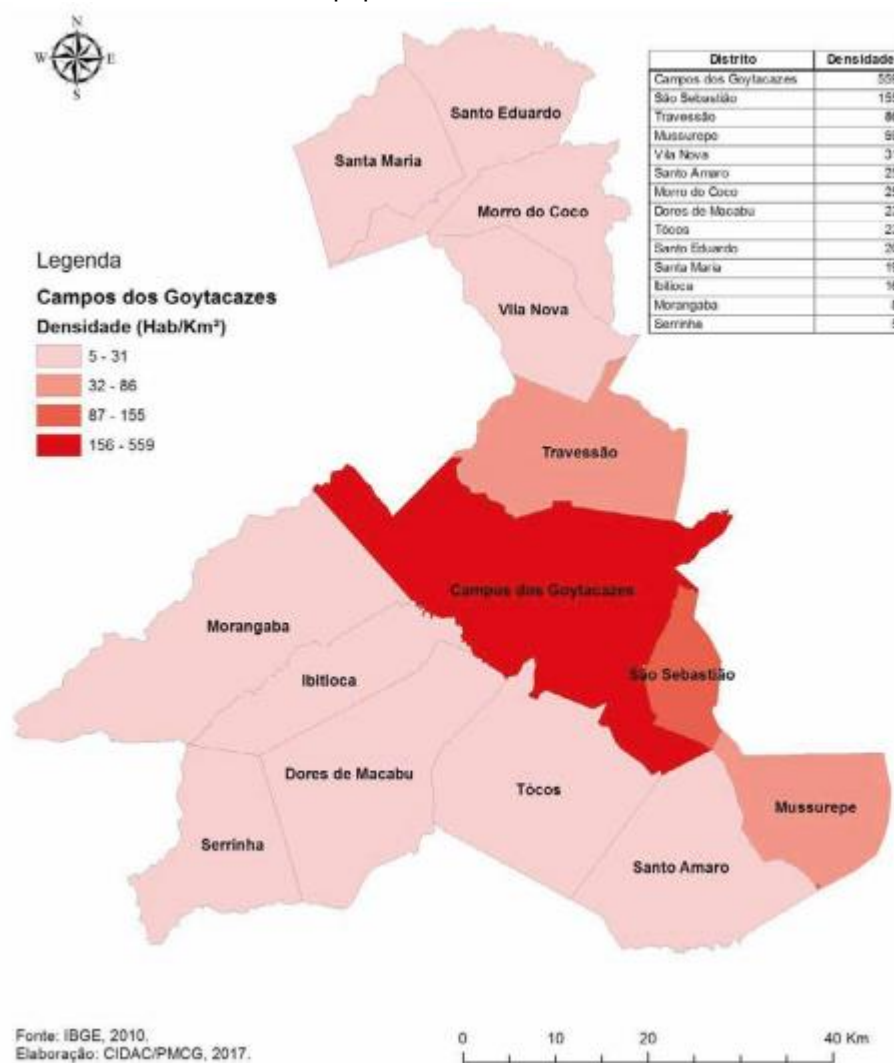
De acordo com esse autor, para além do indígena, o território era composto por outro inimigo interno, que seria o quilombola. Ele apresenta uma notícia do jornal *Monitor Campista*, de 24 de janeiro de 1886, que discorre sobre os *Quilombolas de Guarulhos*, descritos como indivíduos malvados, que utilizavam armas como facões, espingardas e foices, sendo perigosos aos que percorriam as estradas. Assis (2016) apresentou que a população escravizada de Guarulhos, em 1881, era maior que a população livre, sendo esta última composta, majoritariamente, por uma população negra. Sobre sua denominação como um lugar hostil, esse autor comenta que

[...] a localidade de Guarulhos fora categorizada moralmente como um lugar perigoso desde os primórdios da sua ocupação pelos colonizadores. [...] Guarulhos constituía uma *outra cidade*, um lugar *adequado* para a permanência das populações tomadas por perigosas. Este lugar passou a constituir um problema maior quando houve uma necessidade de expansão do município para o Norte. O aterramento da Vila de São Salvador, a infestação dos Purís e Aimorés, assim como a presença dos malvados quilombolas, constituíam uma situação de indeterminação cujo efeito foi a desqualificação do território (ASSIS, 2016, p. 48).

Guarulhos passou a ser intitulada Guarulhos sob o Decreto de Lei Estadual n.º 1.056 de 31 de dezembro de 1943, que alterou o nome dos distritos: de Itaoca para Ibitioca; de Monção para Puris; e Novo Horizonte para Morangaba. Em 6 de dezembro de 1967, sob o Decreto-lei nº 6.001, foram extintos os distritos de Goitacazes e

Guarus, sendo anexados ao distrito-sede de Campos. No relatório recente da prefeitura, consta que o município é dividido em 14 distritos, sendo eles: Campos dos Goytacazes, Dolores de Macabu, Ibitioca, Morangaba, Morro do Coco, Mussurepe, Santa Maria, Santo Amaro de Campos, Santo Eduardo, São Sebastião de Campos, Serrinha, Tocos, Travessão e Vila Nova de Campos (CAMPOS, 2018). A Figura 2 ilustra essa divisão:

Figura 2 — Mapa dos distritos de Campos dos Goytacazes de acordo com sua densidade populacional em 2018



Fonte: Campos (2018).

Mesmo que Guarus não seja mais um distrito, o senso comum utiliza esse termo como uma categorização da região. A maior parte da população campista se

refere ao lado norte do município, localizado na parte esquerda adjacente ao Rio Paraíba do Sul, como Guarus. Destaco que este nome é hoje empregado, de modo oficial, somente na denominação de dois bairros do município, Jardim Guarus e Parque Guarus, ambos localizados no perímetro que compreendia o antigo distrito.

A maior parte dos jongueiros interlocutores desta pesquisa são oriundos dessa localidade. Nessa região, também residem muitos dos trabalhadores da lavoura de cana-de-açúcar, onde mantinham o jongo como canto de trabalho, lazer e forma de organização coletiva.

A conjuntura observada nas margens das cidades globalizadas, principalmente em países periféricos como o Brasil, expressa a subalternização, a marginalização e a criminalização de povos que mantêm formas não capitalistas de viver (LEAL; TAUSSIG, 2010). Ainda segundo esses autores, as “[...] cidades próximas aos canais tornaram-se panelas de pressão de jovens alienados agrupados em gangues violentas, que matam umas às outras, bem como os moradores e a política” (LEAL; TAUSSIG, 2010, p. 14).

De acordo com Tavares e Carvalhido (2019), em Campos, o comércio de drogas é comandado por duas grandes comunidades, Tira Gosto e Baleeira. A primeira é dominada pela facção criminosa Terceiro Comando Puro (TCP); e a segunda, pela Amigo dos Amigos (ADA). De forma geral, essas organizações estabelecem regras e limites que os moradores da periferia campista devem seguir. Essas distintas facções disputam e dividem os territórios periféricos do município, impondo os seus limites por meio de pichações, estabelecimento de barreiras físicas nas entradas das comunidades e uso de armamentos subsidiados pelo comércio de drogas. Tais grupos incidem diretamente na vida cotidiana das zonas periféricas do município, locais onde reside a maior parte dos jongueiros interlocutores desta pesquisa.

Esse cenário reflete o contexto social em que vive a maior parte dos jongueiros de Campos, habitando regiões que estão sob o domínio de facções criminosas. O cerceamento da manutenção do jongo é reflexo e resultado de um racismo que se dá de forma estrutural, cotidiana e institucional, em que pessoas não brancas são marginalizadas pelo sistema vigente a partir de arquétipos que garantam a sua subalternização (KILOMBA, 2020; GONZALES, 1984). Considerando que o jongo é praticado por pessoas negras e se desenvolve atualmente na zona rural e nas periferias do sudeste brasileiro, vale ressaltar que a população negra do país vem

sendo submetida a políticas de invisibilização, silenciamento e extermínio de seus corpos, o que incide diretamente na forma como estes são tratados.

O movimento de urbanização e migração em massa do campo para as cidades alterou a forma como os grupos de jongo se organizam e criam seus espaços de sociabilidade. Nesse contexto, o Estado deveria assumir o papel de dialogar com os distintos grupos étnicos, organizados em todo o território brasileiro, consultando-os na produção e na execução de políticas públicas. A memória da diáspora e da escravidão está presente no cotidiano brasileiro, entretanto não é interesse do Estado lidar com o racismo estrutural tomando-o como consequência do processo escravista, nem com a gama de complexidade necessária para o reconhecimento dos múltiplos grupos étnicos que constituem o país.

Dito isso, vale destacar que, no município de Campos, são latentes e crescentes os relatos de agressões contra moradores pelo crime organizado em relação às práticas afro-brasileiras, principalmente as que envolvem o uso do tambor, como é o caso do jongo. A partir do crescimento das religiões neopentecostais, a prática com esse instrumento passou a ser inviabilizada e combatida nesses territórios, sendo os jongueiros ou chefes de terreiro de candomblé e umbanda ameaçados ou acuados por seus vizinhos, que, até então, nunca haviam reclamado. Ataques violentos às religiões afro-brasileiras em Campos são descritos por Lima *et al.* (2013), que afirmam que a maior parte dessas ocorrências é decorrente de ações de membros das igrejas neopentecostais do município, principalmente da Igreja Universal do Reino de Deus (Iurd). Mesmo assim, essas religiões silenciadas e as expressões culturais adjacentes resistem diante desses conflitos, buscando estratégias para se adaptarem ao aumento das pressões e dos preconceitos raciais em seus cotidianos.

As pesquisas realizadas sobre o jongo no município de Campos dos Goytacazes são germinais, o que evidencia a importância de gerar dados sobre essa expressão local, a fim de visibilizá-los perante instituições de pesquisa do Estado voltadas para a cultura, já que o desenvolvimento de políticas públicas no Brasil prevê esse diálogo, como consta no Plano Nacional de Cultura (PNC). A cidade de Campos e os seus arredores possuem diversos relatos sobre a prática dessa atividade, mas essas informações não entraram no mapeamento realizado pelo Iphan. A Figura 3, apresentada a seguir, indica os locais de prática do jongo até então mapeados por esse instituto.

Figura 3 — Mapeamento do jongo do Sudeste realizado pelo Iphan



Fonte: Iphan (2007).

Destaco que a dimensão de grupos étnicos se relaciona diretamente com as ações dos estados:

A emergência étnica tem uma relação direta com a política estatal, pois as políticas públicas são fomentadas por necessidades. Os grupos não surgem necessariamente com as políticas, mas são restituídos em seus territórios tradicionais, onde podem reorganizar suas coletividades com a ajuda do Estado. Ter esse olhar para os grupos étnicos contribui na ação em prol do pagamento de uma dívida que a sociedade nacional tem com esses povos que foram obrigados a deixar para trás suas histórias e raízes e se submeter a diferentes formas de relações e governo (VERAS; BRITO, 2012, p. 121).

Em Campos, o jongo foi registrado por meio do Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que é uma iniciativa de construção de uma espécie de enciclopédia *on-line* sobre a cultura fluminense. Nele, há o reconhecimento de Geneci Maria da Penha, também conhecida como Mestre Noinha, e de seu grupo de jongo. A jogueira é autora do livro intitulado *A voz do tambor: Noinha e o Jongo* (PENHA, 2010), publicado em 2010 e que versa sobre sua trajetória de vida e sua prática no jongo campista. Este também é retratado na pesquisa realizada por Tarianne Bertoza (2019), que defendeu sua dissertação sobre os saberes e os viveres dessa mesma mestra. Ademais, o jongo dela foi descrito e apresentado no livro *Jongos do Brasil*,

organizado pela Associação Brasil Mestiço (ANDRÉ, 2006). De acordo com o site da prefeitura do município, o jongo é patrimônio cultural imaterial de Campos, registrado no *Livro de Tombos on-line* pelo Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Campos dos Goytacazes (Coppam), conforme a Resolução n.º 001/2011 de 27 de dezembro de 2011 do Coppam, o qual registrou o jongo, além de outras expressões culturais, como a mana Chica do Caboio, a cavalhada, o boi pintadinho, a lenda do Ururau da Lapa, a quadrilha de roça, a folia de reis, o samba de terreiro e o doce chuvisco. O Coppam, instituído pela Lei n.º 7.527 de 2003, era conhecido por Conselho de Patrimônio Municipal, quando não abrangia o patrimônio cultural imaterial. É um “[...] instrumento que visa à democratização e ao aumento da participação popular na gestão do patrimônio cultural” (TEIXEIRA, 2015, p. 149), com o propósito de preservar o patrimônio histórico, cultural e natural do município.

3 FALA TAMBOR, JONGUEIRO TOCOU!: A ESTRUTURA E A ORGANIZAÇÃO DOS GRUPOS DE JONGO DE GUARUS

Descrevo, neste capítulo, como se organizam e se estruturam os grupos jongueiros da localidade de Guarus, apresentando quem são seus mestres e suas mestras da cultura popular, que resguardam os conhecimentos e as práticas locais. Com o objetivo de construir conhecimento acerca da temática da cultura popular, da política cultural e do jongo como patrimônio cultural imaterial reconhecido, apresento narrativas sobre a memória e a identidade de sete mestres e mestras, jongueiros e jongueiras do município, pensando aspectos como a musicalidade, os espaços de sociabilidade e as formas de transmissão de conhecimento.

3.1 “Se você for à Guarus e perguntar quem mora lá”: o jongo de Mestre Noinha

Se você for à Guarus
Perguntar quem mora lá
Se conhece uma preta
Que gosta muito de dançar
Eu falei pra vocês, é Noinha!
É Noinha, filha de Maria Antônia
Neta de Regina, é Noinha
(Mestra Noinha)

Geneci Maria da Penha, conhecida como Mestre Noinha, é nascida no município de Campos dos Goytacazes, RJ. Optei por chamá-la de Noinha, pois a jongueira se sente mais habituada com seu apelido, dado por sua mãe e um de seus irmãos quando ainda era criança. Noinha é filha de Maria Antonia Balbino da Penha e Gordiano da Penha; e neta, por parte materna, de Margarida Balbino e Castorino Cândido de Oliveira; e, por parte paterna, de Regina Maria da Conceição e João da Penha. É mãe de Gisele da Penha Ribeiro, Jonas Magno da Penha Ribeiro, João Vinícius e Fabrício da Penha, além dos filhos que, segundo ela, são os de “coração”: Taís Angelo, Verônica Dede, Cláudia Márcia e Moisés.

Explicito aqui os parentes mais próximos de Noinha, uma vez que o jongo campista é ensinado, majoritariamente, a partir do âmbito familiar, da vizinhança e dos centros de umbanda. Bertoza (2019) explica que os familiares mais antigos de Noinha trabalhavam na lavoura de cana-de-açúcar, tendo seu avô Joviano se estabelecido em uma terra em Santa Cruz (outra localidade da cidade, na saída para o município

de São Fidélis), criando seus filhos no canavial, terras posteriormente tomadas pela prefeitura por falta de documentação. Noinha conhece o jongo desde pequena, tendo o primeiro contato no terreiro de sua casa e no de seus familiares, sendo o da família materna realizado no bairro do Caju; e o da paterna, em Santa Cruz. Ao descrever sua relação com o jongo, a mestra narrou:

Eu aprendi com meus familiares, porque o jongo não se aprende só dançando, de uma hora para outra, vendo alguém dançar, é devagar que a gente vai aprendendo os fundamentos, aprendendo a dançar o jongo, aprendendo a gostar. O primeiro passo das pessoas é gostar do jongo, porque, depois que as pessoas gostam do jongo, aí tudo vai bem. Aí eu aprendi assim a gostar, porque, desde pequena, eu dançava jongo. Eu posso estar com problemas muito sérios, que todos nós temos, mas quando eu vejo o bater do tambor, minha filha, aquele problema não deixa de existir, mas, naquele momento, eu esqueço, naquele momento eu esqueço, o bater do tambor que me move, move você. Eu não esqueço, o jongo me faz muito bem, minha relação com o jongo é de amor, é uma coisa muito, muito imensurável, tudo que eu sinto pelo jongo (PENHA, 2020).

De acordo com Bertoza (2019), quando a tia de Noinha vinha de Niterói para Campos, sua mãe comprava chita na fábrica de tecidos da cidade e costurava as roupas do jongo. Quando a roda não ocorria no terreiro do Caju, acontecia em Santa Cruz. A autora explica que o sábado era dia de diversão, pois continha a principal sociabilidade, a festa da família. Havia a roupa nova, costurada pela tia, e o tamanco novo, de modo que tudo era organizado para esperar o momento de estar em uma roda de jongo.

Mestra Noinha explica que, em Campos, havia muitos jongueiros, e a prática ocorria semanalmente. No terreiro de seu avô, dificilmente não havia rodas todos os sábados, e, quando não havia, os participantes iam visitar outros terreiros, principalmente ele, a tia-avó de Noinha e o amigo Zé Caramba, sendo este com quem o avô dançava muito de forma diferenciada, com ritmo e alguns passos de capoeira, o que levava a jongueira a acreditar que seu avô era capoeirista:

Então quando não tinha jongo lá no terreiro do meu avô, Zé Caramba saía com a bicicleta, com o tambozinho na garupa da bicicleta, porque, antigamente, quem tinha bicicleta era remediado, né? [...] Ele botava aquele tambor na bicicleta e saía procurando, onde ele visse, ele entrava! Ele já levava o tambor, porque se tivesse pouco, já tinha mais um. Mas ele batia, se tivesse um número bom, mas ele tinha que pedir licença para bater o tambor ali, de tanto que ele gostava. Todo sábado, se não tinha na casa do meu avô, Zé Caramba saía. [...] E achava, achava, porque não tinha esse barulho hoje, esses eletrônicos. Então de longe você ouvia um barulho diferente, de longe você ouvia. Hoje não! É barulho de carro, de caminhão, não tinha nada disso (PENHA, 2020).

O jongo de seus familiares foi posteriormente herdado por sua mãe; e, depois de seu falecimento, em 1991, por Noinha e sua irmã, que, hoje, são mestras jongueiras dos grupos Congola I e Congola II, localizados em dois municípios distintos do estado, o primeiro em Campos dos Goytacazes, chefiado por Mestra Noinha; e o segundo, por sua irmã Genilda, em Niterói. No seu núcleo familiar, para além delas, eram jongueiros Gordiano¹⁶, Gordimar, Genecilda, Gecilda e Gordecir. Não eram jongueiros Gordemir, Genilson e Regina Célia, mas participavam, batiam palmas e animavam a roda.

Noinha afirma que a descontinuidade do jongo em Campos ocorreu com o falecimento dos mais velhos e com a falta de adesão dos jovens. Hoje, são poucos os terreiros de jongo que permaneceram no município, e, ao falar desse processo de descontinuidade, ela explicou que

É porque antes tinha muitos jongueiros, então era muito bom, porque um visitava o outro. No terreiro mesmo do meu avô, dificilmente sábado, né, não tinha jongo! Ele trabalhava a semana inteira, a semana toda, sábado saía meio dia, já sabe que tinha roda de jongo, todo mundo já sabia! Quando não tinha nada, que ia visitar outros terreiros. Era uma união muito boa, era muito bom e esses grupos foram, os mais velhos né? Os mais velhos foram falecendo, os mais novos não quiseram assumir por motivos, cada um tem um motivo. Aí eles, muitas vezes para mim. Então ficou pouco terreiro de jongo, mas é uma organização muito boa. Era como pagode né, todo, fulano é pagodeiro, ciclano é pagodeiro, era a mesma coisa, tava começando, daí a pouco já tava batendo jongo, se não tivesse tambor a gente tava no barro, ou em qualquer lugar, ou numa esquina que era muito assim comum, né? [Inaudível] — esquinas, final de sábado, final do trabalho, daí a pouco estava cantando um jongo. E era assim, era uma organização muito boa (PENHA, 2020).

Mestra Noinha não se vê fora do jongo. Hoje em dia, não dança mais por ter problemas de coluna, mas ensina as pessoas a dançarem, cantarem e compreenderem a história dele. É mestra responsável pelo grupo Congola, majoritariamente composto por familiares e pessoas próximas. Fazem parte dele estes componentes: Gisele da Penha Ribeiro, Joel Cordeiro Deodoro, Odara Luísa da Penha Mota, Janaína da Penha Motta, Jonas Magno da Penha Ribeiro, Aixa Isabelle da Penha, Yonam Victor, Gabriel Leodoro, Maria das Neves Cordeiro Deodoro, Noemi de Jesus da Hora, Irineia Cordeiro Deodoro, Gordecir da Penha, João Vinícius Costa

¹⁶ Gordiano não dançava jongo. Era percussionista e compositor, responsável pelo tambor.

da Penha Lopes, Pedro Henrique Lopes, Luciana Cordeiro Deodoro, Laura da Penha, Bernardo Martins, Heitor da Penha e Isadora da Penha.

O grupo Congola I se diz parte do jongo tradicional ou jongo de terreiro, diferenciando-se do jongo de espetáculo, produzido, por exemplo, pelos jongueiros da Serrinha¹⁷, no município do Rio de Janeiro, onde “[...] a profissionalização do jongo é uma importante estratégia de preservação e de transmissão desta manifestação cultural, uma forma de atrair os jovens que já não dançavam mais” (SIMONARD, 2015, p. 25).

O Congola I realiza suas rodas ao som de três tambores, sendo o mais grave chamado de cuíca; o mais agudo, de candongueiro; e o terceiro, de angoma. Como vestimenta, escolhem tecidos de cor clara e utilizam, como detalhes, geralmente chitas bem floridas e coloridas. Os homens, de calça e camisa; as mulheres, de saia e com uma blusa que, por vezes, deixa o dorso e a barriga nus. Os colares de todo o grupo são feitos de sementes de contas-de-santa-maria, mais conhecidas como lágrima-de-nossa-senhora¹⁸ — planta do próprio quintal da mestra, onde ela colhe as sementes, que já vêm com um furo natural localizado no centro.

Para ser jongueiro, a mestra explica que, primeiramente,

É aprender os passos, os cânticos, conhecer um pouco da história do jongo. Depois que ele sabe dançar os passos, ele passa a ser jongueiro, porque tem o jongueiro que é a pessoa comum, os dançarinos. É igual sambista, fulano é sambista, ele sabe dançar os passos do jongo, ele passa a ser sambista, a mesma coisa o jongo. Ele conhece o cântico, a toada do jongo, os passos do jongo, ele passa a ser jongueiro. Mestre jongueiro é depois que ele passa a ensinar, aí é outra coisa (PENHA, 2020).

¹⁷ “Na década de 60, as rodas de jongo foram desaparecendo dos terreiros da Serrinha porque os organizadores do jongo (também conhecidos como jongueiros) foram morrendo. Atualmente, existem dois tipos de roda de jongo originadas na Serrinha. Um deles é realizado no morro para comemorar as datas festivas: são as rodas “particulares”. O outro são as apresentações do grupo Jongo da Serrinha nas casas de espetáculo e, também, no morro. As rodas do grupo Jongo da Serrinha são dançadas por dançarinos profissionais e foram, inicialmente, organizadas por Darcy Monteiro, mais conhecido como Mestre Darcy do Jongo da Serrinha, falecido em dezembro de 2001. Hoje, esse grupo ainda existe e é organizado e dirigido por seus “herdeiros”. Como ponto de partida de todo esse processo, Mestre Darcy selecionou e legitimou elementos que conservariam a tradição do jongo, muitos dos quais mantinham uma relação direta com a história de sua própria família. Ao mesmo tempo, ele desenvolveu uma estratégia de preservação do jongo que visava torná-lo conhecido dos grupos sociais formadores de opinião, geralmente ligados à classe-média branca. Para isso, definiu determinados elementos que poderiam ser modificados e apropriados ao gosto desses consumidores, contribuindo para manter vivo o jongo” (SIMONARD, 2015, p. 4).

¹⁸ Lágrima-de-nossa-senhora ou *Coix lacryma-jobi* L. é uma planta de pequeno porte que produz sementes com um furo no meio, comumente utilizadas para fazer artesanato e, no caso do grupo Congola, para a confecção dos colares. Também é conhecida por outras denominações populares, como conta-de-lágrimas, lágrima-de-cristo, capim-de-nossa-senhora, capiá, capim-missanga, capim-rosário, rosário e contas-de-santa-maria.

Noinha mudou-se do bairro do Caju para o Parque Guarus em 1954, quando tinha dez anos. O local só tinha pasto e casas com grandes distâncias entre si (BERTOZA, 2019). Para além do ofício de jongueira, ela é técnica em Enfermagem, profissão que aprendeu inicialmente com seu pai, que era motorista de ambulância e que lhe ensinou a aplicar injeções e ler receitas médicas, além de fazer curativos de primeiros socorros para que atendesse a comunidade. Esse período da vida da mestra antecedeu a implementação do Sistema Único de Saúde (SUS), que ocorreu na década de 1990, sendo a casa de sua família um local de acolhimento e cuidado da saúde da vizinhança (BERTOZA, 2019).

No Parque Guarus, os jongueiros ainda conseguem proteger seus quintais, mas esse cenário vem se alterando. Recentemente, seus vizinhos pertencentes às igrejas neopentecostais passaram a reclamar, por se incomodarem, principalmente, com o toque do tambor. Noinha junto aos componentes do grupo Congola I utilizam o quintal da casa dela para a prática do jongo, a manutenção de sua religiosidade, o plantio e o cuidado de suas plantas e animais. O jongo

Era no quintal da casa. Antigamente, os terreiros era no quintal da casa. Só que alguns têm alguns terreiros, os terreiros era no quintal da casa, só que saiam, como eu tô falando com você, para visitar alguns lugares, depois passaram a fazer apresentação para algumas universidades. Mas apresentação, mas o jongo era o quintal (PENHA, 2020).

Em suma, os jongs eram realizados no quintal, um local onde havia também a moradia coletiva, a criação de animais e o plantio de ervas medicinais para fazer chás, infusões e banhos, além de acontecer a sociabilidade de redes de amizade e religiosidade. Tendo como premissa a importância desse lugar para os jongueiros, onde ocorrem, majoritariamente, as rodas de jongo no município, como apontaram todos os interlocutores desta pesquisa, apresento uma descrição dessas rodas.

Uma vez que o planejamento para a realização da pesquisa de campo foi comprometido pelas medidas de isolamento social em decorrência da pandemia da Covid-19, os quintais, como espaços privilegiados de sociabilidade do jongo, não estavam sendo usados para rodas nem encontros, o que me possibilitou estar, apenas uma vez, em um quintal, durante uma roda, antes mesmo do início de meu mestrado, quando atuei como técnica da Uesi, auxiliando Tarianne Bertoza em sua pesquisa de campo de mestrado, cuja principal interlocutora era Mestra Noinha.

Descrevo e analiso essa roda realizada em 2018, a qual homenageou os 74 anos da mestra em questão, tendo como base principal a observação participante, bem como as análises das imagens filmadas em três câmeras, manipuladas por mim, por Lilian Sagio Cezar e por Sintyque Lemos. A investigação por meio do material visual capturado, somada à pesquisa monográfica e ao presente estudo, permitiu-me ter acesso a uma espécie de caderno de campo audiovisual, além de ver e rever, muitas vezes, essas mesmas imagens, contribuindo para eu adensar a descrição etnográfica aqui empreendida, bem como para ampliar minha compreensão, minha percepção e meus conhecimentos sobre o próprio jongo e sua dinâmica ritual.

Destaco que participar da produção e da edição iniciais desse material me proporcionou perceber e buscar compreender o encadeamento do jongo como um ritual em que tudo tem motivo de ser e de estar ordenado, desde a forma como se abre a roda, com os elementos rítmicos, os pontos cantados e dançados, até as disputas que acontecem por meio destes e a forma como os jongueiros se organizam e mantêm a hierarquia de seu grupo, entre outros elementos que narro nesta dissertação.

A roda de jongo representa o momento ápice de sociabilidade em que diversos jongueiros, sejam eles familiares, amigos ou pessoas próximas, encontram-se para dançar, cantar, tocar, festejar, conversar, namorar etc. A roda de jongo em questão foi organizada pelo grupo Congola I, em homenagem à Mestra Noinha para o festejo do seu aniversário no quintal da casa da jongueira, no Parque Guarus, onde comumente acontecem as rodas desse grupo.

Fomos convidadas a participar da roda e a filmá-la, processo este que realizamos a partir de três câmeras, sendo duas filmadoras e um celular. A primeira foi fixada ao lado do tambor, como orientado pela própria mestra jongueira; a segunda e a terceira, fazendo imagens de dentro e de fora da roda de jongo, buscando capturar outras perspectivas. Além disso, foi feito o registro do áudio com o *tascam* e o microfone de lapela fixados na Mestra Noinha, protagonista da festa e da pesquisa de Bertoza (2019). Ao iniciar a roda e a cantoria, os jongueiros mais velhos ficaram bastante entusiasmados. Isso me remeteu ao desejo de outros jongueiros, interlocutores desta pesquisa, que não tinham mais a possibilidade de frequentar o momento tão esperado da roda de jongo, e a expectativa deles de serem convidados a participar de uma festa ou de um encontro, uma vez que eventos com esse perfil têm se tornado cada vez mais escassos na cidade.

Quando chegamos à casa de Noinha, ao entardecer, a pesquisadora Tarianne Bertoza já tinha iniciado as filmagens com a jongueira, que apresentava o quintal. Noinha mostrou as plantas da sua moradia, como a lágrima-de-nossa-senhora, a qual o grupo utiliza para confecção dos adereços, além da árvore de coité, que produz a cabaça.

Desse modo, Tarianne registrou momentos da sociabilidade que aconteciam antes do começo da roda de jongo, enquanto todos estavam tomando refrigerante, comendo mocotó e tocando um pouco de tambor à espera do início da festa. A roda em Campos é um espaço de troca não só de afetividade, mas de coletividade, geralmente acompanhada do consumo de alimentos, como o mocotó, servido no dia. Toda uma preparação ocorreu após a chegada da Mestra Noinha, já vinda pronta, com a entrega das roupas aos componentes do grupo. Enquanto eles iam se aprontando, ela indicava ordens e posturas, organizando a vestimenta dos componentes do seu grupo, com especial atenção às saias vestidas pelas mulheres. Enquanto o grupo Congola I se preparava para a roda de jongo, seus jongueiros já começaram a cantar alguns pontos. Quando interrompido, o neto da Mestra Noinha começou a tocar funk no tambor.

Foi anoitecendo, e os jongueiros foram chegando. Mestra Noinha organizou os tambores no local adequado. Também especificou onde gostaria de deixar a câmera, ao lado do tambor, pois os pontos cantados e as saudações eram todos realizados de frente para ele. A gravação, se feita com o foco para os instrumentos, enquadraria, durante a maior parte do tempo, os jongueiros de costas para a filmadora e cobrindo os tambores, já que, majoritariamente, os participantes se posicionavam no centro da roda.

O tambor do jongo é feito, tradicionalmente, de um tronco oco retirado da floresta e couro de boi, sendo este pregado e esticado na fogueira. Hoje em dia, muitos usam atabaque de tarraxas, similar aos utilizados no candomblé, pela facilidade de encontrar o material disponível e por muitos não morarem em zonas rurais, tendo a prática natural interdita. Noinha ainda utiliza, em seu grupo, tambores de tronco, alguns ganhados; outros, feitos à mão. Toda vez que ela sabe que um jongueiro morre na cidade, procura saber o que aconteceu com o tambor, com o intuito de investigar se os familiares do falecido dariam continuidade ao jongo ou se gostariam que ela zelasse por aquele instrumento: “[...] tem muitos tambor que eu consegui assim,

muitos até já acabaram, porque não fica a vida toda né, porque já era tambores antigos, já mais de 40 anos, aí vem caruncho, né, cupim¹⁹” (PENHA, 2020).

No município de Campos dos Goytacazes, existem dois ritmos no jongo tradicional ou de terreiro, denominados de mineiro e campista. O toque do primeiro é mais rápido; e o segundo, mais lento e compassado, sendo que ambos são tocados pelo grupo Congola I.

No quintal de Noinha, quem puxa a roda e começa o jongo é o mais velho, e os mais jovens vêm em seguida. Os instrumentos que compõem a roda são os três tambores e o chocalho, o qual pode ser também adicionado à roda. O tambor é o elemento principal, ao qual os jongueiros reverenciam com significativa constância durante todo o ritual, tendo, normalmente, de dois a três tambores, sendo o maior intitulado agoma; o do meio, cuíca; e o menor, candongueiro. A roda, segundo a mestra, quando não é para apresentação, segue uma forma específica de se iniciar e se finalizar, girando majoritariamente para a esquerda, em sentido anti-horário, mas não está impedida de se movimentar à direita caso se queira.

No início da roda, enquanto todos já estavam de pé e formavam um círculo ao redor dos instrumentos, Mestra Noinha, de frente para os tambores, cantou saudando primeiro o maracatu e, depois, o congo, a congada, o batuque, a batucada, os que lutam contra o preconceito racial e a discriminação religiosa, a capoeira, o tambor e o jongo. Seguiu cantando o seguinte ponto:

Cai, cai sereno
Cai, cai sereno
Cai, cai sereno
Maior do mundo é deus
Todos nós somos pequenos²⁰

Em seguida, cantou outro ponto de jongo, que aqui transcrevo, uma vez que esse canto remete ao caráter rural do jongo campista e à força dos ensinamentos que

¹⁹ A transcrição das entrevistas buscou realizar um registro fiel da fala dos entrevistados, sem a preocupação de evidenciar ou consertar as transgressões da norma-padrão da língua portuguesa, cujos desvios não foram sinalizados.

²⁰ Todos os pontos de jongo apresentados nesta dissertação foram escritos no formato de versos e estrofes e com o recuo de quatro centímetros a partir da margem esquerda da página — até mesmo aqueles que ocupariam menos de três linhas. Esses procedimentos foram realizados para dar destaque aos textos e para preservar a musicalidade, potencializada pela oralidade, e o ritmo de leitura, o qual pode ser prejudicado com a apresentação em linhas e parágrafos e a separação por barras.

foram transmitidos aos jongueiros pelos mais velhos, de geração em geração, e que estão sendo por ela repassados para seus filhos, netos e amigos:

Jongueiro novo
 Jongueiro novo
 Ouve o que jongueiro velho
 Tá dizendo pro seu povo
 Nosso jongo é rural
 Vei do campo pra cidade
 Nosso jongo é rural
 Vei do campo pra cidade
 Dizendo pro mundo inteiro
 [trecho inaudível]

Após a saudação ao tambor, cumprimentaram-se os jongueiros mais velhos que participavam e formavam a roda, sendo convidados, um a um, a dançarem ao centro. Mestre Noinha sinalizou, com um movimento corporal semelhante à função da umbigada nos demais jongs, mas fazendo uma referência com os braços, sem aproximar os quadris, que uma jongueira velha entrasse na roda. Aos poucos, todos iam, um a um, repetindo a forma como entraram, ao passo que tiravam jongs e cantavam seus pontos no meio da roda. Nesta, uma pessoa dança ao centro, com passos ritmados ao som do toque do tambor e, quando deseja sair, deve ir em direção a alguém da roda e indicar-lhe que a substitua, sinalizando o gesto com o corpo ou os braços. Para pedir que pare o jongo que está sendo cantado, o jongueiro se vira de frente para o tambor com os braços esticados, em um movimento de cima para baixo. Em seguida, puxa um novo ponto de jongo, que, em sequência, é seguido por coro responsório entoado por todos da roda.

Nos pontos de jongo, são narradas, de forma codificada e cifrada, histórias sobre a escravidão que impingiu o negro no Brasil e sobre aspectos da vida cotidiana, dos segredos relativos aos antigos, além de explicitar disputas e desafios entre os participantes, bem como a possibilidade de sedução e namoros etc.

Depois que os mais velhos dançaram e cantaram, foi a vez dos mais novos, incentivados pelos antigos tanto a dançar como a cantar. Diversas foram as crianças atuando durante toda a roda. Há, no jongo, um treinamento dos mais velhos para com os mais novos, em que é ensinada a importância do bem viver, da saúde e do exercício da sensualidade e da ginga dos corpos, tanto do feminino quanto do masculino. Percebe-se, em diversas falas das jongueiras mais velhas, interlocutoras desta pesquisa, que há um incentivo ao casamento entre homens e mulheres na roda de

jongo. São diversos os pontos que versam sobre casamento, sexualidade, traição, entre outras questões que envolvem o universo dos casamentos heterossexuais e a disputa entre as mulheres. Nessa roda, por exemplo, uma jongueira mais velha cantou o ponto de jongo.

Você me dá de comer
 Você me dá de beber
 Arruma uma casa pra mim
 Que eu vou morar com você

Esse jongo continuou sendo tocado mesmo depois de a jongueira sair da roda e chamar outras pessoas. Uma das jongueiras mais novas pediu que a tirassem e cantou seguinte o ponto, com um sorriso desconfiado e com muitos gritando na roda, principalmente as mulheres:

Botei a cara no fogo
 Maria pra vigiá
 Maria deitou, rolou
 Deixou a cara queimá
 Mas se você não sabe dá
 É assim que se faz!

Mestra Noinha também se entusiasmou com aquele ponto, intensificando o rebolado, mostrando como é que se faz com o requebrado do corpo, como uma forma de treinamento. Foi o momento da roda, até então, em que Noinha mais demonstrou suas destrezas corporais na dança, enquanto sua filha Gisele pedia outra, mais sensual. Enquanto dançava, a mestra mostrava às outras mulheres a forma como o corpo feminino deve estar na roda de jongo, evidenciado, a partir do molejo com a saia, os ombros, os braços e os quadris.

Os homens, por exemplo, não parecem ter a mesma obrigatoriedade que elas ao se arrumarem para a roda. Todas, ao contrário de nós, pesquisadoras, estavam de saias rodadas de chita. Eles, ao contrário, estavam com roupas comuns utilizadas em seus cotidianos, com exceção de dois dos tocadores de tambor do grupo, a quem Noinha pediu que vestissem uma calça branca.

Quem toca o tambor geralmente são os homens. Na roda, havia três tambores, dois tocados pelos netos de Noinha e um pela neta, Dandara, que sempre a acompanhava nos eventos. Diferentemente de suas outras netas, que, na roda, dedicaram-se à dança e ao canto, Dandara participou somente tocando o instrumento. De acordo com Noinha (PENHA, 2020), a roda tem a jongueira *cumba*, que é sua filha

Gisele, que a ajuda a organizar a roda e os cânticos; os *angomeiros*²¹, que são os percussionistas, dançarinos e jongueiros. Explicam-se mais detalhes a seguir:

O que é *jongueiro cumba*? Para praticantes do complexo musical “jongo” em meados do século XX, quando Stein e Borges Ribeiro fizeram suas pesquisas, “cumba” tinha a conotação de “mágico, mestre do feitiço”. O jongueiro cumba carregava “pontos” (“versos”, mas literalmente “fios e laçadas de costura” - como aqueles de tropeiros em arreios) com poderes especiais: em particular pontos-enigma de desafio (“demanda”), lançados para provocar seus pares. Procuro mostrar que “cumba” evocava para os escravos do século XIX um rico conjunto de significados, enraizado na cultura centro-africana. “Mestre do feitiço”, no entanto, é preciso o suficiente, por ora, para prender na mesma linha jongueiros e historiadores (LARA; PACHECO, 2007, p. 110–111).

O jongo apresentado a seguir foi cantado por outra jongueira importante do município e é de domínio público. Foi tirado por um dos jongueiros mais velhos e representou um dos momentos em que os participantes mais se entusiasmaram:

Cheguei aqui pra te ver
 Vim saber da sua saúde!
 O cavalo empacou na ladeira
 Eu cheguei agora porque pude!
 O tambor zoa, o tambor zoa, o tambor tá danado pra zoar

Esse mesmo ponto de jongo também encontrei na capoeira angola da Bahia, cantado de forma mais cadenciada, com pequenas mudanças em palavras que não alteram o seu sentido e sem a inclusão do coro “o tambor zoa, o tambor zoa, o tambor tá danado pra zoar”. Tendo em vista que a capoeira é de origem bantu (PEREIRA, 2017), assim como o jongo, encontrar corridos²² e jongs tão similares reforça o pressuposto de que ambos compartilham a mesma matriz civilizacional. Lembro-me de que, nas aulas de capoeira, os mestres explicam que a origem desta está no batuque, assim como Mestra Noinha também o sugere, o que evidencia a proximidade entre essas expressões culturais populares tradicionais afro-brasileiras.

A forma como foi encerrada essa roda de jongo também me lembrou a roda de capoeira, em que ocorrem cânticos ritmados pelos instrumentos que fazem menção a despedidas, enquanto aqueles que fazem parte do ritual se despedem uns dos outros.

²¹ Componentes do grupo responsáveis por tocar o tambor.

²² *Corrido* é o nome dado às cantigas cantadas ao longo da roda de capoeira, em que há a resposta do coro, que são os demais componentes, cantando o refrão. Diferencia-se das *ladainhas*, cânticos que têm o objetivo de saudação aos ancestrais, momento em que não se pode jogar na roda.

A roda de jongo em homenagem aos 74 anos de Noinha durou 1h15min55s, e, ao final do ritual, houve a parabenização da aniversariante. Mestre Noinha foi a protagonista do início ao fim, cantando a maior parte dos jongs da roda, sendo acompanhada, em segunda voz, por sua filha Gisele, tendo também revezado e incentivado os componentes de seu grupo, fossem crianças ou adultos, a participar ativamente da roda de jongo com os demais convidados que integravam o evento. Todos puderam dançar, cantar e comemorar com a jogueira naquele momento.

Ao falar sobre a forma como compõe suas músicas e seus pontos de jongo, Mestre Noinha explicou que

Bateu o tambor a música vem. Só que eu não sou repentista, a maioria do meu grupo de jongo, a maioria dos pontos, eu que faço, componho. Mas é muito difícil. Às vezes me dá inspiração durante o jongo, depois eu vou escrever aqui, ali. Porque temos o jongo de improviso né, depois os do domínio público e tem os que são os poetas compõem, os poetas jogueiros, é assim, me inspirou muito, eu comecei a escrever, poesia e tudo. Primeiro começou por causa dos pontos de jongo (PENHA, 2020).

Ela aprendeu a cantar jongo a partir da prática na roda. Na época do terreiro de sua mãe, não cantava, pois tinha vergonha e achava que os jogueiros mais antigos sabiam muito. Inicialmente, foi procurar o seu irmão, compositor de samba-enredo em Campos dos Goytacazes. Ele lhe disse que não sabia compor jongo e não aceitou a proposta dela. Mestre Noinha resolveu, então, ir em busca de outro compositor de samba da cidade para que pudesse ajudá-la, encontrando Geraldo Gamboa, que lhe recomendou que conversasse com o irmão dele. Como as duas respostas que a jogueira recebeu foram negativas, resolveu que ia compor seus próprios pontos.

Pude verificar que, em Campos, muitos dos sambistas de Guarus, pelo menos os do bairro de Custodópolis, onde fica localizada a Escola de Samba União da Esperança, tinham relação com o jongo. Isso também ocorre no município do Rio de Janeiro, de acordo com Abreu e Mattos (2013, p. 8):

Em diversos morros cariocas sabemos da chegada de migrantes do Vale do Paraíba, nas primeiras décadas do século XX, que, com seus jongs, calangos e folias, ajudaram a fundar as principais escolas de samba da cidade.

Essa relação também pode ser observada na capoeira de Campos, a qual aparece encadeada, por vezes, às escolas de samba do município ou aos sambistas

que são capoeiristas, de modo que estes costumam realizar uma roda de samba aos finais da de capoeira. Essa mesma confraternização final também pode ser feita por meio do jongo, quando há jongueiros. Em Campos, o jongo também aparece encadeado aos terreiros de umbanda, principalmente aos finais de reuniões, quando se tem a presença dos praticantes, os quais integram a parte da dança, ocorrendo após o término de uma sessão ou de uma festa.

3.2 Mestre Peixinho, Mestre Chico Preto e Mestra Arlete

Se não mandar parar
Mas cuidado irmão que eu vou cantar
Se você não mandar parar
Cuidado irmão que eu vou cantar
(Mestre Chico Preto)

Ioclébio Valério Ferreira, capoeirista há 41 anos, é conhecido como Mestre Peixinho²³ e nasceu em 20 de novembro de 1964, no município de Campos dos Goytacazes. Peixinho é filho de Leontina Valério Ferreira e Luiz Ferreiro Filho. Hoje, reside ainda na antiga casa de sua mãe, onde nasceu, na Rua Antônio Narreto Gomes, n.º 82, no Parque Guarus. Na época em que fui sua aluna e realizei pesquisa de campo com ele, a qual resultou em minha monografia (PEREIRA, 2017), eu muito ouvia falar sobre o jongo no município, principalmente por sua mãe ter sido chefe de um terreiro de umbanda, além de ter a prática de jongo no quintal de sua casa. Mestre Peixinho teve sua relação com essas duas atividades a partir do âmbito familiar, uma vez que cresceu em meio às práticas de religiosidade afro-brasileira. O pai trabalhava como encarregado de usina de cana-de-açúcar (PEREIRA, 2017).

Peixinho foi criado em meio às expressões culturais populares tradicionais afro-brasileiras, tendo a prática do jongo, da umbanda e da capoeira como estruturante de sua vida, em que aprendeu determinadas artes, como a puxada de rede e o maculelê, mostrando também sua intimidade com o tambor. Nos eventos distintos em que havia

²³ Mestre Peixinho recebeu esse título por Mestre Chuvisco, que reside nos Estados Unidos e recebe, em sua academia de capoeira, mestres como João Grande, que tem grande prestígio entre os norte-americanos, tendo sido o primeiro brasileiro a receber o prêmio da *National Heritage Fellowships* (Comunidades do Patrimônio Nacional), alto título concedido a indivíduos ligados às artes folclóricas do país. Quando solicitado para participar do Festival de Artes Negras de Atlanta, Chuvisco foi convidado a dar aula em Nova York, onde fundou o Capoeira Angola Center, em 1992, e conseguiu o *green card* em 1993. Também foi condecorado doutor *honoris causa* pela Universidade de Upsala College de Nova Jersey (CASTRO, 2007).

a presença desse instrumento, ele prontamente ia tocá-lo, tendo relatos de capoeiristas da cidade que afirmam que o mestre se “esconde” atrás do tambor para não jogar na roda de capoeira. A partir da convivência com ele, compreendi que essa afirmação dos capoeiristas acontece, uma vez que há, na trajetória do Mestre, uma estreita ligação com o instrumento, a qual é desconhecida por aqueles que não fazem parte da sociabilidade de Guarus e não sabem da relação de Peixinho com o jongo e a umbanda, contato por meio do qual desenvolveu uma forte ligação com o instrumento. No decurso desta pesquisa, que se iniciou em 2015, pude verificar que o Mestre passou a tecer diversas estratégias para lidar com os conflitos pelos quais passa cotidianamente, principalmente a instabilidade de ser um mestre de capoeira, negro e morador da periferia de Guarus. Durante os treinos, ele contava as histórias do antigo terreiro de umbanda de sua mãe, do tio Chico Preto e de sua tia Arlete, mostrando fotos e a felicidade do tio quando conversava sobre o jongo ou o tambor.

Leontina era chefe de terreiro e mantinha a troca coletiva de comida em seu quintal, assim como o jongo e a umbanda. Pelas narrativas, essa mulher foi uma importante liderança na localidade de Guarus, recebendo diversas pessoas próximas a ela em seu quintal, do qual ela cuidava. Chico Preto tinha Leontina como mãe e Luiz Ferreiro como pai. Peixinho conta que sua mãe criou 38 filhos adotivos e 12 filhos de sangue na própria casa. Lá, onde todos comiam, era servido angu à baiana, carne seca, canjiquinha, feijoada, couve, bertalha, quiabo e jabá com jerimum. Nos dias em que havia roda de jongo, comumente realizada às sextas-feiras, era servido esse angu e o mocotó, e todos se alimentavam no terreiro. A popularidade de sua mãe no bairro foi estendida ao Mestre Peixinho e somada à trajetória deste como capoeirista, que aprendia paulatinamente com o Mestre Timbó.

Peixinho é sobrinho de dois conhecidos jongueiros no município de Campos, Chico Preto e Arlete. Durante suas aulas de capoeira, sempre contava sobre as visitas que fazia ao tio e de como ele ficava feliz ao falar sobre o jongo, com o objetivo de chamar a atenção para a situação de precariedade e invisibilidade daqueles jongueiros perante as instituições da cidade. De acordo com Pereira (2017), Peixinho recorda-se ainda dos trabalhos de umbanda com sua mãe, que era a chefe do terreiro localizado no quintal de sua casa. As sessões perduravam a noite inteira, acabando somente no outro dia pela manhã. Foi a partir dessa sociabilidade que ele aprendeu a tocar o tambor e o atabaque. Leontina não o obrigava a participar e a seguir a umbanda, então, o rapaz permanecia somente nos toques de tambor para ajudar nas

sessões, nas quais chegava a tocar, mesmo quando pequeno, durante a noite inteira. Ele narra que os velhos jongueiros e os integrantes da religião ficavam encantados e impressionados com ele, ainda criança, tocando o tambor com tal maestria e domínio, sendo o menino alvo de atenção por onde passava. Peixinho conta que, sempre quando ia ao jongo, também aproveitava para tocar o tambor e que os segredos que aprendeu com sua mãe eram guardados realmente com sigilo e respeito (PEREIRA, 2017).

De acordo com Pereira (2017), Peixinho teve grandes dificuldades na infância e encontrou na capoeira uma maneira de seguir sua jornada, uma vez que o jongo não era valorizado na cidade, estando seus praticantes, como Maria Cobrinha, Chico Preto e Arlete, abandonados. Esse processo acontece a partir do reconhecimento da capoeira como esporte nacional pelo Estado brasileiro ainda na década de 1930, sendo que, hoje, essa prática é a maior representante e difusora da língua portuguesa no mundo, presente em 153 países, tendo uma dimensão transnacional e sendo equiparada ao balé, ao jiu-jitsu, à música clássica e ao jazz (PEREIRA, 2017; TAVARES, 2012). Detalha-se, ainda, que

A inserção da Capoeira no mundo, provavelmente, inicia-se com I Festival de Arte Negra, realizado em Dakar (Senegal) em 1968, que, com a presença do Mestre Pastinha, ao mundo enunciava a assimetria, a movimentação ritmada, conduzida pela 'levada' do berimbau, em sincronicidade múltipla com a combinação infinita de movimentos no chão, em pé, em voo e, ainda, acrescida de ludicidade, brincadeira e permanente sorriso. Depois de sua apresentação na África, a Capoeira se expande pelos Estados Unidos no final dos anos 1960. Até que Katherine Durham, a dileta aluna de M. Herskovits, com seu exame etnográfico das danças religiosas do Vodou e da Santeria no Haiti (e considerada por Lévi-Strauss a fundadora da Antropologia de Dança), interfere no rumo da cultura afro-brasileira. E o fez, transcendendo a dimensão coreográfica, ao aliar o corpo do capoeirista a uma política diaspórica de reconhecimento e visibilização, ao contratar praticantes de Capoeira para sua companhia de dança e para auxiliá-la em aulas na Universidade de Saint Louis (TAVARES, 2012, p. 18).

Ao narrar sobre a situação em que se encontram os velhos jongueiros de Campos, Mestre Peixinho explicou que estes são grandes contadores de história e ainda confeccionam o tambor de couro de boi e tora de madeira, sendo também grandes batuqueiros (PEREIRA, 2017). Ele compara ainda o jongo ao futebol para expressar a popularidade dessa tradição cultural afro-brasileira na localidade de Guarus, ressaltando o esquecimento por que passam os mestres mantenedores dela. Peixinho conta que, ao chegar nas casas dos jongueiros, eles logo começam a cantar

e a narrar as lembranças que têm sobre o jongo campista e os espaços em que realizavam as rodas e as festas, além de relembrar os mais velhos já falecidos, informação a qual pude constatar com a minha chegada à casa dos seus parentes. Segundo o mestre, hoje os jongueiros estão no esquecimento e mal alimentados, sendo procurados, às vezes, a partir de interesses políticos. Para ele, diferentemente do que ocorre com o jongo da Serrinha e de outras comunidades hoje conhecidas, as pessoas não conhecem o jongo campista, nem mesmo os mestres que resguardam essa tradição cultural (PEREIRA, 2017).

Durante os treinos de capoeira na Uenf, Peixinho muito falava dos tempos em que ia ao jongo, quando pequeno, acompanhado dos mais velhos. Depois de muito ouvir sobre os jongueiros Chico Preto e Arlete, resolvi procurá-los quando as medidas de proteção estabelecidas devido à pandemia foram flexibilizadas, entre os meses de setembro e novembro de 2020, seguindo todas as medidas de distanciamento social, além do uso de máscaras e do álcool em gel. Empreendi e filmei uma entrevista aberta, feita em local arejado, com os jongueiros Francisco de Assis da Souza Penha, conhecido como Chico Preto, e Arlete Adão Penha, a Mestra Arlete.

A filmagem e a realização da entrevista aberta empreendida com Arlete, Chico Preto e Peixinho foram previamente combinadas com este último participante, o qual mediou o contato com os demais convidados e me levou até o local onde a conversa ocorreu. Esse auxílio foi fundamental tanto pelo processo e pela dificuldade para adentrar e circular em Guarus, uma vez que a localidade em que residem os jongueiros também fica em uma região dominada pelo tráfico de drogas, uma área em que há a presença de pichações do TCP nos muros do bairro; quanto pelo Mestre compreender que aquelas pessoas representavam, com ele, o jongo. Peixinho, que já havia sido filmado diversas vezes durante a pesquisa monográfica, foi colocando cada qual no local onde considerava melhor, assumindo o papel de mediador do processo de pesquisa. Arlete, por sua vez, estava mais tímida e receosa quanto às reais intenções daquela filmagem.

Mestre Peixinho foi responsável por todo o agenciamento deste campo, tanto na organização dos jongueiros para o cumprimento das medidas sanitárias quanto no enquadramento de filmagem. Tive a impressão de que ele havia falado e estruturado previamente como seria aquela entrevista e combinado com Arlete e Chico Preto qual seria o ângulo adotado, assim como a forma de proceder diante da câmera. Quando era sua aluna de capoeira, ele me alertava para a importância de seus tios na história

do município e me pedia que fosse realizar uma entrevista no quintal da casa dos jongueiros, justamente no local exato onde nossa conversa foi filmada.

Ressalto que a imagem ganha cada vez mais espaço na pesquisa, principalmente no âmbito das Ciências Humanas e Sociais (RAMOS; SERAFIM, 2007), tendo em vista que, no trabalho monográfico realizado junto a Peixinho, em que se utilizou a técnica do audiovisual, já havia uma expectativa e um entendimento desse recurso de pesquisa e a possibilidade do compartilhamento dos materiais produzidos a partir dessas gravações. É importante destacar que

O hábito de o pesquisador se apresentar no local do estudo com os instrumentos fílmicos e fotográficos entra como uma atividade de rotina, familiariza o outro com o pesquisador e atenua nas pessoas filmadas a “consciência da câmera” (BATESON, 1942) e os efeitos da “profilmia” [...] (RAMOS; SERAFIM, 2007, p. 7).

A “profilmia” consiste na forma em que o interlocutor se coloca em cena, assim como no seu meio, onde ele, de forma mais ou menos consciente, lida com a presença da câmera (SERAFIM, 2007). A organização da entrevista, o ângulo, o foco e a presença de quem esteve no enquadramento foram agenciados por Peixinho, que prontamente me orientou. Lembro-me de que, durante os treinos, ele falava muito sobre o quintal de Arlete e Chico, narrando como eles ficavam em frente à casa praticando o jongo. No local, há uma pedra no chão em que se pode sentar, sendo esse o lugar onde os jongueiros ficavam cantando jongo e batendo o tambor quando eles ainda tinham o instrumento. Esse foi o cenário escolhido por eles para a gravação em vídeo da entrevista. Deixei que Peixinho me guiasse, uma vez que ele já estava ambientado com esse tipo de pesquisa instrumentalizada, em decorrência dos dois anos em que o acompanhei na investigação de campo, muitas vezes, fazendo o uso da câmera de filmagem em seus espaços de atuação.

A casa dos jongueiros fica localizada no Parque Lebret, bairro vizinho ao Parque Guarus. Ao fundo da residência, há uma lagoa, localizada próximo à Lagoa de Furnas, entretanto o nome da primeira não consta nos registros municipais. À beira dela, ocorriam as rodas de jongo realizadas em família, e, no quintal, havia muitas plantas, como espada-de-são-jorge, arruda, entre outras.

Figura 4 — Da esquerda para a direita: Mestre Chico Preto, Mestre Peixinho e Mestre Arlete



Fonte: dados da pesquisa (2020).

O ângulo da fotografia apresentada na Figura 4 foi escolhido por Peixinho, sendo o mesmo local solicitado para que seus tios fossem filmados. Enquanto eu montava a câmera, Chico se posicionou de frente para ela, sentou-se e começou a falar sobre o jongo. Liguei a câmera e iniciei a gravação. No local, estávamos eu, Chico Preto, Arlete (acompanhada de um de seus filhos) e Peixinho. Chico Preto parecia estar esperando por aquele momento havia tempo. Não olhava para mim, apenas para a câmera, de onde não tirou os olhos, ao menos, por uns dez minutos. Desde que realizei o trabalho monográfico com Peixinho, havia a tentativa de tornar o jongo praticado por aquelas pessoas tema de minha pesquisa. Durante os treinos de capoeira na Uenf, foram inúmeras as vezes em que Peixinho me chamava a atenção para o jongo campista, mostrando-se, na ocasião, satisfeito por, finalmente, termos compreendido aquele encontro.

Inicialmente, somente Chico Preto estava no foco, que foi ampliado quando Arlete e Peixinho resolveram participar da entrevista e cantar um ponto de jongo com Chico. A utilização da câmera como instrumento de pesquisa, para além das

potencialidades da própria imagem, auxiliou-nos também a manter o distanciamento social, uma vez que esta impossibilitava a aproximação dos jongueiros, estabelecendo uma espécie de barreira física.

Chico Preto contou que nasceu em Bonança, Outeiro, no município de Cardoso Moreira, RJ. Consta, no site dessa cidade, que as fazendas mais importantes dela foram Outeiro, da família Peixoto; Santana, da família Saturnino Braga; Santa Rosa, de Paulo Viana; Pau Brasil, de Ribeiro Rocha; São José, do Barão da Lagoa Dourada; Santa Helena, do Comendador José Cardoso Moreira; e Cachoeiras do Muriaé, do Comendador Antônio José Ferreira Martins. O jongueiro conta que toca tambor no jongo desde pequeno. Artesão, é um dos poucos que ainda confeccionam o instrumento em Campos. Na cidade, há dificuldades em relação à aquisição de matéria-prima necessária para isso, principalmente a tora oca, que depende do caminhão de lenha, por meio do qual o material é fornecido atualmente. O entrevistado comenta:

Eu aprendi com os troncos véi, que vivia nos escravos. Então eu era novinho, então eles me ensinara, daí pra cá eu acostumei e fiquei como professor de jongo. Fiquei como professor do jongo, então desde pequeninho eu canto jongo. E assim eu pratiquei. Minha mulher também, ela também canta. Arlete canta um jongo aqui — Depoimento de Chico Preto (PENHA; PENHA; FERREIRA, 2020).

Para Chico Preto,

O jongo é o seguinte, menina, o jongo é do tempo dos escravos, do tempo dos escravos, do tempo dos negros. No jongo, menina, é uma coisa que a gente nunca podia esquecer. Por quê? O jongo, além de ser do escravo, era um programa que toda a família de todo mundo gosta. Toda família e todo mundo gosta. Eu sou um professor do jongo. Eu canto com qualquer coisa do jongo pra você ver. Então só o eu cantar, você vai se emocionar e vai falar assim, poxa seu Chico, vou fazer um jongo e vou chamar seu Francisco. Eu faço tambor, eu faço, eu faço jongo! Então, hoje em dia, não mais existindo quase tambor mais. Eu acredito que você vai levar à frente e vai fazer um tambor pra mim cantar um bucado para você, para você ver. E eu termino com uma saudação para você levar para casa esse tambor que eu vou tirar. Vou tirar pra você e você vai levar e vai dizer, bem que seu Francisco falou. Bem que Clébio falou! — Depoimento de Chico Preto (PENHA; PENHA; FERREIRA, 2020).

A jongueira Arlete nasceu em Vitória, no estado do Espírito Santo, e migrou para o município de Campos dos Goytacazes aos 12 anos para trabalhar como empregada doméstica na casa da família Pessanha. Conheceu Chico Preto aos 18 anos, na localidade de Guarus, casando-se com ele. Por seu companheiro ser do

tambor²⁴, passou a ser jongueira também, aprendendo com ele. Acerca das experiências passadas, a jongueira comenta:

Aí tô até hoje, mas acontece que a nossa companhia, o nosso grupo, chamou a gente pra fazer uma entrevista no Liceu e outra lá na Sapucaia, aí foi morrendo, morreu um bucado, ficou um bucado, mas aí se afastaram, desligaram. E eu mais Francisco também.

Fomos em São Fidélis, lá em São Fidélis, fui em São Fidélis com o tambor com ele. Depois fez no Parque Guarus, Santa Rosa, Eldorado, tudo nós tinha nosso grupo. Eldorado, Cidade Luz, São Fidélis e Parque Santa Clara, né? O Parque Santa Clara tinha um grupo, aí acabou tudo. Daí pra cá não sei nem se existe mais tambor. Eu vejo na televisão, tempo dos escravos, mas eu achava que tinha aquele grupo pra não esquecer dos passados, que o nosso passado era uma coisa muito boa, muito unida, entendeu. Então eu achava que essas coisas antigas não devia ter acabado. Se unir, reunir e fazer aquela corrente bonita — Depoimento de Arlete (PENHA; PENHA; FERREIRA, 2020) .

No trecho destacado anteriormente, Arlete refere-se ao antigo grupo chefiado por Mestra Maria Anita P. Batista, uma antiga jongueira da região a qual irei abordar no próximo capítulo e a qual movimentou as noites do bairro Santa Rosa, na localidade de Guarus, com seu jongo de tradição.

O primeiro ponto de jongo que Chico Preto cantou já retratou o tempo da escravidão e muito me lembrou um corrido que escutei na capoeira angola de Salvador, BA. Ao mesmo tempo em que a letra desse ponto difere do que é cantado na capoeira, em muito eles se assemelham quanto à melodia e à rememoração do processo de escravidão e dos regimes de castigo que eram aplicados aos negros escravizados no Brasil, destacando como as punições eram dolorosas e cruéis.

Quando eu era criança
Quando o senhor me batia
Quando eu era criança
Quando o senhor me batia
Meu Deus do céu
Como a lambada doía
Meu Deus do céu
Como a lambada doía
Eu chorei, eu chorei,
Eu chorei, mas como a lambada doía
Eu chorei, eu chorei
Eu chorei, mas como a lambada doía
(Mestre Chico Preto)

²⁴ Tambor é a outra denominação dada ao jongo no município.

Já na capoeira, o corrido encontrado, que também narra esse tempo, era cantado da seguinte maneira por um velho angoleiro da Bahia e que somente pude registrar o refrão:

No tempo do cativoiro
Quando o senhor me batia
Eu rezava pra Nossa Senhora
Ah meu deus,
Como a pancada doía
(Mestre Curió)

Segundo Lara e Pacheco (2007), em suas pesquisas, o historiador Robert Slenes destacou esse aspecto cifrado e codificado dos pontos de jongo a partir de um relato de quando conversava com um entrevistado sobre a forma com que os africanos e seus descendentes escravizados reagiram à notícia da Abolição da escravidão no Brasil:

Creio que, um dia, quando perguntei a um entrevistado sobre como a notícia da Abolição, em maio de 1888, havia sido recebida pelos escravos, ele cantarolou dois jongos. O primeiro cantava como os escravos reagiram à notícia da emancipação: “Tava dormindo, congoma me chamou; levanta meu povo, que o cativoiro já acabou”. O segundo oferecia, do mesmo modo sucinto, a lembrança amarga da liberdade sem ter acesso à terra: “Não me deu banco pra mim sentar; Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra me sentar”. Este início promissor logo me levou a mais cantigas, ensinadas pelos dois informantes e depois por outros: ali estava num jeito de entrar no mundo dos trabalhadores rurais, encontrando nos jongos – frequentemente uma forma de “improvisação sarcástica” – sua reação diante da sociedade formada por senhores e escravos nas grandes fazendas de café em Vassouras. Como vários estudiosos têm mostrado, cantigas como essas podem ser interpretadas como parte “de um código secreto para a luta contra os senhores, e (...) um símbolo de oposição ao poder destes” (LARA; PACHECO, 2007, p. 40).

Poderia ficar aqui buscando outras cantigas que encontrei e que versam sobre a vida social do negro durante a escravidão, sobre as respostas sarcásticas ao regime escravista e sobre a luta contra os senhores, mas isso seria razão de um novo trabalho investigativo.

Durante a entrevista, Chico Preto e Arlete demonstravam muito desejo de ter um grupo de jongo estruturado, em que os participantes tivessem como uniforme, por exemplo, o uso de saia comprida, segundo ele, do tipo baiana, com o objetivo de que pudéssemos filmar e registrar esse momento. Aliás, todo o campo foi agenciado e direcionado à presença e à possibilidade de registrar o jongo com a filmadora e a

câmera fotográfica do celular. A ânsia de Chico Preto por ter o jongo filmado foi explicitada a partir da fala, que demonstrou claramente esse interesse: “[...] porque se fazer o jongo e for botar todo mundo vestido, uniformizado. Uniformizado, vestido aqui, com rodado e vocês filmando nós, vai ser uma maravilha, vai ser uma festa linda” (PENHA; PENHA; FERREIRA, 2020).

Na entrevista, parecia estar acontecendo ali um empenho de Arlete e Chico Preto em falar sobre o jongo e mostrar um pouco sobre o que vivenciaram no município. Eles demonstravam como eram requeridos por distintos grupos, para onde, segundo eles, eram convidados para diversos jongos, mas que, naquele momento, as rodas já não estavam mais ocorrendo como antes, estando eles majoritariamente em casa. Chico Preto ressaltou que sabia pontos que sustentariam uma noite inteira de roda. Enquanto realizava a entrevista, ressaltou que vinham mais de 20 deles em sua memória. Os jongueiros estavam esperançosos com a possibilidade de terem seus cânticos registrados, ao passo da potencialidade que representava a veiculação de suas narrativas. Essa dinâmica potencializada pela presença da câmera é detalhada por Simonard (2011, p. 51), que afirma que

A presença da câmera no campo desperta reações particulares, e as pessoas agem como atores, desempenhando um papel cujo roteiro é criado por elas mesmas. Reação semelhante à de Mestre Darcy é descrita por M. Audé e J-P. Colleyn (1990), quando narram o registro da imagem de uma mulher que está sendo tratada por um curandeiro. Segundo esses autores, ela muda sua forma de agir ao ver que a câmera a está filmando. O velho jongueiro sabia que sua imagem circularia em um ambiente mais amplo, multiplicando sua “presença” e levando suas ideias a locais onde não poderia estar presente. Ele usou a capacidade multiplicadora de informações da imagem para delimitar seu espaço de atuação política e cultura e tentar ampliá-lo.

Nesse sentido, na pesquisa desenvolvida com o jongo de Campos, a câmera é assumida para ser, além de suporte metodológico, uma forma de apoio e colaboração com esses grupos na luta pelo jongo e pelo acesso às políticas culturais, uma vez que esses jongueiros sequer fazem parte dos registros do Iphan.

Sublinho que os jongueiros se lembram de muitos pontos de jongo e narram suas memórias entremeadas por estes, de modo que alguns citam locais do município onde existiam diferentes rodas; ou abordam os tempos de jongueiras famosas, como Maria Anita e Leontina, ambas donas de terreiro. Contam também a fatura das comidas preparadas para as festas em que comiam, em meio à confraternização, e a alegria das noites animadas desse saudoso período de suas vidas.

Chico Preto estava muito entusiasmado por poder falar sobre o jongo e demonstrou isso durante toda a nossa conversa. O jogueiro disse que ensinou o jongo à Arlete e aos filhos e que todos tocavam à beira da lagoa, nos fundos de sua casa, em um tempo quando não havia muitos vizinhos. Segundo seu Chico, o território onde viviam tinha seu entorno ocupado pela mata ciliar, local privilegiado para se tocar o tambor. Hoje em dia, a mata não existe mais, e os vizinhos, cada vez mais, discriminam seu Chico, uma vez que são neopentecostais e reclamam da batida do instrumento, o que impede o senhor de bater tambor no seu quintal e, por conseguinte, de ter roda de jongo em sua casa.

3.3 Neusinha da Hora

Neusimar da Hora, que tem o nome artístico de Neusinha da Hora, é jogueira no município de Campos dos Goytacazes, pesquisadora, atriz e animadora cultural²⁵. Ela vem desenvolvendo trabalhos que envolvem temáticas da cultura popular. A primeira vez em que a vi foi no mesmo encontro com Mestra Noinha, no III Aniversário do Neabi (ver Figura 5), evento no qual apresentou o jongo junto ao seu grupo, Núcleo de Arte e Cultura.

²⁵ De acordo com Cavalcante (2008), a profissão de animador cultural foi uma proposição audaz da educação darcyniana — que surgiu a partir das experiências concretizadas da *Escolinha de Artes*, localizada no centro do Rio de Janeiro, na rua Macharal Câmara —, que enxergava a educação integrada à cultura com o objetivo da realização de cursos intensivos de artes na educação abertos ao público. Nessa *Escolinha*, havia ateliês de música, culinária, entre outros. Passaram também por lá grandes referências do campo educacional, como Darcy Ribeiro e Paulo Freire. O primeiro foi inspirado por um movimento artístico francês que “[...] costumava descobrir as pessoas que faziam manifestações culturais na comunidade em que estivessem inseridas. Antropofagizando a experiência francesa, a vivência brasileira (*Escolinha de Artes*) criou a animação cultural” (CAVALCANTI, 2008, p. 71). O autor explica que foram contratados inicialmente 60 animadores culturais, pessoas engajadas culturalmente, preocupadas e catalisadoras, “[...] egressos de grupos de teatro, de música, de poesia, de movimentos que se criam espontaneamente, de associações comunitárias, de preferência residentes na comunidade, engajados em movimentos comunitários” (CAVALCANTI, 2008, p. 73).

Figura 5 — O Núcleo de Arte e Cultura apresenta o jongo no III Aniversário do Neabi



Fonte: BIS-Uesi (2014).

Neusinha da Hora é oriunda de uma família antiga que migrou de Conselheiro Josino, RJ, para o município de Campos dos Goytacazes e foi residir no Parque Leopoldina. A família tem forte protagonismo no samba — também tinha a prática do jongo em seu cotidiano, quando sua mãe e sua tia frequentavam o jongo da Baleeira²⁶ —, além do trabalho artístico e de animação cultural que realiza com seu grupo.

A avó paterna chamava-se Noêmia da Hora, que já havia nascido liberta depois da Lei do Ventre Livre, em 1885; e seu avô, José da Hora; a avó materna era Eveline; e o avô, Isidoro, dos quais não se recorda muito. O pai chamava-se Atilano da Hora, antigo trabalhador ferroviário da Estrada de Ferro Leopoldina; e sua mãe, Neusa Rodrigues da Hora, que era lavadeira. Teve 10 irmãos, 5 homens e 5 mulheres, dos quais três obtiveram curso superior. Quando nova, recebia, em sua casa, a folia de reis, que ocorria no bairro da Baleeira.

²⁶ Baleeira é a denominação dada a uma comunidade de Campos dos Goytacazes, majoritariamente composta por indivíduos pardos e negros, localizada às margens da antiga ferrovia de Leopoldina, hoje comandada pela facção criminosa ADA.

Neusinha da Hora formou-se em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia de Campos (Fafic) e, hoje, atua como animadora cultural do município. Recentemente, licenciou-se em Teatro pelo Instituto Federal Fluminense (IFF), defendendo um trabalho de conclusão de curso sobre a contribuição do grupo de teatro Núcleo de Arte e Cultura de Campos, também chamado de Companhia Gente de Teatro, para a manutenção do jongo de Campos. Esse núcleo atua há 32 anos e tem seu trabalho teatral voltado à linguagem da cultura popular afro-brasileira, contando com o jongo, a Mana Chica do Caboio, o boi pintadinho e o balé afro. Além disso, Neusinha é animadora cultural no Colégio Vinte e Nove de Maio, na rede municipal de ensino de Campos, na primeira escola onde lecionou e montou um grupo de jongo mirim com os alunos. Sobre a atuação dentro do campo da cultura, ela comenta:

É, o meu grupo já se apresentou em eventos que... Que defendem a cultura de matrizes africanas lá no IFF, é, também várias outras escolas do município, também a gente sempre tá fazendo essa ponte, porque... Porque a gente entende que educação e cultura têm que tá lado a lado, né. Então, dentro da escola, é importantíssimo, porque, às vezes, as crianças, elas até sabem que tem aquela cultura na sua comunidade, mas elas não têm noção do valor. E elas só passam a entender o valor quando alguém chega pra perto, mostra, diz e estimula essa importância, né. Então é dessa forma... É dessa forma (DA HORA, 2020).

As atividades da jongueira como animadora cultural, atriz e educadora lhe possibilitam trabalhar com as escolas do município, onde atua como professora de jongo bem como de outras expressões da cultura popular. Neusinha começou a atuar no jongo quando, em 1984, ingressou no grupo de teatro experimental do Serviço Social do Comércio (Sesc), agora extinto, onde trabalhava com o jongo na peça *O Alto do Lavrador*, do teatrólogo campista Orávio de Campos Soares. Em sua trajetória artística, esse autor procurou criar e produzir espetáculos voltados à cultura do município, abordando a umbanda, o jongo e a Mana Chica. Foi a partir do envolvimento com esse grupo que Neusinha se aproximou do jongo. Quando buscou conhecer mais, descobriu que, em sua família, sua mãe frequentava uma roda na comunidade da Baleeira:

[...] Porque, a minha família, eu sou oriunda de uma família muito voltada pro samba, tenho um irmão que foi compositor, e ele, hoje, a quadra de samba dos Psicodélicos tem o nome dele em homenagem, o meu tio era compositor e por aí vai, a partir dessa pesquisa do samba em conversa com minha saudosa mãe, aí ela diz assim, né, que ela frequentava um jongo na comunidade da Baleeira, que é o bairro, que a minha família é do parque

Leopoldina, e lá existia um jongo. E aí, então, ainda dando continuidade, eu conversei com minha tia, que era irmã da minha mãe, né. A minha tia faleceu agora recentemente, vai fazer um mês amanhã. Mas eu pude, eu pude registrar os depoimentos dela, e ela também dançou jongo quando menina, porque ela me contava que o tio dela era, tinha um terreiro de umbanda e também desenvolvia o jongo lá, e ela dançava. Ele levava ela pra dançar o jongo. Então, eu fui descobrindo que, a partir do espetáculo teatral, a minha origem, ela já estava ali, na identidade do jongo (DA HORA, 2020).

Neusinha aprendeu a dançar o jongo a partir do teatro, com o coreógrafo Amauri dos Reis, conhecido por Joviliano. Foi ele quem deu a noção da dança para ela, como um espetáculo, de modo que os passos foram sendo incrementados à medida que o grupo participava de rodas de jongo no Quilombo de Machadinha, no município de Quissamã, e em São Francisco do Itabapoana. Segundo ela,

Você escuta o ritmo, você entende o que que aquela melodia te pede, porque o jongo tem, assim, hoje eu diria que, assim, tem até alguns passos, né, tem até alguns nomes esses passos, né, mas é, é o tambor, é o tambor que faz o seu corpo movimentar, certo?! É a cantiga, é a mensagem, e aí esse corpo responde a aquilo que ele entende, né. Eu não diria, assim, não tem uma coreografia específica, tem alguns passos que são considerados importantes como um marco do jongo, certo?! Mas a dança, é o tambor que faz a gente... Às vezes, você se pega dançando de forma que você mesmo nem percebe, né. É, é, eu vou falar assim, sem medo de errar, é a força da ancestralidade, aquilo que a gente acredita, né. Porque é uma herança, né, é a nossa herança (DA HORA, 2020).

O *Núcleo de Arte e Cultura*, presidido por ela, utiliza como indumentária, de preferência, a saia branca, trabalhando com alguns tecidos estampados, seja no turbante, seja em uma amarração por cima da saia. Segundo ela, esta é a principal vestimenta do jongo, o que se constatou também na roda de Mestra Noinha. O grupo inspira-se na forma como os jongueiros da Rede de Memória do Jongo se caracterizam e tem Mestra Noinha como uma grande referência.

Neusinha relata que uma das integrantes do seu núcleo é neta de uma antiga jongueira do bairro da Baleeira e lhe ensinou alguns pontos de *jongo*, apesar de não se interessar em participar das apresentações do grupo. Ainda segundo Neuzinha, não se encontra mais um jongo organizado na comunidade citada, mas há relatos de antigos jongueiros lá que organizavam rodas.

Em Campos, o jongo pode ser encontrado por meio da memória e do relato das lembranças de antigos jongueiros nas localidades onde estes residiam e/ou residem. Essa manifestação cultural constituiu, por um longo tempo, a principal festa da

comunidade. Findado o regime escravocrata, os jongueiros permaneceram e mantiveram essa prática na zona rural:

Porque era, na verdade, olhado de forma preconceituosa, é até hoje. As pessoas olham um jongo e se referem à umbanda, à macumba de forma pejorativa, né, mas que também nós não podemos dizer assim: “Ah, o jongo não tem relação com religião de matriz africana”. Claro que tem! Tem, porque, porque uma vez o negro, tendo, né, essa consciência da sua religião, todas as manifestações culturais, elas acabam, é, saudando, né. Saudando seus guias, seus protetores, né. A gente pode ouvir assim, tem cantigas em capoeira que fala de alguns orixás, assim como tem no jongo, né. Mas umbanda é umbanda, e jongo é jongo. Jongo já vem a ser uma dança, uma forma que os negros tinham de se expressar. É, e também de se unir e fortalecer a sua identidade. Porque durante o dia eles não dançavam, eles estavam na labuta, né, historicamente falando a gente sabe que os negros trabalhavam direto, e a noite era o único momento que eles tinham pra se reunir nas senzalas, né. E isso vem dando seguimento assim que a libertação dos escravos ela é, é declarada, certo! Então, na zona rural isso continuou (DA HORA, 2020).

Essa relação do jongo com a Umbanda foi relatada pelos jongueiros interlocutores desta pesquisa. Ao falar desse contato, Neusinha da Hora também narrou a história de uma praticante de São Francisco do Itabapoana:

Mas, quando nós chegamos lá, a gente descobriu que ela já não, não dançava mais o jongo, porque ela se tornou protestante, evangélica, que também está acontecendo muito isso, né. As igrejas protestantes, elas, a partir do momento que elas conseguem os seus fiéis negros, elas matam, né, elas matam a cultura. Eu não sei dizer se é uma lavagem cerebral, o que é, porque as pessoas, elas começam a entender que a sua cultura passa a ser menor ou não deve existir. Então era até muito bacana, eu não vou lembrar o nome dessa senhora agora, lá de São Francisco, ela até bateu um tambor pra gente, né, mas ela deixou claro que hoje aquele tambor, ele servia a Jesus, ele servia à igreja, né, então ela contou um pouco a história dela, né. Mas outra coisa também que tá fazendo com que a cultura jongueira, ela se perca, né, ela perca a sua memória, perca a sua identidade, são as igrejas protestantes (DA HORA, 2020).

Assim como os outros jongueiros, à medida que Neusinha cantava jongo, falava sobre sua história, os significados e dos simbolismos dessas letras, processo que também ocorre quando os mestres de capoeira ensinam os corridos e as ladainhas aos seus alunos. Ao longo da entrevista, ela cantou alguns pontos de jongo que versam sobre o tempo do cativo, como um que sua mãe lhe ensinou:

Manel André, quero ver seu corpo inteiro
Quero ver se você tem marca
Do tempo do cativo

Para ela, a marca do cativo é a do trabalho, o açoite. Além disso, percebemos que esse jongo rememora Manuel André, antigo chefe de terreiro de umbanda no bairro de Rocha Leão.

Neusinha compôs um ponto de jongo em homenagem à sua tia, que, com o tio, levava a animadora cultural à roda de jongo, o que, na época, não era comum.

Desde pequena
Tu me leva na jongada (x2)
Hoje eu sou uma nega véia
E não faço quase nada
Ajuda eu minha mãe
Ajuda eu
Ajuda eu nega véia a dançar
(Neusinha da Hora)

Hoje, de acordo com ela, a maior referência da jongueira no município é Mestra Noinha. Ambas possuem uma trajetória similar no que se refere ao bairro onde moravam na infância, nas proximidades do Parque Leopoldina, uma vez que tanto o pai de Neusinha como o da Mestra trabalhavam na construção da Estrada de Leopoldina.

Durante sua pesquisa sobre o jongo do município, Neusinha visitou Seu Manoel do Embate, falecido jongueiro do bairro de Goytacazes²⁷ e antigo dono do tambor chamado Corre Mundo. O instrumento está em exposição na Casa de Cultura localizada no bairro de Goytacazes. O Núcleo de Arte e Cultura e o jongueiro chegaram a realizar um jongo juntos, mas os outros jongueiros não puderam ir pela dificuldade de chegar lá. Neusinha conta que também conheceu o grupo de Maria Anita em uma apresentação ocorrida em uma escola da cidade. A irmã de Neusinha, Neide da Hora, trabalhava no Centro Integrado de Educação Pública (Ciep) do bairro Santa Rosa quando conheceu a família de Maria Anita, sendo o local próximo ao antigo terreiro de jongo desta e onde, atualmente, moram as filhas desta última jongueira.

Neusinha relata também que conheceu a mestra jongueira Maria Cobrinha por intermédio das iniciativas de Lúcia Talabi e Rafael Sanchez, com a tentativa de inserir

²⁷ Goytacazes é um bairro localizado na baixada de Campos dos Goytacazes e tem, em seu entorno, fazendas de cana-de-açúcar e engenhos. Além disso, é localizado próximo ao Arquivo Municipal, uma antiga escola jesuíta. Lá, há relatos da prática do jongo, do boi pintadinho, da capoeira, do candomblé e da umbanda. No centro do bairro, há a Casa de Cultura, que abriga um tambor de jongo.

o jongo campista na Rede Jongueiro e no *Projeto Fala Couro*. Apresento esses interlocutores no próximo tópico e no terceiro capítulo desta dissertação.

3.4 “Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?”: Mestra Maria Cobrinha, Mestra Celma e Mestra Maria Anita

Figura 6 — Maria Cobrinha cantando no centro da roda de jongo



Fonte: jornal *Folha da Manhã* (2020).

Empenhada em conhecer a mestra jongueira Nicolina Gomez Guedes, conhecida como Maria Cobrinha ou Maria Cobra²⁸ — de quem muitos falavam, inclusive Mestre Peixinho, minha orientadora e pessoas ligadas a esta —, fui em busca do contramestre de capoeira Totinho Capoeira, que conhecia a mestra, com intuito de planejar a pesquisa de campo e, quem sabe, realizar uma entrevista com a mestra, cuja imagem está apresentada na Figura 6.

Maria Cobrinha²⁹ morreu no dia 26 de março de 2020, aos 72 anos, em razão de complicações relativas à diabetes, segundo consta em uma reportagem publicada

²⁸ Maria Cobrinha refere-se à forma como vinha sendo chamada recentemente e como se apresentava nas entrevistas realizadas com ela. O nome Maria Cobra era atribuído pelos antigos jongueiros e seus familiares. Dessa forma, optei por chamá-la de Maria Cobrinha, uma vez que foi esta a nomeação usada enquanto estive em sua presença e pelo respeito à sua importante trajetória e pelo reconhecimento desta para essa expressão cultural no município, tendo em vista que, desde pequena, adquiriu a prática do jongo em seu cotidiano.

²⁹ Noinha conheceu Maria Cobrinha quando esta foi a uma roda de jongo na casa da primeira, acompanhada do pessoal do terreiro de Badim, em 2008. Segundo Noinha (PENHA, 2020), o jongo de Badim também ocorria no bairro de Santa Rosa, próximo ao jongo de Maria Anita. Para ela, Maria Cobrinha era uma pessoa muito simples, humilde, que dançava e cantava muito bem, uma grande

pelo jornal *Folha da Manhã*. Como outros mestres da cultura popular, durante sua velhice, ela não teve acesso a políticas públicas de assistência social e saúde adequadas. Passou por grandes dificuldades de sobrevivência e, quando ficou acamada, não conseguiu acesso a laudo médico que explicasse sua doença, uma vez que não possuía dinheiro necessário para a realização de todos os procedimentos médicos requeridos, situação recorrente no cotidiano e, principalmente, na velhice das pessoas negras em geral e, em específico, dos mestres da cultura popular.

Como as expressões culturais são exercidas a partir do próprio corpo e por meio deste, quando ele perde as forças, tornando-se frágil em razão de incapacidade física, os mestres, guardiões e realizadores dessas manifestações, deixam de garantir e de manter sua própria condição e sua qualidade de vida, o que atinge também a atividade cultural à qual pertence.

Antes do falecimento, a jongueira relatava sua tristeza por não participar das rodas de jongo no município, não poder fomentá-las e não poder mais se expressar por meio do que foi, para ela, sua estrutura de vida.

jongueira. A última vez em que se encontraram foi em um evento sobre religiosidade afro-brasileira, em uma passeata, em Campos.

Figura 7 — Mestra Maria Cobrinha no Cepop



Fonte: arquivo pessoal de Jocimar Valério (S/D).

A Figura 7 apresenta um dos dois retratos que Jocimar Valério guarda de sua mãe, Maria Cobrinha, quando ela participou de um desfile no Centro de Eventos Populares Osório Peixoto (Cepop), em Campos. Jocimar tornou-se um importante interlocutor desta dissertação, uma vez que era filho de Maria e do ex-marido dela, o falecido Dermeval Valério, um antigo jongueiro do município. Quando iniciei a pesquisa, Jocimar não revelava seu interesse em participar da investigação em questão, o que só veio a acontecer após o falecimento da mãe. Desse modo, essa aproximação que pude ter com ele me possibilitou a descrição analítica de elementos-chave da entrevista aberta realizada com a mestra. Esses elementos versaram e revelaram a relação dele com o jongo, já que, o tempo inteiro, a jongueira referia-se a ele quando precisava saber sobre alguma pessoa antiga do jongo. Segundo ela, era ele quem sabia onde estavam os antigos praticantes.

A jongueira não alcançou, em vida, o reconhecimento institucional e político como mestra da cultura popular. Maria Cobrinha trabalhou majoritariamente na

lavoura, com o corte de cana-de-açúcar, desde os oito anos, além de ter sido empregada doméstica e professora de jongo na Fundação Zumbi dos Palmares. Trabalhou também na Usina Santa Cruz, tendo, no jongo, além do lazer, uma forma de tornar o trabalho na lavoura menos árduo. Era conhecida com Maria Cobra ou Maria Cobrinha, pois, nas palavras de Jocimar, “dançava como uma cobra”, conseguindo uma cadência no corpo que, segundo relatos, trazia uma movimentação similar à cinesia do corte da cana, uma das principais atividades laborais que exerceu durante sua vida, além de xingar muito. Lúcia Talabi complementa:

São muitos significados, e saber bater o tambor, saber ter a dobrada do jongo e era justamente essa dobrada que Maria fazia com o corpo e que puxava de um jeito, que passava pela coluna e passava pela cabeça, então, quando ela parava, o negócio tinha, por isso que era Maria Cobrinha, um jogo de coluna, de tal, que eu acho que veio aí, eu falava para ela: — É por isso que é chamada Maria Cobrinha, você se contorce toda com dançar jongo (TALABI, 2020).

Quando a jongueira chegava na roda de jongo, seus amigos cantavam de longe,

 Maria Cobra
 Cameu Jararaca
 E não me deu

Meu contato com a mestra ocorreu por meio de uma postagem de uma campanha de arrecadação de doações para ela na plataforma digital *Facebook*. Maria Cobrinha encontrava-se acamada e passando por dificuldades financeiras. Esse movimento solidário foi organizado por Totinho Capoeira, criando uma importante rede de apoio à jongueira. Em outubro de 2019, fomos eu, Totinho e minha orientadora à casa da jongueira, localizada na comunidade Madureira, adjacente ao Rio Paraíba do Sul, no bairro Jardim Carioca, o qual compreendia o antigo distrito de Guarus. O primeiro campo foi mediado por Totinho, que atua no Movimento Negro Unificado (MNU) e em diversas esferas voltadas ao ativismo negro, dada a violência do bairro e, em específico, da comunidade em si, a qual é vigiada diariamente, durante 24 horas, impedindo que pessoas não ligadas aos moradores não tenham acesso ao local.

Paradoxalmente, próximo à comunidade e à casa da jongueira, há uma vila olímpica, formada por um equipamento esportivo e cultural mantido pela prefeitura

municipal, onde regularmente são realizadas atividades culturais como a prática da capoeira regional, com o Mestre Touro e seu grupo Gingaê. Em suas adjacências, também está localizado o Centro de Referência da Assistência Social (Cras) do bairro.

Na entrada da localidade onde morava dona Maria Cobrinha, logo se avistam pichações do TCP nos muros, indicando a presença do tráfico de drogas. A chegada à comunidade de Madureira ocorreu, em todas as vezes, de forma muito parecida, visto que as entradas estavam constantemente com barricadas, atrás de cercas de arame farpado que dividiam a rua que dá acesso ao local.

Madureira é uma comunidade situada às margens do Rio Paraíba do Sul em Campos, composta majoritariamente por pessoas negras. Nela, residem pescadores artesanais que utilizam o rio como forma de subsistência, como é o caso da família da jongueira, que pescava tanto nesse rio quanto na Lagoa do Vigário. Trata-se de um local controlado pela facção TCP e que visivelmente passa pelos processos de segregação socioespacial, com moradias e aglomerados familiares, onde se dividem banheiros e outros espaços de convivência.

São duas ruas que dão acesso à comunidade, além de becos e vielas por onde não passam carros, mas possibilitam a entrada a pé, de modo que todas essas passagens estão disponíveis somente aos moradores. Dessas duas ruas principais, a primeira é interditada com arame farpado, restos de construção, objetos quebrados, pneus, entre outros elementos que impedem a entrada da polícia e de facções rivais no local. Por essa primeira rua principal, passa-se em meio a uma horta, de um lado da esquina; e a uma lanchonete, do outro. A rua não é asfaltada, danificada por grandes buracos.

Para chegar até a casa de Maria, habitada, após seu falecimento, por seus filhos, passamos por um campo de futebol mal estruturado. Quando chegamos, fomos recebidos por Jocimar, filho da jongueira que tinha assumido a responsabilidade de cuidar da mãe acamada. Na frente da casa, do lado direito, havia um quarto com estrutura precária, separado da outra parte da moradia, onde eram guardados os principais bens da família, como documentos de Maria Cobrinha, além dos pássaros criados por Jocimar, como canários e tizius.

Ao entrar na casa, do lado esquerdo, viam-se, primeiramente, uma bananeira na porta e uma rede de pesca, além de um cachorro e uma criação de pássaros, preás, galinhas e galos, todos em um pequeno espaço dividido entre as plantas e os animais, demonstrando a presença de uma economia local. Nesse mesmo corredor,

estava o acesso à casa de Jocimar e ao quarto onde Maria Cobrinha ficou durante sua velhice. No quintal, havia também um pé de tangerina e, ainda, pés de acerola, babosa e limão. Pude perceber que aquela era uma vila familiar, que dava acesso a outras casas e contava com um banheiro coletivo para o uso de todos. Além dessas plantas, havia, ainda, uma plantação de bananeira localizada no terreno ao lado, próximo à residência de sua irmã, ali mesmo, na comunidade. A casa tinha uma estrutura precária, construída de tijolo e telhas Brasilit, sem reboco, em um aglomerado de construções muito corriqueiras em zonas periféricas do município.

Na primeira vez em que estive com Maria Cobrinha, em novembro de 2019, sua recepção foi muito afetuosa, e a jongueira mostrou-se muito entusiasmada com a presença dos pesquisadores, que tinham interesse em conhecer narrativas sobre o jongo campista e sua história de vida. Ela começou a cantar vários pontos de jongo, explicando seus significados e expondo o sonho de realizar ou participar de um encontro de jongueiros. Disse estar triste, porém esperançosa e afirmava que poderia levantar da cama e andar novamente se participasse de uma roda de jongo, tamanha era sua adoração pelo tambor. Afirmava ter certeza de que, quando o ouvisse tocar, logo se curaria e começaria a dançar.

Foi interessante esse relato por ter me feito lembrar de quando estive na roda de jongo em homenagem aos 74 anos de Mestra Noinha e das próprias histórias desta jongueira, que passa por sérios problemas de saúde que comprometem sua coluna e, conseqüentemente, sua mobilidade. Diante do tambor e na roda de jongo, entretanto, a mulher não parece sofrer dos males que a acometem.

Maria Cobrinha disse sentir muita saudade da sociabilidade do jongo e falou do sonho de realizar um grande encontro de jongueiros; implementar uma escola de jongo na frente de sua casa; e ter ali um bar, pensando na manutenção financeira de sua família.

A partir dessa expectativa de Maria Cobrinha, ressalto a importância de se avançar no debate, na contribuição e na ampliação das ações pautadas nas Leis n.º 10.639/2003 e n.º 11.645/2008, que alteraram o Artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e tornaram obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileiras e indígenas nas escolas. Ainda que trabalhando em contraturno e em atividades de formação formal e informal, chama-nos a atenção o descaso da prefeitura, ao não aproveitar a presença de jongueiros residentes ao lado

de uma vila olímpica onde ocorrem aulas de capoeira, não lhes convidando para realizar ações e/ou dar aulas no local.

Durante nossa primeira visita a Maria, ela questionou Totinho sobre o porquê de ele não ter levado o tambor para bater um jongo para ela cantar, pois era aquilo que a deixaria feliz. Jocimar e sua mãe afirmaram que não têm tambor em casa e estavam sem acesso a esse instrumento desde o falecimento da mestra jogueira Maria Anita. Certa vez, o tambor ficou na casa deles, ocasião que aproveitaram para ficar batucando em família no quintal, mas isso já havia acontecido há, aproximadamente, cinco ou seis anos, tempo similar ao que Maria Cobrinha ficou sem contato com o instrumento.

Figura 8 — Maria Cobrinha com tambor de jongo



Fonte: jornal *Monitor Campista*. Acervo familiar (2008).

A Figura 8 foi digitalizada de uma reportagem do jornal *Monitor Campista*, datada de 13 de maio de 2008, intitulada *Senhora da Tradição*. No texto, cuja autoria é de Carla Cardoso, a entrevistada Maria Cobrinha narra sua trajetória no jongo e a relação com o *Projeto Fala Coro*, que irei descrever no terceiro capítulo desta dissertação. Utilizei essa imagem, uma vez que são escassos os registros da jongueira, além de conter um tambor que foi confeccionado por Chico Preto, sendo o mesmo instrumento utilizado no projeto citado. Por hora, atendo-me aos principais aspectos e à sociabilidade da trajetória de vida da jongueira.

Maria Cobrinha nasceu no dia 5 de junho de 1947, no município de Cardoso Moreira, na antiga fazenda de Outeiro, onde funcionava uma usina produtora de cana-de-açúcar. Foi lá que começou a ser jongueira, tendo aprendido com os pais e os avós, aos sete ou oito anos de idade. Segundo ela, na época, não podiam frequentar a roda de jongo, então dançavam escondidos dentro da casa. Sua mãe chamava-se Rosa Gomes; e seu pai, Irmíndio. Andreia, Nico e João eram seus irmãos. Maria Cobrinha teve três filhos de sangue, Jocimar Valério, Ana Fiu e Luciano Valério, todos praticantes de jongo, além dos 30 filhos de criação dos quais cuidava. Jocimar sempre teve proximidade com a família materna e, desde pequeno, saía com seu avô Irmíndio para caçar preás e tarrafejar peixes — a prática da pescaria continua sendo exercida ainda nos dias de hoje, tanto no Rio Paraíba do Sul como nas lagoas de Guarus³⁰. Como forma de subsistência, a jongueira também pescava com seus filhos, além de cuidar da plantação em seu quintal. Ainda trabalhou majoritariamente na lavoura de cana-de-açúcar dos sete aos 31 anos de idade e, posteriormente, passou ao labor de empregada doméstica.

Maria Cobrinha aprendeu os primeiros pontos de jongo nessa antiga fazenda de Outeiro. Ela nos contou que, nesses locais, havia muitos jongueiros, mas que os mais antigos já haviam falecido. Vale ressaltar que

[...] há indícios para supor que os batuques não se resumiam a espetáculos que os “de fora” assistiam. Os arredores e o interior das senzalas, às roças e às matas, os terreiros das casas, as choças de escravos casados ou idosos serviam para os encontros de caxambu (LARA; PACHECO, 2007, p. 79).

³⁰ São diversas as lagoas situadas em Guarus, entretanto nem todas têm nome, e, quando têm, não há um consenso entre a nomenclatura dada pela prefeitura e pela população. Por isso, optei por não me referir a intitular a localidade.

Partindo dessa compreensão, podemos pressupor que a fazenda onde se localizava a usina de Outeiro pode ter sido um desses referentes locais nos quais ocorria o jongo. Maria Cobrinha revelou que começou a prática por causa da sua mãe e do seu padrasto, já que ambos tinham o jongo no terreiro da sua casa, e essa era a única interação existente aos finais de semana, o que contribuiu para que ela cantasse e dançasse desde pequena. A jongueira mudou-se da fazenda em questão para Campos e estabeleceu-se, inicialmente, no Parque Aldeia e, posteriormente, na residência do bairro Santa Rosa, onde passou a frequentar e a integrar outros jongs.

Maria Cobrinha via essa manifestação cultural como um local sem malícia, onde as pessoas se sentiam felizes. Por essa atividade, havia a possibilidade de tirar as pessoas da rua, evitando brigas e confusões, sendo uma dança honesta, respeitosa e, ainda segundo a mestra, “melhor que um baile funk ou um forró”. Isso não quer dizer que a jongueira também não dançasse esses outros ritmos. Ela nos contou que dançava funk, além de forró, executando até o “quadrado de oito”³¹.

Para a mestra, o jongo era uma cantoria inventada, não escrita, vinda da mente. O jongo representou, na sua vida, coisas boas e fortes, um processo que fazia com que seu corpo se sentisse vitalizado.

[...] o jongo é uma coisa que dá muita paz na gente. É melhor do que um forró, é melhor do que qualquer coisa na vida. Porque é uma dança que mexe com todo mundo e não mexe com ninguém, porque todo mundo ali se forma amigo e ninguém briga com ninguém e ninguém mata ninguém (GUEDES, 2019).

Maria Cobrinha dizia que sua maior habilidade no jongo era o canto. No primeiro dia em que a conheci, cantou diversos pontos, contando suas histórias e sonhando com a possibilidade de fazer um grande encontro de roda de jongueiros no município. Foram muitos os pontos de provocação cantados por ela, os quais giravam, majoritariamente, em torno de desafios entre homens e mulheres, sexualidade, conflito, namoro, disputa com a polícia, tambor ou da forma de cantar; e, entre as mulheres, pontos ligados à traição de seus maridos, aos interesses de casamento, entre outros temas. Os trechos a seguir exemplificam essa abordagem:

Eu vim aqui, eu vim fazer desordem
Eu vim aqui, eu não vim fazer desordem

³¹ O quadrado de oito é uma coreografia executada por meio do corpo, a partir do movimento do quadril, ao ritmo do funk *Aquecimento das maravilhas*, do Bonde das Maravilhas, que teve grande repercussão midiática, principalmente na periferia do sudeste brasileiro.

Vim pegar o meu marido, que saiu sem minha orde
(Mestra Maria Cobrinha)

#

Essa nega quer ser boa
Essa nega é uma piranha
Eu já falei vou tornar a falar
Eu já falei vou tornar a falar
Que essa nega quer ser boa
Essa nega é uma piranha
(Mestra Maria Cobrinha)

#

Eu vim na Baleeira vim tomar uma dose
Eu vim na Baleeira vim tomar uma dose
Não sei por causa de que que essa nega é prosa
(Mestra Maria Cobrinha)

Destaco que os conhecimentos, na África, são transmitidos por meio da memória e da oralidade, em que a construção de listas de nome e lugares são estratégias Banto para o acúmulo de conhecimento. Isso ocorre, por exemplo, no contexto afro-brasileiro, dentro da capoeira, do jongo, do samba etc. De acordo com Bonvine (2001, p. 40),

[...] não há dúvida de que existiu e existe ainda hoje no Brasil uma tradição oral bastante viva, de origens africanas e que constitui uma verdadeira herança de conhecimentos de todas as ordens, transmitidos de boca em boca através dos séculos, apesar de um contexto particularmente hostil e de um desenraizamento brutal devidos à escravidão. Esta herança é constituída de inúmeras “palavras organizadas”: fórmulas rituais, rezas, cantos, contos, provérbios, adivinhações... algumas em línguas africanas, e outras, as mais numerosas, em português. Através detas “palavras”, é bem uma “alma” africana que sobreviveu e que vive ainda hoje no Brasil.

As localidades onde residem esses jongueiros, como Maria Cobrinha e outros interlocutores desta pesquisa, são comandadas por facções diferentes. Ao se referir ao ponto que menciona a comunidade Baleeira, a jongueira explicou que, em 2019, já não tinha mais coragem de cantar um ponto de provocação, pois significava arriscar sua vida, tendo em vista a violência na comunidade. Outro ponto que demonstra as disputas em torno do jongo e do território foi o cantado por Jocimar:

Se quiser falar comigo
É só ir no Santa Rosa
Vai de manhã para me ver
Se for de madrugada
Vai morrer

Esse ponto esboça um pouco a antiga sociabilidade do bairro Santa Rosa e as disputas que envolviam o cotidiano do local, principalmente no que se refere ao jongo, demonstrando a presença de regras quanto às formas e aos horários de acesso ao local.

Uma questão fundamental levantada por Maria Cobrinha é a responsabilidade atribuída ao tocador de tambor, que deve entoá-lo com emoção, para que dê vontade de chorar, batendo no ritmo certo, impulsionando, assim, o desejo dos jongueiros pela dança e a possibilidade de cantarem e dançarem dentro do ritmo. Maria Cobrinha era muito boa em improvisar pontos de jongo e tirar repentes, momentos geralmente direcionados às disputas entre os jongueiros por meio dos versos metafóricos entoados e respondidos no decurso da roda. Quando o tambor não soava na batida correta, logo os jongueiros cantavam um jongo de provocação para aquele que estivesse desritmando a roda:

Tambor bate certo na toada
Bate tambor bate certo na toada
Oia a turma lá de fora tá fazendo caçoada
(Mestra Maria Cobrinha)

Sem procurar chamar muita atenção, falando pausadamente e com muita tranquilidade, Jocimar demonstrava saber versar a partir do jongo, tema que retomamos nos diversos encontros que tivemos, quando ele me contou sobre a época em que acompanhava sua mãe nas rodas. Era ele quem tocava o tambor com Maria Cobrinha, fato que buscou demonstrar a partir de imitação sonora feita com a boca, quando reproduzia a batida alcançada por ele no tambor. Por não possuir o instrumento, o rapaz deixou de tocar o jongo em seu cotidiano e ressaltou que, se o tivesse em sua casa, voltaria a se dedicar, e isso seria bom, pois poderia batucar e cantar com suas crianças, lembrando e ensinando o jongo.

Maria Cobrinha e seus filhos estavam sem o instrumento desde o falecimento de Maria Anita, mestra do local onde eles podiam tocá-lo. Fiquei muito sensibilizada e afetada quando Jocimar relatou que usavam o tambor quando outros jongueiros o levavam ou quando estavam em outras rodas, organizadas por outros praticantes.

Além de ser filho de Maria Cobrinha, Jocimar era filho de Dermeval Valério, conhecido jongueiro de Campos, tendo frequentado a casa dos avós, que também eram jongueiros, e o jongo de Maria Anita, dona do local onde nasceu. Foi esta saudosa mestra, inclusive, quem fez o seu parto. Dermeval era sambista, jongueiro e

um ótimo tocador de tambor. Ao se referir ao pai, disse que ele era um grande jongueiro, que cantava jongo e samba, apresentando uma das composições do patriarca:

Ni 84 estão de volta
Viemos representar
O samba de Boi Travolta
(Dermeval Valério)

Dermeval Valério era ex-companheiro de Maria Cobrinha. Era ele quem batia o tambor com ela. Trabalhava como vigia de carros embaixo do viaduto da ponte Leonel Brizola, área central da cidade, localizado às margens do Rio Paraíba do Sul, na mesma direção da comunidade de Madureira. Logo quando os dois se separaram, Dermeval foi ao terreiro de jongo ao encontro de Maria Cobrinha e cantou, segundo ela, um ponto improvisado na hora.

O soltei minha gadeia no roçado de abóbora
Eu soltei minha gadeia no roçado de abóbora
Quero perguntar Jongueira aonde tá Maria Cobra
(Dermeval Valério)

Maria Cobrinha fez esse relato afirmando ter se escondido quando ele a procurava, uma vez que os dois, na ocasião, estavam desentendidos um com o outro. Ao falar sobre a história de vida de seus pais, principalmente no que se refere ao jongo, percebi que Jocimar foi alterando a forma como assumia a identidade de jongueiro, demonstrando uma responsabilidade de transmitir e falar sobre aquele conhecimento tradicional. Um dos pontos lembrados por ele foi a história contada por sua mãe sobre quando foi a Quissamã. Por ser tímido, explicou que, até aquela ocasião, ainda não havia dançado no centro da roda de jongo. Empenhado por conquistar a sua ex-esposa e preparado por sua mãe para cantar um jongo antes de sair de casa, foi ao centro da roda dançar e lá cantou:

Travessei o rio a nado
Na casca de uma cebola
Travessei o rio a nado
Na casca de uma cebola
Arriscando a minha vida
Só por causa dessa crioula
(Jocimar Valério/Mestra Maria Cobrinha)

De acordo com Maria Cobrinha, o jongo retratava o empenho de Jocimar em encontrar e conquistar a sua ex-esposa, tendo arriscado a sua vida para estar naquele jongo. O filho relatou que ficava, de modo geral, no tambor, não na dança, e que quem gostava mesmo de estar na roda era sua mãe. Ele nos contou que nasceu em 2 de maio de 1980 e que, desde então, estava muito presente na vida da matriarca, acompanhando-a em outros espaços, como nos terreiros de umbanda e no carnaval. Também brincava de boi pintadinho quando criança para pedir dinheiro e assistia, na localidade de Guarus, à passagem de diversos grupos de folia de reis. Além de Jocimar, lembro que Noinha também relatou a prática da brincadeira de boi³², presente no imaginário e na vida social do campista.

Ao longo de sua vida, Jocimar frequentou a umbanda e o candomblé. A primeira família que formou pertence a religiões de matrizes afro-brasileiras, assim como sua mãe. Foi a primeira vez à umbanda com Maria Cobrinha, participando, principalmente, das festas de Preto Velho. Já no candomblé, estive com a ex-esposa, no bairro do Jockey, onde, por vezes, foi incumbido de tocar o atabaque.

Uma das principais questões abordadas pelo interlocutor são os rumos que a umbanda tem tomado em Campos, assim como a folia de reis e o jongo. Jocimar deu o exemplo de um terreiro de candomblé destruído recentemente, o qual havia frequentado duas vezes com sua ex-esposa. Outra questão que o rapaz ressaltou é que as umbandas, os candomblés, o jongo e a folia de reis não eram mais abundantes na localidade como antes.

³² “É provável que tenhamos aqui o caso de uma dança que existe na África e em que certos etnólogos quiseram ver uma das origens do teatro africano negro; ela é conhecida sob o nome de *Nanzéké* e coloca em luta o grupo de homens fantasiados de caçadores e o grupo de homens mascarados, fantasiados de animais; porém, *Nanzéké* mata um antílope tabu que chora por se ver acolhido nas malhas da morte, o que traz a intervenção da mulher do caçador ‘guardião dos fetiches’. Esta dança se encontra sob uma forma ainda mais próxima da brasileira entre os caribás negros de Honduras com, na realidade, um só caçador; o animal morto é ressuscitado pelo feiticeiro. E no Brasil contemporâneo, êsses dois fragmentos da dança africana continuam a existir, o grupo de animais e o caçador nos Ranchos da Bahia, a morte do animal ‘sagrado’ ou ‘tabu’ e sua ressurreição pelo feiticeiro no *Bumba-meu-boi*, de que êsse divertimento africano é, certamente, uma origem ao lado de outras, européias e índias, se bem que até agora, que seja de meu conhecimento, não tenha sido assinalada. Dessa maneira, sobrevivências mais ou menos totêmicas manifestam-se na infra-estrutura das danças públicas, as únicas que os viajantes estrangeiros nos puderam descrever um pouco mais detalhadamente, porque a elas assistiram” (BASTIDE, 1971, p. 198, grifos do autor).

Ao realizar uma busca pela internet, são inúmeras as reportagens³³³⁴ realizadas por órgãos da imprensa local que denunciam esses ataques, principalmente aos terreiros de candomblé e umbanda. Em suma, as indisposições acarretam a proibição ou a restrição de horários na realização das sessões e, por vezes, a destruição e a expulsão das casas. Tendo em vista que essas expressões ocorrem nas residências dos chefes de terreiro, isso ocasiona também a saída de suas próprias moradias. Em reportagem publicada pelo jornal *Folha 1*³⁵, de Campos dos Goytacazes, no dia 6 de junho de 2019, Gilberto Firmino expôs que, na última semana, haviam sido fechados seis terreiros na localidade de Guarus e, na área central da cidade, outros 20 tinham sido ameaçados, sendo essa imposição advinda de pessoas ligadas ao tráfico de drogas. Ademais, em agosto de 2018, Leonardo Felipe, de 25 anos, líder religioso e travesti, foi assassinado a tiros, além de Bruno de Yemanjá, morto em março do mesmo ano, enquanto procedia a uma oferenda no interior de sua casa, ambos na localidade de Guarus. Isso reflete um processo de perseguição pelo qual passam as expressões culturais de matrizes afro-brasileiras no município, principalmente em Guarus, ações que advêm principalmente da expansão do neopentecostalismo (LIMA, *et al.*, 2013) e da violência exercida pelas facções criminosas.

Jocimar toca dois ritmos no tambor, o da umbanda e o do jongo, os quais são muito parecidos com o toque da capoeira e, conseqüentemente, ao de Ijexá, sendo todos muito similares, ainda que guardem sutis variações que lhes são específicas e que os diferenciam uns dos outros.

Segundo o rapaz, o melhor no jongo seria bater o tambor sentado, uma vez que as mãos se encaixam na superfície do instrumento. Questionei a ele a falta de não ter um tambor naqueles anos, e ele relatou que esse instrumento é a estrutura do jongo, de modo que, sem ele, não tem como realizar sua organização e sua prática.

³³ EXTRA. Líderes religiosos de Campos relatam ataques e ameaças de traficantes a terreiros. **Extra**, 10 set. 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/lideres-religiosos-de-campos-relatam-ataques-ameacas-de-trafficantes-terreiros-23938758.html>. Acesso em: 25 set. 2021.

³⁴ GOMES, Thiago. Fé sob ataque em Campos. **Jornal on-line Terceira Via**, Campos dos Goytacazes, 4 ago. 2019. Disponível em: <https://www.jornalterceiravia.com.br/2019/08/04/racismo-e-intolerancia-religiosa/>. Acesso em: 25 set. 2021.

³⁵ ABREU, Daniela. Terreiros ameaçados em Campos. **Folha 1**, Folha Geral, Campos dos Goytacazes, 1 jun. 2019. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2019/06/geral/1248635-terreiros-ameacados-em-campos.html. Acesso em: 25 set. 2021.

Jocimar conta ainda que, quando era criança, fazia berimbau de vara de goiaba com abóbora d'água seca e jogava capoeira de rua como diversão, não para agressão. Ele e seu irmão, Luciano, lutavam capoeira, e, quando o mestre não podia comparecer à aula, ambos assumiam e ministravam a atividade. Tempos depois, Luciano foi adotado por um capoeirista, sob o consentimento de Maria Cobrinha, uma vez que cresceria em melhores condições socioeconômicas. A jongueira também criava muitas crianças que não eram suas filhas biológicas.

Jocimar tem uma ligação bem forte com as expressões e os conhecimentos de matriz afro-brasileira e relata que frequentava as rodas de jongo principalmente na infância, quando morou nos bairros Santa Rosa e São Mateus, ao passo da participação na umbanda, no candomblé e na capoeira durante determinados períodos de sua vida. Para ele, entre seus familiares, quem sabia cantar mais pontos de jongo era o seu filho mais velho, de 21 anos, e seus enteados, que conviveram bastante tempo com Maria Cobrinha. Nesse período em que esteve doente, por permanecer muito tempo em casa, ela passou a contar e a cantar os pontos de jongo para seus familiares mais jovens. Atualmente, Jocimar está afastado das religiões afro-brasileiras, uma vez que sua atual esposa é evangélica.

2.4.1 Mestra Celma e Mestra Maria Anita: do Parque Aldeia ao bairro Santa Rosa

Ao longo desta investigação, pude inferir que, além de ter aprendido o jongo com sua mãe e seu padrasto, Maria Cobrinha também teve influência do jongo que frequentava no Parque Aldeia³⁶ e, posteriormente, no bairro Santa Rosa, sendo este chefiado por Maria Anita³⁷, quando foi morar nas dependências alugadas por esta jongueira. A partir de então, passou a compor o jongo e a participar da sociabilidade do bairro. Quando Maria Cobrinha veio para Campos, foi morar inicialmente “de favor” no Parque Aldeia, também localizado em Guarus, na casa de Celma Rosa Carvalho, como relatou a referida jongueira em entrevista.

³⁶ O Parque Aldeia é o nome dado recentemente ao que era o “Morro”, antigo nome do bairro localizado próximo à beira do Rio Paraíba do Sul.

³⁷ Destaco que Maria Anita e Celma não tinham ligação com Mestra Noinha, somente com Maria Cobrinha, Chico Preto e Arlete, os quais vivenciaram o cotidiano deste grupo. A única situação em que Noinha teve contato com os filhos de Maria Anita foi em uma apresentação de jongo realizada no local onde hoje é o Teatro Municipal Trianon, em Campos. Na ocasião, o prédio ainda não havia sido construído, e o evento, realizado em uma tenda de circo, foi promovido pelo então prefeito Anthony Garotinho com o objetivo de movimentar culturalmente o local.

Objetivando conhecer a Mestre Celma, de quem muito me falaram Maria Cobrinha e seu filho Jocimar, pedi a este que me levasse à casa de Celma. Quando estive na residência desse rapaz, ele me informou que havia se encontrado com a mestra próximo à casa dele e que ela tinha interesse em participar da pesquisa. Combinei os detalhes com ele, e fomos ao bairro Santa Rosa, local em que só se pode entrar por intermédio de pessoas conhecidas, tendo em vista a dificuldade de se adentrar em uma localidade comandada pela facção ADA. Isso pode ser constatado a partir das pichações nos muros das casas próximas à de Celma.

Quando cheguei à residência, Celma me recebeu bem e disse ter interesse em participar da pesquisa, combinando comigo um retorno no dia seguinte, uma vez que ela estava saindo para o jogo do bicho. A entrevista aberta com a jogueira foi realizada em dois encontros e acordada a partir dos horários em que ela diariamente vai ao jogo do bicho próximo à sua casa. Pela manhã, vai às 9h e, à tarde, às 16h. Combinamos, então, que a entrevista seria realizada às 7h da manhã.

O encontro foi concretizado nas mesmas condições em que ocorreu a conversa com Chico Preto e Arlete, no período em que os cuidados provocados pela pandemia foram flexibilizados, em outubro de 2020. O caminho do mapa me levou por outro trajeto, fazendo com que, por vezes, eu me perdesse naquele local. Fiquei um pouco receosa, visto que todo o percurso, após chegar ao Santa Rosa, era marcado pela facção criminosa ADA, território no qual havia estado por apenas duas vezes: para pesquisa eleitoral e com vista à aplicação de questionário *survey*, em 2013, quando participei de pesquisa quantitativa como bolsista de iniciação científica, no projeto intitulado *A formação de novos territórios urbanos e o acesso ao mercado de trabalho: efeitos da aquisição habitacional sobre o processo de segregação/integração social e espacial em conjuntos habitacionais de interesse social*, com o prof. dr. Geraldo Timóteo.

Chegando à casa de Celma, parei no portão e fiz como Jocimar havia feito quando fui com ele pela primeira vez: chamei por ela bem alto, mais ou menos por três vezes, até que ela veio. Celma me cumprimentou e me convidou para entrar. O muro de sua casa era velho, encontrando-se em uma situação de desestruturação. Logo na entrada, onde antigamente era a casa da mãe, avistam-se os bolsões onde a mestra guarda seus apetrechos de trabalho para a coleta de material reciclável, como garrafas PET. Logo de início, percebi que todo o seu quintal era recheado de plantas alimentícias, medicinais e ritualísticas. A casa da jogueira ficava ao fundo de

um terreno que dividia com a família e que possuía três cômodos: a cozinha, o quarto e o banheiro.

A entrevista ocorreu na casa de Celma. Segui todos os procedimentos recomendados pelo Ministério da Saúde: distanciamento social, uso de máscaras e de álcool em gel e permanência em local arejado. Não foi possível realizar a conversa do lado de fora da residência, pois os cachorros latiam muito, e o quintal era compartilhado com outras pessoas; entretanto a moradia era bem arejada, e conseguimos estabelecer os protocolos de segurança. A câmera de filmagem, assim como na entrevista com Chico Preto, Arlete e Peixinho, contribuiu para o distanciamento necessário, evitando que ela se aproximasse de mim.

Diferentemente dos outros jongueiros, Celma cantou somente dois pontos, pois estava envergonhada diante da filmadora. Conversamos sobre sua trajetória de vida e sua relação com o jongo. Ao falar sobre o processo de filmagem, ela caçoou e perguntou se apareceria na televisão. Expliquei a ela os motivos de estar operando a pesquisa com o audiovisual, demonstrando que futuramente pretendia compartilhar os materiais registrados com esses jongueiros, mas que não seria possível produzir um vídeo de imediato, pois o tempo de pesquisa não seria suficiente.

Filha de Seu Olívio e Dona Salvadora, nasceu em 1955, em Campos, na região de Cartucho, em Sapucaia, próximo à Usina Sapucaia. Celma conheceu o jongo a partir do convívio com pessoas de uma localidade repleta dele. Era praticado familiarmente desde o tempo de sua avó. Celma frequentou as rodas com sua mãe tanto no Parque Aldeia como no quintal de Maria Anita.

Na época em que morava na região de Sapucaia, por ser criança, ela ainda não dançava, tendo começado a prática somente quando foi morar no Parque Aldeia. Posteriormente, conheceu o jongo de Maria Anita, período em que se mudou para o bairro Santa Rosa. O jongo do Parque Aldeia, comandado por Seu Nelson, era o local aonde ia com sua mãe e sua tia e de onde saíam pela manhã com os pés todos empoeirados de barro, de tanto dançarem. A avó, a mãe, o pai, as tias, os tios, todos dançavam jongo na família. Os pais ensinaram a ela e aos dois irmãos os passos, impondo a condição de irem às rodas antes de frequentarem bailes. Ao narrar a sociabilidade do Parque Aldeia, ela conta que

[...] quando nós morava no morro, na Aldeia, aí nós ia na macumba, mas pegar espírito nunca vi ela pegar, Maria Cobra, mas nós ia na macumba lá no morro, fazia jongo, ia à macumba, ia a jongo, ia à macumba, nós fazia as

duas coisas, mas ninguém nunca pegou espírito não. Mas eu ia mais pra por esporte, se tivesse jongo nós ia pro jongo, nós não ia à macumba, mas se não tivesse, não tinha nada pra fazer, nós ia, que era nova, não ligava pra nada. Mas e jongo é uma coisa, macumba é outro muito diferente, mas tem gente que vê a gente cantar um jongo, dançar e já tá dizendo que é macumba, o lá, “dançando macumba”, mas não é, é muita diferença (CARVALHO, 2020).

Durante nossa conversa, Celma falava sobre o jongo e a macumba³⁸, contando que, entre os dois, sua preferência era pelo jongo. Ao questioná-la sobre a diferença entre eles, explicou-me que

A diferença é que macumba a turma pega o espírito, o espírito é que canta, né? E o jongo não, o jongo é nós, nós que sabemos o que que nós tamos fazendo. [...] Quer dizer, então é diferente, macumba com jongo, você dança, você tira uma pessoa e na macumba não tem nada disso, é os espíritos que dançam, macumbeiro, mas eu gostava também da macumba, não tava fazendo nada, eu tava cantando, ajudando os espíritos cantar, eu gostava. Agora se me chamar pra, me chamar nesses dois, o jongo e a macumba, me chama pra ir pra macumba, eu já vou pro jongo, porque eu gosto mais do jongo. Mas acabou minha filha, acabou isso tudo, agora tá tudo diferente, tudo diferente, ninguém liga mais pra jongo, a turma vai pra igreja, eu não vou não, porque eu vejo muita coisa na igreja, então, meu filho é da igreja, dançou muito jongo quando era pequeno, né? (CARVALHO, 2020).

No que tange à macumba, Celma descreve-a como uma prática religiosa realizada no quintal das casas, podendo ser compreendida como uma forma não institucionalizada e federada da umbanda, uma vez que há nela a presença de práticas semelhantes, como o culto aos espíritos e às almas. Sobre essa manifestação religiosa, afirma-se que

A religião afrodescendente que tem como fator gerador o culto aos espíritos e almas é a Umbanda (Ortiz, 1978; Negrão, 1996). Nela o devoto, quando iniciado, passa a agir como médium ou “cavalo” recebendo por meio do transe diferentes tipos de entidades ou legiões de almas alinhadas aos orixás, durante os rituais diante do Congá. Nas sessões, trabalhos, festas e rituais da Umbanda, o médium conta com um auxiliar para receber as informações, mensagens e ensinamentos das entidades que nele incorporam a partir de um processo de transe em que a memória e a experiência sensível ficam suspensas (CEZAR, 2014, p. 373–374).

Há ainda, segundo os jongueiros, pontos de umbanda que são tocados no jongo. O tambor da macumba, de acordo com Celma, é similar ao do jongo, podendo ser utilizado para este, tendo que passar por procedimentos religiosos específicos à macumba. Para ela, “macumba quase que faz parte de jongo, né? Dizendo o povo

³⁸ Macumba é o termo utilizado por ela para se referir à umbanda.

que é macumba também, mas não é, que ninguém pega nada, só dança, canta [...]” (CARVALHO, 2020). Há também semelhanças entre as roupas, como a utilização das saias pelas mulheres, a organização da roda e os pontos, que são cantados em ambas as ocasiões.

No Parque Aldeia, Celma revelou que ela, Maria Cobrinha e Valda também faziam a prática do jongo e frequentavam a macumba, ao passo que trabalhavam no corte de cana-de-açúcar. O jongo, no momento da lavoura, era entoado como forma de ritmar o trabalho e torná-lo menos árduo. Relatos sobre essa manifestação cultural como canto de labor foram encontrados entre os jongueiros que eram lavradores, como Maria Cobrinha e Celma. Como afirmam Lara e Pacheco (2013, p. 113), “[...] além de fazer parte dos festejos aos sábados, os pontos de jongo eram canções de trabalho em grupo”.

Celma começou a trabalhar desde a sua infância, quando tinha sete anos e foi mandada por sua mãe para cuidar de crianças em uma casa de família de Campos. Com 15 anos, após ter engravidado de seu primeiro filho, teve de migrar para o trabalho no corte de cana-de-açúcar. Trabalhou nas usinas de Sapucaia, Outeiro, São João, Santa Cruz, Tocos e Caoba, para além da prestação de serviços que realizou para a firma que organizava os lavradores de Santa Rosa e Custodópolis, bem como de outros bairros próximos, realizando a intermediação entre os trabalhadores e os contratantes da usina.

Nos entremeios desses serviços, Celma conseguiu também trabalho como empregada doméstica e nos serviços gerais de um hospital de Guarus, entretanto não pôde permanecer nos empregos por uma série de motivos. Primeiramente, foi substituída por lavadeiras elétricas quando os clientes começaram a ter maior acesso a elas; e, em seguida, por não conseguir ler a placa do ônibus que a levava do hospital à sua casa, o que lhe causava constrangimento e gerava uma dependência de suas colegas de trabalho, que ficavam até mais tarde com ela à espera do veículo, motivando a saída do emprego e o retorno ao corte de cana-de-açúcar. Quando este passou a ser pago pelo metro, a lavoura ficou inviável para Celma, pois não conseguia lavrar espaços que rendessem o valor suficiente para que mantivesse as contas básicas de sua casa, passando, então, a ser catadora de materiais recicláveis, atividade em que permanece até os dias de hoje. Sobre essa relação, ela explicou que

Porque vai pra roça cortar cana não ganha nada, é a metro e dez centavo o metro, aonde já se viu que dez centavo você não compra uma bala. Nas usinas ai é dez centavo, eu quando tava trabalhando tinha semana que eu não fazia cinquenta reais por semana, é muito duro, parei, falei assim, larga isso. De primeiro, que não era metro, a gente ganhava pouco, mas ganhava, porque o patrão falava, vou pagar cinco reais, vamos supor, cinco reais por dia, quer dizer, a gente trabalhava hoje, trabalhava amanhã, 10 reais, agora a metro não, a metro você tem que fazer pelo menos 50 reais por dia, pra poder chegar final de semana você ter um dinheiro pra receber, pra fazer uma compra. Eu tava trabalhando na usina que eu não fazia compra, a valença minha era meu irmão que me trazia um sacolão pra mim todo mês, porque o dinheiro que eu ganhava lá trabalhando não dava pra eu comprar, comprar um sacolão. Minha filha comprava a carne, meu irmão trazia a comida, quer dizer, então, roça era tempo que dava dinheiro, agora não dá mais dinheiro não, só às pessoas muito bom de facção, que corta muita cana ganha alguma coisa, mas uma assim igual eu, uma igual a falecida Maria Cobra, a falecida Valda, só faz pro pão, mais nada. Ai me revoltei, trabalhar e não ganhar nada, ainda chega no fim do ano no 13º pela metade, da baixa na carteira não recebe nada, tal dia assim, assim pra receber, aí naquele dia passa não recebe nada, ai foi por isso que eu botei na, joguei pro pau, pra poder ver se a gente recebia alguma coisa, porque trabalhar esses anos todos e não ganhar nada, ficar de graça pra eles? (CARVALHO, 2020).

Foi na Usina de Sapucaia onde ela trabalhou no corte de cana com a Valda — uma importante jongueira da região, já falecida, recordada por todos —, além de Maria Cobrinha, no período em que moravam no Parque Aldeia. Eram amigas desde essa época, tendo continuado a amizade e frequentado o jongo de Maria Anita. Maria Cobrinha e Celma foram morar nos aposentos alugados pela mestra no mesmo período, quando passaram, então, a ser componentes do grupo de Anita, e Maria Cobrinha pôde estabelecer uma residência. Celma relata que

Ela alugava quarto pras pessoas e principalmente se soubesse que a pessoa gostava de jongo. Aí mesmo que ficava até de graça. Se tivesse dinheiro ela queria, se não tivesse. A gente ficava lá no tambor da casa dela. Até acabou a avenida, da até pena. Eu nem gosto de passar ali, porque ali eu me vejo naquele lugar. Eu me vejo ali, vejo minhas amigas que nem vejo falar mais, aí já vem o jongo lá na cabeça da pessoa, tudim! Vem tudo parece que assim entrando dentro da mente, aí a gente grita assim:

Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?
 Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?
 Se ele é morto ou se ele é vivo
 Deus que ponha em bom lugar
 (GUEDES, 2019).

Maria Cobrinha contava que, quando passava em frente ao antigo local do terreiro onde aconteciam as rodas de jongo, lembrava-se do jongo “Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?”, que deu gênese ao título desta dissertação como uma homenagem à memória do jongo campista. Ao cantá-lo, a jongueira emocionou-se, relatando que, em todas as vezes em que passava em frente ao local onde era

realizado o jongo de Santa Rosa, emocionava-se com saudade do tempo em que lhe eram permitidas as práticas dessa expressão e os toques de seu tambor. Hoje, o local não tem mais nenhum tipo de construção e foi descrito como um descampado.

Maria Anita P. Batista era muito conhecida e exercia grande influência no município, recebendo muitas pessoas em seu terreiro, as quais eram pertencentes às mais distintas classes sociais. Frequentavam o local professores da Fafic e representantes políticos da cidade, como o ex-prefeito Anthony William Garotinho Matheus de Oliveira. De acordo com Maria Cobrinha, a líder tratava os componentes do grupo como filhos, sendo também muito firme e muito ríspida quando necessário, exercendo uma figura de liderança entre eles. Parteira e jongueira, Maria Anita mantinha um terreiro de jongo no bairro de Santa Rosa, onde alugava casas e cedia moradia a jongueiros.

O local continha casas para alugar, com um bar na frente, muito frequentado, “só dava Maria Anita! E ela dançava, as filhas dançavam, e os filhos, era muito bom!” (CARVALHO, 2020). Maria Anita cantava muito, era muito respeitada e falada por todos na redondeza. O jongo era organizado por ela inicialmente no quintal de sua casa, sendo, depois, transferido para o bar da avenida. A roda começava em torno das 18h, com o pessoal batendo o tambor enquanto as pessoas iam chegando com o tempo. A festa acabava no outro dia, em torno das 7h. Na roda, homens e mulheres podiam tirar uns aos outros e dançavam ao centro sozinhos. As indumentárias do grupo eram saias compridas como um uniforme padronizado, e os homens não tinham uma restrição quanto à vestimenta. Na roda, usavam-se comumente três tambores, afinados ao calor da fogueira, em geral tocados por homens, pois, segundo as jongueiras, tinham mais força e mãos maiores para fazer soar e ecoar o som. O tambor era confeccionado de um pedaço de tora de madeira oca, cerrado e trabalhado; o couro passava pelo processo de hidratação, sendo posteriormente esticado e pregado na tora, assim como ocorria com o de Noinha.

Percebi que, para além de manter as sociabilidades dos jongueiros na avenida, Maria Anita era responsável pela intermediação com distintos grupos que realizavam suas rodas em outros bairros do município. Sua equipe foi uma das mais famosas da cidade nos anos 70, 80 e 90, como foi descrito no jornal *Monitor Campista* de 13 de maio de 2008. Isso se revela também ao longo da pesquisa, uma vez que todos os interlocutores desta investigação se referiam a ela como uma grande referência do jongo campista.

Conforme foi mencionado, o terreiro de Maria Anita, em Santa Rosa, era muito frequentado por pessoas que representavam distintas classes sociais do município. Não encontrei suas filhas, mas Celma relatou que elas não mantêm mais a prática do jongo. Mesmo após a morte da mãe, elas ainda o resguardaram por um curto período, em que realizaram apresentação no Trianon a convite da prefeitura, além da participação em encontros de jongueiros organizados pela Rede de Memória do Jongo.

Os dados primários e secundários apreendidos na pesquisa demonstram que o grupo de Maria Anita parece ter sido o mais influente no final do século XX, no município. Para quem morava nas dependências dela, havia a possibilidade de deixar as crianças em casa, uma vez que o jongo estava acontecendo no quintal, situação que foi recordada tanto por Celma como por Maria Cobrinha, com histórias que revelam a coletividade e as ajudas mútuas existentes naquela comunidade, onde o jongo assumia o lugar de principal festa, contribuindo com a dança e a sociabilidade do local e sendo substituído, hoje, pelos bailes funks.

Celma mora hoje próximo ao Guarus Plaza Shopping, no bairro Santa Rosa, perto do local onde Maria Anita residia e tinha seu terreiro de jongo. Estive nesse local nas minhas primeiras experiências de pesquisa de campo, com vista à aplicação de questionário, em 2013, quando participei de pesquisa quantitativa como bolsista de iniciação científica. Nessa pesquisa, apliquei questionários *survey* no conjunto habitacional do Santa Rosa, parte de um programa habitacional chamado Morar Feliz, experiência que me permitiu ter acesso aos relatos de moradores sobre a grande incidência de violência na localidade.

Hoje, Celma realiza o jongo em seu quintal, mas em datas festivas, com seus parentes e amigos mais próximos, principalmente em seu aniversário, ensinando-o, ao longo de sua vida, aos filhos, aos netos e aos bisnetos. Celma passou a realizar rodas em sua casa, tendo em vista que são poucos os espaços de sociabilidade que pode frequentar. Recentemente, recebeu convites do jongueiro Totoca, entretanto não consegue chegar ao local pela falta de companhia e pela impossibilidade de se deslocar para o bairro União da Esperança, onde ocorre esse jongo.

A jongueira ainda reside próximo ao antigo terreiro de Maria Anita, onde, hoje, encontra-se um descampado. São muitos os jongueiros dos quais Celma se recorda, além de sua mãe, sua avó e sua tia, como Dermeval Valério, Totoca, Valda, Vitalino, Arribite, 20 Anos, Bode Preto, Nelsinho, Iara, Neco e Vicente. Para além dos jongs

que frequentava no tempo de Maria Anita, participou de alguns encontros, intermediados por artista da cidade, com Maria Cobrinha, quando visitou festas e encontros de jongo nos municípios fluminenses de Quissamã, São Francisco de Itabapoana e Santo Antônio de Pádua.

De acordo com ela, a descontinuidade do jongo poderia ser resolvida. Explica que

As pessoas agora tão tudo entrando em igreja, tudo crente, porque, se não tivesse, a gente fazia o que, as pessoa, a amar, eu tenho filho, então eu vou ensinar os meus filhos, aí já outra pessoa que tem os filhos, ensinar os fi dançar, porque aí, daqui a pouco, faz aquela multidão para dançar, eu boto meus filhos, eu canto e bato, eu achava assim. Mas as pessoas agora qué ensinar os filhos a dançar um tal de, como é que fala, é, funk, eu já não achava que devia fazer isso, preferia botar as crianças pra botar um jongo, do que botar pra dançar um funk, que é por isso que tá aparecendo muita coisa aí, é isso, que as menininha, as criançinha têm um corpim bonitinho, aí começa rebolando os homens já tá olhando, daqui a pouco pega estrupa, o culpado é quem? É as mães que não ensinou as crianças a dançar um jongo, jongo não tem nada de rebolar, rebola quem quer, uma dança, como é que fala, uma dança que não deixa os homens ficar desejando, então eu achava isso, se todo mundo fizesse isso, eu acho que o mundo tava bem melhor, dançar um jongo, do que o funk, aí faz quadradinho de oito, aí as criança, os pequenininho, meu neto desde tamainho aqui tá com o negócio de quadradinho de oito, quer dizer, eu achava, eu achava isso. Botar, começar a botar as criança pra dançar um jongo, né funk não. A turma de hoje não quer isso não, acha bonito as criança tá rebolando, meu netinho acho que eu nem sei o que quer da vida, quer brincar de boneca, a dança que as menina quer dançar ele também quer, como que pode, já tá no embalo, eu falo com minha filha, minha filha fica puta comigo, que. Mamãe ensinou nós dançar, não ia pra baile não, era o jongo ali, é quatro irmã, todas elas dançavam jongo, aí eu fiz a mesma coisa que minha mãe fez, ensinei meus filhos, mas tem muita gente que não quer isso, já até esqueceu disso, vai pra, foi pra igreja, até gente que era do, assim da umbanda, tá na igreja, então. Eu já falei com o povo, gente, eu digo mesmo, eu não vou, porque, quando não tinha esse monte, você anda rua aí, entra numa rua tem duas, três igreja, aí vai pra outra rua, mais uma igreja, duas e o mundo como é que tá? De primeiro você não via nada, às vezes até tinha, mas era mais calma, você podia ir pro Eldorado, você podia ir pra tudo que é canto que você queria ir você ia, agora não pode. E tem muita igreja e quando não tinha esse tanto de igreja, só a igreja católica que tinha alguma de crente né? Você podia andar na rua qual hora que fosse, você não via uma alma. Tinha vez que nem cachorro você encontrava na rua, agora não pode, não pode andar mais, tem que ficar em casa, não tem um jongo pra gente ir se divertir, se quiser tem que ir pro baile ou pra igreja, macumba também não tá existindo mais, acabou macumba, quer dizer, então é só baile, baile funk. Os véi pode dançar baile funk? Não pode! Eu não guento nem descer no chão, abaixar, então é isso (CARVALHO, 2020).

Além dessa relação, o jongo foi comparado ao baile funk ao longo das interlocuções com Celma, Maria Cobrinha e pela filha de Noinha, Gisele, que sugeriu que a origem da sensualidade do funk estava no jongo. Para Celma, o jongo “[...] é

muito melhor do que um baile, muito melhor, danço sozinha, se eu quiser tirar a senhora eu tiro, se eu quiser um homem, eu tiro, se eu quiser tirar uma criança, agora baile não, baile é diferente” (CARVALHO, 2020). Há, ainda, falta de espaços de sociabilidade em que os jongueiros possam realizar suas rodas sem a iminência da violência. Muitos temem as barreiras impostas pelas facções criminosas, com receio da violência à qual são expostos cotidianamente e a qual resulta na grande dificuldade de sair de casa.

O objetivo de intitular esta dissertação de “Cadê jongueiro que eu não vejo ele falar?” surgiu por meio das reflexões acerca dos espaços que esse grupo social tem ocupado no cenário vigente do município, onde encontrar o jongo é tarefa difícil e, na minha abordagem, aconteceu por meio da mediação de representantes de movimentos sociais e da cultura popular. São diversos os territórios que tinham ou têm a prática do jongo, sendo eles, hoje, ameaçados, principalmente, pelas igrejas neopentecostais e pelo crime organizado. Dessa forma, devemos questionar e discutir se as possibilidades abertas pelos processos de reconhecimento desses jongueiros e de editais que contemplam as expressões culturais municipais estão sendo eficientes e atendem aos anseios e às demandas desses mestres e dessas mestras da cultura popular. Questões correlatas também se impõem: como garantir o direito à terra para esses jongueiros?

No caso específico de Maria Cobrinha e de seu filho Jocimar, eles nos narraram ter buscado no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) a força para que pudessem lutar pelo direito de acesso à terra, tendo eles permanecido longos anos em ocupações realizadas em Campos, ao lado da liderança regional, representada por Cícero Guedes³⁹. Vale destacar que

O mapa cultural do jongo no século XXI nos leva para o passado, quase em linha direta com os grupos de africanos de língua bantu chegados à costa do Sudeste na primeira metade do século XIX. Mas também nos leva para o futuro, para um impressionante movimento de emergência étnica associado à luta contra a discriminação racial, pelo reconhecimento cultural e pela posse de terras tradicionais, empreendido por comunidades de camponeses negros organizados por laços de parentesco (LARA; PACHECO, 2013, p. 99).

³⁹ Cícero Guedes foi assassinado no dia 26 de janeiro de 2003, em meio ao conflito da ocupação da Usina de Cambaíba, no município de Campos dos Goytacazes, por lutar pela Reforma Agrária no Brasil e integrar o MST. Era natural do estado de Alagoas, trabalhador da terra, ex-trabalhador escravo e buscou, na reforma agrária, a luta de sua vida. Cícero foi uma das principais lideranças camponesas do estado do Rio de Janeiro, permanecendo, desde 1997, no assentamento Zumbi dos Palmares.

Maria Cobrinha integrou o MST durante alguns meses; e Jocimar, ao longo de quatro anos. Nesse movimento, o rapaz aprendeu os princípios de irmandade, união e disciplina. Nas distintas ocupações e nos acampamentos que integrou, plantaram-se milho, aipim e feijão, com o apoio do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), e as sociabilidades ocorriam em torno de uma fogueira acendida aos finais de semana, na qual era assada batata doce para que fosse comida coletivamente. Perguntei a ele se cantavam no acampamento, e ele cantou:

O risco que corre o pau
 Corre o machado
 Não há o que temer
 Aquele que pode matar
 Também pode morrer
 Eu já tenho o machado
 Falta só bater a cunha
 Para fazer a moda gato
 Dar o tapa esconder a unha

A música e o canto de luta demonstram o conflito cotidiano que o MST enfrenta em meio às ocupações de terra no Brasil, as quais são formas de resistir em meio a um processo histórico que assola a população de camadas mais baixas da estratificação social que lutam pelo direito e acesso à terra no país. A jongueira Maria Cobrinha também tentou aderir ao MST e às ocupações, entretanto não conseguiu permanecer pelas dificuldades encontradas em residir em barracos confeccionados de lona preta.

Dessa forma, ao longo desta investigação, pude perceber que os jongueiros do município não têm acesso às reais potencialidades das políticas culturais por meio do jongo, ainda que este seja reconhecido como patrimônio cultural de natureza imaterial, o que poderia vir a contribuir para a luta pelos direitos sociais de comunidades tradicionais no Brasil e o acesso a estes. Os praticantes do jongo na cidade são descendentes diretos de negros escravizados — historicamente injustiçados pelo processo colonizatório deste País — e oriundos, em sua maioria, do trabalho com o corte da cana-de-açúcar característico do município, uma atividade realizada em péssimas condições de atuação e exercida pelas populações de camadas mais baixas da estratificação social.

No próximo capítulo, apresento uma discussão cotejando dados primários e secundários no eixo temático da cultura e pensando o desenvolvimento de políticas

culturais no âmbito da cultura popular e do patrimônio cultural imaterial, com o objetivo de refletir sobre como essas ações se desdobram nos âmbitos nacional e municipal e chegam a esses grupos jongueiros que pesquisamos. Para tal, descrevo e analiso a inserção do jongo campista na Rede de Memória do Jongo, seu processo de patrimonialização no município e as ações realizadas pela Uenf com grupos da cultura popular, com ênfase nessa manifestação cultural.

4 POLÍTICA CULTURAL, PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL E O JONGO CAMPISTA: DO QUINTAL AO PALCO

De acordo com Teixeira (2015), na sociedade moderna, a cultura e os patrimônios são considerados como essenciais à conformação da nação. A autora explica que o termo *patrimônio* não tem uma definição universal, sendo necessário entendê-lo dentro do seu papel histórico relacionado ao conceito de nação. Nesse sentido, há um consenso quanto à compreensão acerca do patrimônio e seu vínculo com a formação dos Estados Nacionais no final do século XVIII, a datar da Revolução Francesa, quando a França passou a ser vista como eixo de organização da nação. Dessa forma, o estabelecimento de patrimônios históricos e artísticos nacionais são características desses Estados, devendo ser protegidos, uma vez que representam a cultura, a identidade e os símbolos nacionais (TEIXEIRA, 2015). Cronologicamente, no campo patrimonial, a preocupação estatal inicial iniciou-se com a salvaguarda dos bens materiais. A respeito da questão identitária, nota-se que,

Com a edificação dos Estados-Nações modernos, a identidade tornou-se um assunto de Estado. O Estado torna-se o gerente da identidade para a qual ele instaura regulamentos e controles. A lógica do modelo do Estado-Nação o leva a ser cada vez mais rígido em matéria de identidade. O Estado moderno tende à monoidentificação, seja por reconhecer apenas uma identidade cultural para definir a identidade nacional (é o caso da França), seja por definir uma identidade de referência, a única verdadeiramente legítima (como no caso dos Estados Unidos), apesar de admitir um certo pluralismo cultural no interior de sua nação. A ideologia nacionalista é uma ideologia de exclusão das diferenças culturais. Sua lógica radical é a da “purificação étnica” (CUCHE, 1999, p. 188).

Rodrigues (1996) argumenta que as práticas no âmbito do patrimônio histórico têm o objetivo da formação de uma memória social por meio de diretrizes específicas de intervenções produzidas pelo Estado, que se traduzem em uma ação de poder. Ainda sobre a atuação estatal, observa-se que

A noção de Patrimônio permaneceu, até a segunda metade do século XX, estritamente vinculada aos aspectos históricos artísticos que o Estado pretendia exaltar. Os vestígios do passado atuaram como âncoras, para que o sentimento do nacional pudesse se recriar no dia-após-dia. Documentos textuais foram preservados em Arquivos; os mais variados objetos expostos em Museus - que podem ser históricos, de arte, de ciência ou temáticos; nas ruas e praças estão os exemplares arquitetônicos destacados como insígnias da nação. O que irá unir os variados suportes desta memória, é a narrativa do Estado sobre a identidade do seu povo (TEIXEIRA, 2015, p. 18).

Como afirma Pollak (1992), a memória é construída tanto individual como coletivamente, com uma relação direta com a formação da identidade coletiva de um grupo. Para o autor, memória e identidade podem ser valores em disputa em situações de conflitos sociais e intergrupais. Halbwachs (1950) revelou que a primeira é construída em grupo, ainda que tal processo aconteça para cada sujeito no presente, demonstrando que ela se organiza e se estrutura no âmbito individual e coletivo, em um trabalho de reconhecimento e reconstrução que atualiza os quadros sociais. A rememoração do indivíduo acontece quando ele se coloca junto, em pensamento de experiências comuns a seu grupo, e a lembrança assume um caráter coletivo, envolvendo afetividades, hábitos, forma de pensar e visão de mundo (HALBWACHS, 1950).

A “memória nacional” e a “memória coletiva” referem-se às lembranças que seriam formadas a partir de pontos de referência, como monumentos, paisagens, datas, folclore, música, tradições culinárias, entre outros, representando os indicadores empíricos da memória coletiva, com uma ideia de memória estruturada, formada por hierarquias e classificações. De acordo com Pollak (1989, p. 5), existem também as memórias subterrâneas, “[...] transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política [...]”, parte de culturas minoritárias que resguardam histórias — como é o caso da memória do jongo — para além daquelas contadas a partir da história oficial, que, por sua vez, conformam a memória nacional. Ainda segundo o autor,

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8).

Destarte, é “[...] por meio da reconstituição das memórias individuais, entendidas como versões plausíveis dos processos históricos e de traços culturais, que se constitui a memória social” (PEIXOTO, 2011, p. 20). Reviver, portanto, essas memórias possibilita uma forma de compreensão do silêncio de um grupo social. A lembrança dos negros escravizados em diáspora no Brasil, camuflada e transmitida por meio do corpo e de símbolos, possibilitou a criação e a reconstrução de expressões da cultura afro-brasileira, como os batuques, os candomblés, o samba, o jongo, a capoeira etc., que passaram a conformar também a identidade e a memória

nacionais, processo que se deu pela resistência cultural desses distintos grupos étnicos.

Dessa forma, apresento, na sequência, por meio da pesquisa de campo realizada com jongueiros remanescentes do município de Campos e do cotejamento de dados secundários, o modo como as ações no âmbito da política cultural voltadas à cultura popular e ao patrimônio cultural imaterial incidiram em Campos, com ênfase no jongo, expondo a forma como os jongueiros tentam se inserir no contexto nacional de políticas públicas e nas discussões de participação social, ao passo da inacessibilidade desses sujeitos aos programas e aos editais que poderiam viabilizar a manutenção do jongo campista, uma vez que esses grupos têm a sua prática impossibilitada pela grande incidência da violência e das ações de neopentecostais, que perseguem as práticas de expressões culturais afro-brasileiras no município, como ressaltaram Lima *et al.* (2013).

Devido à pandemia causada pela Covid-19, a situação tornou-se ainda mais dramática entre os representantes de distintos grupos, como é o caso do jongo e da capoeira do município. Como ressalta Alves (2010, p. 545),

O núcleo da relação entre cultura e desenvolvimento em países como o Brasil passa, necessariamente, pelo tenso equilíbrio entre diversidade cultural e desigualdade social. Para a consolidação e efetivação da diversidade como um direito, as relações entre cultura e desenvolvimento devem ser complementares, impulsionadas por políticas culturais desenvolvidas pelos governos de países como o Brasil, com profundas desigualdades sociais, que comprometem, portanto, o acesso e expansão da diversidade.

A consolidação do desenvolvimento de políticas culturais concisas no Brasil foi retirada de ações centrais do governo federal desde 2016. Até o ano de 2002, mesmo com avanços significativos, que possibilitaram o acesso do povo à produção cultural, não existia uma gestão planejada e consolidada (LEAL, 2012). Foram diversas as ações no âmbito das políticas culturais desde essa época. O país inseriu-se nas diretrizes da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco. A partir de 2001, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e o Iphan desenvolveram ações para registrar e valorizar os saberes populares, com objetivo de apoiar a continuidade dessas expressões culturais.

A implementação de uma gestão cultural consolidada no Brasil só foi possível quando o candidato do Partido dos Trabalhadores (PT) Luiz Inácio Lula da Silva saiu vitorioso do pleito nacional de 2003 e assumiu a presidência da república. O auge do

desenvolvimento das políticas culturais ocorreu quando o Ministério da Cultura (MinC) foi chefiado por Gilberto Gil e, posteriormente, por Juca Ferreira, como ressaltou Muniz Sodré, no Congresso de ensino, pesquisa e extensão da Universidade Federal da Bahia (UFBA) de 2018. Esse governo inaugurou um plano de ação cultural (PAC) e avançou, por meio de diversas ações políticas, para a consolidação de um plano nacional de cultura que dialogasse não só com a face erudita, mas com os representantes das manifestações populares, por meio da criação do Programa Cultura Viva, responsável por instituir os Pontos de Cultura (LEAL, 2012).

Durante esse período, mesmo que essas ações não tenham sido continuadas em sua completude, ocorreu um avanço no que consiste o desenvolvimento de políticas culturais no Brasil, tornando as verbas destinadas a essas ações mais democráticas. De acordo com Alves (2010), o país teve uma participação ativa na *Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, realizada em 2005, sendo um dos componentes que mais a marcaram, tendo interferido na alteração do nome do evento, que, antes, era *Convenção para a Proteção da Diversidade dos Conteúdos e Expressões Artísticas*, sob a justificativa de que o título anterior manifestava um percepção discriminatória quanto às culturas popular e erudita. No ano de 2003, foi criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, uma iniciativa nova no cenário mundial que fomentou e impulsionou a diversidade cultural brasileira, contribuindo junto à Secretaria de Políticas Culturais na elaboração de políticas pelo MinC (ALVES, 2010). Segundo esse autor, esse envolvimento do MinC nas convenções ocorreu por três motivos: o primeiro foi a incorporação do caráter universalizante da diversidade cultural; o segundo, a inserção da questão da diversidade no âmbito das políticas culturais com escopo de abranger as culturas populares; e o terceiro, a vontade de solidificação de novas ordens nativas. Essas ações “[...] buscam fugir do conceito ‘restrito’ de cultura baseado nas chamadas artes eruditas e, por outro lado, buscam salvaguardar a diversidade, a cultura tradicional e popular e o patrimônio imaterial das indústrias culturais e dos efeitos de massificação” (ALVES, 2010, p. 551).

Cerqueira (2018) chama a atenção para a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), o Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Prodec) e o Programa Cultura Viva. Este último foi responsável por instituir os Pontos de Cultura e o Mais Cultura. Segundo a autora, a gestão de Gilberto Gil buscava a reorganização da distribuição dos recursos

destinados à cultura, pensando os gargalos existentes e reformulando a Lei Rouanet, buscando torná-la mais democrática e acessível a grupos da cultura popular. Sobre a atuação desse programa, é importante comentar que

O programa Cultura Viva do MinC, foi concebido como uma rede orgânica de criação e Gestão Cultural, sua principal ação são os Pontos de Cultura. A implementação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico, que se articula com atores existentes. Em lugar de determinar ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, criando um ambiente propício ao resgate da cidadania pelo reconhecimento da importância cultural produzida em cada localidade e região do país. O efeito desejado é o envolvimento intelectual e afetivo da comunidade. [...]

O Ponto de Cultura foi pensado como ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as suas demais ações. A proposta é a de que ele seja um mediador na relação entre o Estado e a sociedade, e dentro da rede, agregue agentes culturais que articulem e impulsionem um conjunto de ações em suas comunidades. A adesão à rede de Pontos é voluntária e dá-se a partir de chamamento público, por Edital de divulgação do Ministério da Cultura, através do envio de um projeto para a análise da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais (TEIXEIRA, 2015, p. 89).

Após o fim do mandato do ex-presidente Lula, assumiu o governo federal Dilma Rousseff, na data de 01 de janeiro de 2011, sendo também reeleita, no ano de 2014. De acordo com Cerqueira (2018), durante governo da ex-presidenta, a cultura também foi uma questão central, formulando, por meio da realização de fóruns e conferências nos âmbitos nacional, estadual e municipal, o PNC, produzido e instituído para o funcionamento a longo prazo, ao passo em que se desenvolviam o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (Sniic), o Plano de Economia Criativa e o Vale-Cultura para os trabalhadores. A autora ressalta que, mesmo que o mandato da ex-presidenta tenha seguido a agenda de avanços no desenvolvimento de políticas culturais, a gestora não aceitou Juca Ferreira como ministro, nomeando Ana de Hollanda para chefiar o ministério. Esta foi a primeira mulher a chefiar o MinC, a qual assumiu, em seu discurso de posse, o compromisso de avançar e dar continuidade às ações no campo da cultura já desenvolvidas no mandato anterior. Com a proposição de novas práticas e a extinção de algumas políticas, a nova ministra acabou reconfigurando as ações do MinC e criando conflitos, o que corroborou para o seu afastamento em setembro de 2012. Assumiu o seu lugar Marta Suplicy, que permaneceu no cargo até novembro de 2014. Posteriormente, Ana Cristina Wanzeler sucedeu a função, no qual permaneceu até o ano de 2015.

Esse processo crescente de envolvimento de agentes, não apenas do campo cultural, mas também de outros campos, bem como de diversos setores da sociedade historicamente excluídos dos processos decisórios - e em especial na cultura, que, ao contrário de outros setores mais bem estabelecidos no âmbito das políticas públicas, como a saúde e a educação, não dispunha até então de conferências, câmaras setoriais, conselhos deliberativos, entre outros instrumentos de democracia direta e/ou deliberativos, entre outros instrumentos de democracia direta e/ou deliberativa -, na definição das políticas públicas levou-os a se tornarem também agentes político-culturais (BARBALHO, 2018, p. 243).

Dilma Rousseff sofreu um golpe de estado, que culminou no seu impeachment, no ano de 2016. Assume, então, o seu lugar o vice-presidente Michel Temer, que teve como uma das primeiras medidas a extinção do MinC. Diferentemente do governo PT, que possuía, em sua agenda, uma pauta neodesenvolvimentista com participação estatal, a gestão Temer representava uma prática reformista de viés liberal (BARBALHO, 2018). De acordo com Cerqueira (2018), o MinC foi transformado em Subsecretaria do Ministério da Educação (MEC), com a justificativa de corte dos gastos, sendo chefiada por Mendonça Filho, do partido político Democratas (DEM). Nesse cenário, houve uma série de manifestações organizadas por movimentos sociais ligados à cultura, que protestaram contra essas iniciativas por meio da ocupação do MinC. Pressionado, Michel Temer recriou esse ministério após um mês, colocando Marcelo Calero em seu comando (CERQUEIRA, 2018). Mesmo com essa retomada, ocorreram, no decorrer de seu mandato, uma série de ações de desmonte das políticas culturais, sendo, nesse decurso, abundantes os escândalos envolvendo o ministério:

Sob o comando de Calero, o Ministério da Cultura efetivou a exoneração de 81 comissionados que não tinham vínculo com o serviço público federal. Segundo o Ministério, as exonerações fazem parte da reestruturação da pasta, do plano de valorização dos servidores de carreira e do “desaparelhamento” do MinC, o que levou movimentos organizados a alegar perseguição política de Temer, sobretudo se for observado os nomes que foram exonerados (ligados e atuantes no movimento de ocupação dos prédios do MinC). Há muito tempo a pasta sofre com a ausência e precarização do seu quadro de pessoal. Em 2016, os dados da Diretoria de Gestão Estratégica do MinC, retratou que a força de trabalho do Ministério é composta por apenas 18,7% de pessoal permanente. Os outros se distribuem entre sem vínculo, terceirizados, consultores, requisitados e estagiários (MINC, 2016). Com as exonerações atuais, o Ministério informou que abriria concursos para o preenchimento das vagas, o que não aconteceu (CERQUEIRA, 2018, p. 185).

Calero saiu do cargo com a justificativa de que foi pressionado a autorizar a construção de um arranha-céu em uma área tombada pelo Iphan (CERQUEIRA,

2018). De acordo com essa autora, assumiu o cargo, posteriormente, o deputado federal Roberto Freire, que deixou o mandato seis meses depois, sob a alegação de corrupção, comprometendo Michel Temer. Em seguida, tomou posse João Batista de Andrade, do Cidadania, sucessor do Partido Popular Socialista (PPS), que permaneceu no posto por dois meses. A saída foi motivada pelo corte orçamentário de 43% no MinC (CERQUEIRA, 2018).

A autora explica que, com o objetivo de uma indicação técnica e de trânsito político, assumiu Sérgio Sá Leitão, o quarto ministro no período de um ano. Ele já tinha professado cargos desde a gestão de Gilberto Gil, entre os períodos de 2013 e 2016. Sérgio elaborou um plano de ação em cinco frentes. Primeiro, com a busca pela eficiência; segundo, com a instauração de reformas, por exemplo, da Lei Rouanet e da gestão de equipamentos culturais; terceiro, com entrega de programas organizados pelo MinC e por órgãos vinculados a este; quarto, com a elaboração de metas e diretrizes para o MinC; e quinto, com economia de cultura (CERQUEIRA, 2018). No ano de 2018, houve a reestruturação organizacional do MinC, com intuito de fortalecê-lo no âmbito da eficiência e da eficácia, processo pelo qual ocorreu a demissão de parte dos funcionários, além da agregação da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural, unida à Secretaria de Articulação e Desenvolvimento Institucional. Ademais, a Secretária de Cultura foi renomeada para Economia Criativa, na qual o conceito de cultura voltou a ser compreendido de maneira abrangente (CERQUEIRA, 2018). Essa gestão foi marcada pela “[...] economia criativa e/ou da cultura e para o fortalecimento da Lei Rouanet” (BARBALHO, 2018, p. 255).

Cerqueira (2018) explica que o cenário ficou ainda mais complicado, uma vez que o MinC contava, simultaneamente, com baixo orçamento e com uma pauta de ampliação, por meio da Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 150, que previa aumento no orçamento destinado à cultura. Malgrado a esta PEC, foi aprovada a PEC 241, com o congelamento orçamentário dos gastos do Governo Federal por 20 anos, impactando diretamente nos recursos voltados à cultura, uma vez que esta não tem, assim como a Saúde e a Educação, pisos orçamentários obrigatórios garantidos pela Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988). Dessa forma, desde então, destaco que os incentivos ficaram a cargo majoritariamente da Lei Rouanet, que também passou por reformulações no período citado, com uma nova Instrução Normativa (IN), que configurou a quinta edição da lei (CERQUEIRA, 2018), acerca da qual se explica que,

Símbolo do Estado mínimo, a Lei Rouanet vinha sendo repensada pelo MinC. Em uma série de encontros denominados “Diálogos culturais”, em 2008, o então Ministro Juca Ferreira apresentou à sociedade civil as justificativas para reformulação legislativa, apontando as distorções do modelo de financiamento atual, assim como propostas de mudanças. O relatório do Minc (2015) concluiu que o modelo atual exclui a viabilidade dos projetos sem retorno de marketing, não fortalecem a sustentabilidade do mercado cultural, inibe a percepção de que os recursos são públicos e não promove a democratização do acesso aos bens culturais.

O Projeto de Lei nº 6.722/2010 (ProCultura) pretendia ser o novo marco regulatório que substituiria a Lei Rouanet. Discutido em várias conferências pelo país, o ProCultura fortalecia o incentivo Estatal direto via Fundo Nacional de Cultura. O Projeto, que também prevê a regionalização dos recursos, foi aprovado na Câmara dos Deputados com alterações ao texto originalmente apresentado e aguarda votação no Senado Federal (CERQUEIRA, 2018, p. 191).

Findada a gestão Temer, foi eleito Jair Messias Bolsonaro, em um cenário político de inúmeros escândalos de corrupção que envolvem o presidente e sua família. Assumiu a gestão em janeiro de 2019, quando era integrante do Partido Social Liberal (PSL), porém atualmente se encontra sem partido. Como já professado antes da eleição, Bolsonaro extinguiu o MinC, que foi rebaixado à condição de secretaria.

Ressalto que, desde o impeachment de Dilma Rousseff, em 2016, ocorreu um desmonte das políticas culturais no Brasil, que passam por drásticas alterações e regressos quanto às diretrizes e às ações propostas pela Unesco. Os avanços que vinham sendo realizados, inclusive no processo de democratização dos bens e na possibilidade da aprovação de ações que chegassem aos mais diversos atores representantes da cultura no país, passaram constantemente por ataques do ex-presidente Michel Temer e do atual chefe de governo, Jair Bolsonaro.

Os mestres e os representantes da cultura popular continuam com acesso aos editais do Programa Cultura Viva, entretanto as desigualdades sociais no país são ainda mais alarmantes nesse contexto sanitário. A falta de espaços de sociabilidade que garantam condições básicas para a prática e a manutenção das culturas minoritárias já era bastante acentuada antes da pandemia, tornando-se, por vezes, uma realidade cruel no cenário atual. As burocracias necessárias para que cada grupo seja contemplado por esses programas não vêm sendo mais discutidas amplamente com a sociedade civil, com vistas à democratização do processo.

Destaco que o jongo de Campos dos Goytacazes não entrou nos mapeamentos realizados inicialmente pelo Iphan, uma vez que os grupos deste município não tinham estrutura financeira e organizacional que lhes permitisse a

participação na Rede de Memória do Jongo, que já vinha sendo articulada desde 1996.

Nesse sentido, o jongo acabou ficando de fora das ações realizadas na aplicabilidade das políticas culturais no que se relaciona aos grupos da cultura popular local. Ao observar a expressividade dessa manifestação cultural no município, ao passo do gargalo existente entre o desenvolvimento das políticas públicas, as quais não alcançam os mantenedores dessa cultura, acabei delimitando o meu tema no sentido de apresentar a potência do jongo na cidade, o mapeamento dos seus praticantes e o processo de patrimonialização dessa expressão no âmbito local, questionando também que tipo de ações estariam sendo realizadas no contexto da política cultural para o atendimento a esses grupos.

O jongo campista é apresentado no Mapa de Cultura do estado do Rio de Janeiro (CASA FRANÇA BRASIL, 2020) e no livro *Jongos do Brasil* (ANDRÉ, 2006), organizado pela Associação Brasil Mestiço. Nesse livro, são apresentados o jongo do Quilombo São José, localizado no município de Valença, RJ; o jongo de Pinheiral, originado nas fazendas de café de São José do Pinheiro, RJ; o jongo de Quissamã, localizado na cidade de Quissamã, RJ, que faz divisa com Campos; o caxambu de Santo Antônio de Pádua, também próximo a este último município, no Norte Fluminense; o caxambu de Miracema, liderado por Dona Aparecida Ratinho, em Miracema, RJ; o jongo de Piquete, localizado em Piquete, SP, com o Mestre Gil (Gilberto Augusto da Silva); o caxambu de Porciúncula, localizado na cidade de Porciúncula, RJ; o jongo de Campinas, SP; o jongo de Barra do Piraí, RJ; o jongo de Angra dos Reis, RJ; o jongo de Campos, com Cremilda (filha de Maria Anita), Maria Cobrinha, Dermeval Valério, entre outros jongueiros da localidade do Santa Rosa; e o jongo de Guaratinguetá, localizado no bairro de Tamandaré, SP. Nesse livro, foi apresentada a história do jongo e do caxambu das respectivas comunidades, bem como um CD com gravação em áudio de jongos. Campos gravou e registrou os seguintes três pontos:

Ô mamãe eu vim da lagoa
 Ô mamãe eu vim da lagoa
 Vamos saravá gente boa
 (Maria Anita P. Batista)

Cheguei aqui pra te ver vim saber da sua saúde
 O cavalo empacou na ladeira eu cheguei agora porque pude
 O tambor zoa o tambor zoa o tambor tá danado pra zoar

(Domínio Público)
 -
 De dia Naná em casa
 De noite Naná não tá
 Dona Maria fala cum Naná pra vim cá
 (Domínio Público)

A inserção do jongo no livro citado foi resultado de uma série de medidas empreendidas pela atriz Lúcia Talabi, pelo artista Rafael Sánchez e pela jogueira Maria Cobrinha, em parceria com outros jongueiros de Campos. Descrevo e analiso aqui esse processo, principalmente a partir das entrevistas abertas realizadas com essas duas mulheres, bem como de pesquisa de campo e conversa com os demais jongueiros.

4.1 O *Auto do Ururau* e as contribuições dos mestres jongueiros Maria Cobrinha e Dermeval Valério

Com o intuito de expor as contribuições dos jongueiros Maria Cobrinha e Dermeval Valério para a peça teatral *O Auto do Ururau*⁴⁰, de José Sisneiro, a qual segue o formato de musical; e buscando contextualizar como ocorreu essa aproximação com a rede jogueira, bem como o contato entre a jogueira e a atriz Lúcia Talabi, exponho os principais pontos que marcam essas trajetórias, ao passo dos aspectos em que ocorreram essa relação e a inserção do jongo campista na Rede de Memória do Jongo, processo iniciado no 9º Encontro de Jongueiros, realizado em 2004.

Lúcia Talabi nasceu no município de Campos, na localidade de Guarus, onde reside até os dias de hoje. Ela e Maria Cobrinha já se conheciam quando a atriz ensaiava a personagem da mucama na peça de teatro *O Auto do Ururau*. Nessa época, Lúcia ainda não tinha a formação em jongo, mas sua ligação com essa expressão cultural existia no âmbito familiar, uma que vez que seu avô — segundo ela, um negro alto, retinto, pedreiro, que usava tamancos, gostava de macumba e era nascido em Ubá, MG — saía durante as madrugadas pelos bairros de Guarus, em busca de jongo. Ficou sabendo dessa história quando já conhecia Maria e na época

⁴⁰ A peça *O Auto do Ururau* foi dirigida por José Sisneiro, com direção musical de Caique Botkkay e atuação da atriz Lúcia Talabi, a qual representou uma escrava que era jogueira e mucama no período colonial do Brasil. Ambos os diretores foram premiados na categoria Música do Prêmio Shell de 2005.

em que estava prestes a encenar uma jongueira na peça em questão. Além disso, Lúcia narrou a forma como sua mãe cantava e ninava as crianças (ela e os irmãos), batendo as mãos, com um ato que se parecia muito com a cantoria do jongo, com cantos muito onomatopeicos:

Eu não sou jongueira, eu sou uma produtora cultural. Meu marido é argentino, índio, caboclo, é um produtor cultural. Eu não sou jongueira. Eu aprendi muito com o jongo e, como atriz, eu monto uma jongueira, eu conto uma história do jongo, eu armo contação de história, espetaculinho, né, espetáculo para criança, mas eu não sou jongueira, né? Eu estava aprendendo com Maria a ser jongueira. Com a continuidade, eu poderia, mais tarde, dizer: sou jongueira. Então eu sou jongueira de coração, eu não sou. Eu sou jongueira porque tenho no meu sangue, corre no meu sangue, o sangue do meu avô jongueiro, mas eu não tive o aprendizado dessa cultura, eu estava começando a aprender essa cultura (TALABI, 2020).

A roda de jongo Lúcia conheceu, pela primeira vez, quando foi ao terreiro de Maria Anita com uma turma da Fafic e uma professora que costumava levar os alunos para conhecer a cultura local da cidade. Lá, encontrou-se com o radialista e ex-prefeito da cidade Anthony Garotinho, na década de 1980, estando todos no terreiro de Maria Anita, em Santa Rosa. Nesse dia, ela não ultrapassou o cerco e não entrou na roda de jongo, ficando no bar localizado na frente do local, onde estavam seus amigos, que discutiam filosofia. Contou que,

Na frente do bar, e o jongo tocava lá atrás, de vez em quando, alguém vinha, alguém vinha com uma saia, com não sei o que, mas, como também a gente estava de carona, lugar longe, então não era um lugar que você ia com muita facilidade e frequentava com muita facilidade. Até hoje, porque era um lugar, porque elas moram ali para dentro de Santa Rosa. Para você ir até Santa Rosa, você tem que pedir licença. Então era um lugar que a gente ia em grupo e pedia licença, não era sempre que a gente ia, então eu fui lá uma, duas vezes, no máximo (TALABI, 2020).

Depois dessa época, Lúcia passou um tempo na Bahia, onde realizou sua formação de atriz. Ao voltar para Campos, conheceu Maria Cobrinha quando esta foi trabalhar em sua casa como diarista. Nesse período, a atriz ensaiava o musical *O Auto do Ururau*, um texto de José Sisenro, interpretando uma mucama jongueira. No musical, eram cantados dois jongs e encenada uma roda. Ao perceber que havia perdido a chance de observar o jongo de Maria Anita e sentindo a necessidade de compreender o que seria o corpo dessa jongueira para, então, interpretá-la, buscava alguém que pudesse lhe ensinar. Ainda não sabia que tinha próximo a ela, trabalhando

em sua casa, uma importante jongueira da região que muito conviveu com o grupo de Maria Anita, já que Maria Cobrinha escondia de Lúcia que era praticante do jongo.

Um dia, quando o diretor da peça foi à casa da atriz e encontrou lá Maria Cobrinha, ele revelou a identidade desta à Lúcia, na frente da mestra jongueira, a qual solicitou encarecidamente ao rapaz que não informasse a patroa sobre sua origem, com medo de retaliação, visto que o jongo era pejorativamente chamado de macumba e discriminado pela maior parte da população campista. Foi a partir dessa ocasião que a relação estabelecida entre as duas foi se alterando. Nesse mesmo dia, fizeram uma reunião na qual Lúcia explicou que, ao contrário do esperado, saber que ela era jongueira fazia com que a quisesse mais perto, já que o jongo também era sua origem. Foi então que Cobrinha levou Lúcia às suas amigas, também jongueiras, dando início, então, a uma peregrinação nas casas dos praticantes da cidade ligados à jongueira. Nessa época, já não havia mais roda de jongo corriqueiramente, e os que tocavam e dançavam de forma isolada, cenário que ainda se repete, ficaram muito entusiasmados com a iniciativa das duas, a qual, segundo Talabi, passou a revitalizar as rodas campistas:

A primeira possibilidade foi quando ela me levou na casa de Celminha, ali no Parque Bandeirantes, e aí Celminha conhecia Maria Antônia. Aí a Antônia estava fazendo festas na frente da casa dela, festas juninas, festa de bairro, promovendo, e ia ter uma batida de jongo lá, aí eu fui. E aí eu saía levando marido, filho, saía, levando todo mundo, botava todo mundo dentro do fusca e ia. E aí começamos a tentar com Antônia a revitalização do jongo ali, naquela região, e cheguei a gravar entrevista com a Antônia e tal. Mais tarde, começamos a juntar esse pessoal, aí veio Antônia, Celminha, aí já ela me levou para casa de Chico Preto com Arlete, e tinha mais gente, o pessoal de Maria Anita e o ex-marido dela, que era um batedor, um batedor assim, o que ele vibrava naquele tambor, meu deus. Eu acho que eu tenho ele gravado em fita cassete até. Eu tenho que rever toda a minha aparelhagem que eu perdi, fita cassete, VHS, essas coisas, porque vai passando, né. Você vai ficando com essas coisas estocadas, mas é um projeto que eu tenho de verificar esse acervo todo e revitalizar. E Dermeval Valério (TALABI, 2020).

Foi a partir dessa interação entre ela, Maria Cobrinha e os outros jongueiros que todos eles começaram a realizar rodas de jongo nos quintais das casas dessas pessoas envolvidas, uma vez que são os espaços onde a roda de jongo, em Campos, costuma ocorrer. A maior parte dos relatos que obtive traz a perspectiva do jongo praticado nesses locais, por vezes, encadeados aos terreiros de umbanda, porém com práticas distintas. De acordo com Maria Cobrinha, para a realização dessas rodas, era necessário levar cachaça e comida, já que, tradicionalmente, para se ter roda de

jongo, não podia faltar alimentos e bebida. Essas organizações eram subsidiadas também a partir de doações e contavam com o apoio político de Otávio Cabral, que, na época, era vereador do município. O tambor era levado pelo jongueiro que tivesse o instrumento, enquanto os demais organizavam os preparativos para a roda. Maria Cobrinha era quem preparava a comida que seria servida na ocasião.

Nessa mesma época, para além desse movimento, há relatos das organizações de Noinha, bem como do grupo de teatro dirigido por Orávio de Campos e dos espetáculos de Neusinha da Hora. Uma das principais atuantes nesse movimento era esta última jongueira, que continua essa prática na cidade e que permanece apresentando um pouco sobre o jongo do município com sua irmã e o grupo de teatro Núcleo de Arte e Cultura. Lúcia já chegou a contracenar com Orávio no grupo de Felinho, entretanto, logo depois, passou a integrar o grupo de Sisneiro.

Segundo Lúcia, a peça *O Auto do Ururau* teve grande importância histórica para o município de Campos, tendo sido encenada pelo grupo de teatro negro da cidade, bem como pelo grupo de Sisneiro. Este diretor organizou a obra a partir de quatro canções das expressões culturais populares tradicionais afro-brasileiras locais: dois jongs, uma Mana Chica e uma folia de reis, além de outras composições produzidas especificamente para o espetáculo. As músicas foram organizadas por Caíque Botkai, já falecido, em 2019, sendo um grande diretor e produtor musical, reconhecido na área. Com ele, estava o músico Jardel Maia Rodrigues, oriundo do bairro de Ururá e licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Quanto à parte que cabia ao jongo, estavam, com eles, Maria Cobrinha e Dermeval Valério, responsáveis por ensinar os artistas a reproduzi-lo na peça. O espetáculo musical ficou em cartaz durante dois meses na rua Barata Ribeiro — importante rua localizada no bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro —, e foi avaliado pelo júri do Prêmio Shell, cujo prêmio da 18ª edição foi vencido pela peça, na categoria Música, em 2005, também no estado do Rio. O prêmio foi bastante significativo e muito se relaciona com a proximidade dos jongueiros Maria Cobrinha e Demerval Valério, que contribuíram ativamente na construção desse espetáculo ao assumirem grande protagonismo na interpretação musical dos artistas que contracenaram na peça, revelando a potência do jongo e de seus praticantes. De acordo com Jocimar, Maria Cobrinha não assistiu à peça pessoalmente, somente trechos expostos na rede local de televisão.

4.2 Campos e a Rede de Memória do Jongo

A inserção do jongo campista na Rede de Memória do Jongo ocorreu em 2004, a partir do 9º Encontro de Jongueiros. De acordo com Talabi (2020), ela leu, no jornal *O Globo*, que iria ocorrer o 9º Encontro de Jongueiros e que seria realizado na cidade do Rio de Janeiro. Foi nesse momento em que percebeu que havia uma rede jongueira do Vale do Paraíba do Sul e refletiu sobre o porquê de o município de Campos não estar inserido nela. Com o objetivo de perscrutar essa organização, bem como de falar da existência do jongo campista, ela e seu esposo, Rafael Sanches, resolveram ir ao evento, organizado pela Associação Brasil Mestiço, mesma produtora do livro que viria a registrar, tempos depois, os jongueiros do município. Segundo Talabi (2020), a associação é oriunda dos jongueiros da Serrinha, de Valença, de Guaratinguetá, de Piquete, entre outros municípios.

Ao participar do evento, ouviu falar de uma reunião que seria realizada pelas lideranças e decidiu, então, fazer parte dela, com o escopo de compreender quais eram as possibilidades de inclusão do jongo campista. Chegando ao encontro, Lúcia se apresentou e explicou o porquê de estarem ali, pois, em Campos, também havia jongo. Ao apresentar a prática campista e revelar que havia jongueiros remanescentes que tinham, em seu cotidiano, essa vivência, foi primeiramente questionada se era jongueira. Ao explicar a trajetória de como havia chegado até ali e que sua profissão era a de atriz, tendo atuado no fomento à produção de rodas de jongo, relatou que foi recebida com desconfiança e passou a ser inquirida pelo grupo.

Ao término de sua apresentação, questionaram a atriz, por exemplo, se o jongo relatado era de grupos folclóricos ou tradicionais. Ela explicou, então, a todos que havia tanto o grupo de teatro, coordenado por Neusinha da Hora, como jongueiros remanescentes do município, que transmitem esses conhecimentos de geração em geração, no âmbito familiar e por laços de amizade. Solidário à sua fala, um jongueiro pediu que a ouvissem, pois, se ela estava dizendo que havia jongo em Campos, era necessário que deixassem que o município se aproximasse da Rede. Desse modo, o grupo deu uma fita para que Lúcia pudesse compreender melhor o que significava a Rede e os encontros que esta realizava desde 1996.

Ao retornar do encontro para o município e dar continuidade às ações que visavam ao fortalecimento da organização social dos jongueiros em Campos e ao

fomento das rodas nos quintais de suas casas, Lúcia encontrou um cenário desanimador, causado pela interferência das religiões evangélicas relacionadas à prática do jongo, sendo impedido, por vezes, o toque do tambor — motivo de reclamação entre os vizinhos, principalmente aqueles de religião neopentecostal. Outra dificuldade apontada foi a burocracia de se pensar um Ponto de Cultura do jongo para Campos, o que trouxe desconfiança dos jongueiros em relação à atriz, gerando alguns desentendimentos. O quintal da jongueira Maria Antônia foi cogitado como um possível Ponto, entretanto, com essas problemáticas, deixou-se de lado essa possibilidade, já que não havia confiança entre a rede estabelecida e os jongueiros municipais. É importante esclarecer que

O Ponto de Cultura foi pensado como ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as suas demais ações. A proposta é a de que ele seja um mediador na relação entre o Estado e a sociedade, e dentro da rede, agregue agentes culturais que articulem e impulsionem um conjunto de ações em suas comunidades. A adesão à rede de Pontos é voluntária e dá-se a partir de chamamento público, por Edital de divulgação do Ministério da Cultura, através do envio de um projeto para a análise da Comissão Nacional de Avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais (TEIXEIRA, 2015, p. 89).

O que se observou em Campos foi uma tentativa de organização social entre os jongueiros para uma possível aderência à política de Pontos de Cultura. Nesse decurso, Maria Cobrinha e Lúcia reuniam os praticantes com o objetivo de levar o jongo campista ao 10º Encontro de Jongueiros.

Na época, o então candidato a prefeito de Quissamã Armando Carneiro encontrou-se com Lúcia em um evento na cidade e interessou-se por todo o movimento que ela e Maria Cobrinha estavam articulando com os jongueiros. Ao ganhar a eleição, Armando buscou realizar um trabalho de visibilização da cultura afro-brasileira do município onde governava, mas sem dar autonomia ao jongo e ao fado de Quissamã. Interessado em articular o jongo local ao campista, o prefeito chamou um velho jongueiro da localidade, e combinaram de realizar uma entrevista com os jongueiros das duas cidades, da qual participariam Maria Antônia, Maria Cobrinha e um antigo jongueiro do Quilombo da Machadinha, localizado em Quissamã.

No dia destinado à entrevista, ocorreu um incêndio na casa de Maria Cobrinha, inviabilizando a sua participação, sendo a conversa realizada, então, apenas com os outros dois jongueiros. O acidente, noticiado no jornal *Monitor Campista* do dia 27 de fevereiro de 2005, foi narrado por Lúcia, Maria Cobrinha e Celma e ocorreu devido a

um curto-circuito na rede elétrica da casa, a qual era feita de madeira, queimando, por isso, rapidamente a moradia. Nesse acidente, Maria Cobrinha perdeu um neto de apenas seis anos. Com a tragédia, a jogueira não pôde comparecer, e a entrevista foi realizada apenas com Antônio e o jogueiro de Quissamã, um conversando com o outro.

O diálogo estabelecido com a Prefeitura de Quissamã foi responsável por contribuir para a inserção do jongo dessa cidade na Rede de Memória do Jongo. O grupo *Tambores da Machadinha* chegou aos eventos muito mais organizado e estruturado do que o de Campos, por contar com o apoio das entidades governamentais e por os quilombolas poderem conviver em um espaço coletivo, onde havia a senzala de uma antiga fazenda de cana-de-açúcar, cujas moradias hoje estão cedidas à comunidade. Nesse local, podem se expressar e dar continuidade à prática e à sociabilidade do jongo.

Com o objetivo de os jogueiros integrarem a rede jogueira, o grupo de Campos conseguiu, junto aos políticos do município, uma kombi para levá-los até Santo Antônio de Pádua, RJ, local onde seria realizado o Encontro de Jongo. Oliveira (2018) explica que a décima edição desse evento, patrocinado pela Petróleo Brasileiro S. A. (Petrobras) pelo segundo ano consecutivo, foi realizada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pela Prefeitura de Santo Antônio de Pádua e pela Rede de Memória do Jongo/Caxambu em parceria com a Unesco e o Sesc, em 2005. Segundo a autora, a produção ficou a cargo da Associação Brasil Mestiço com o apoio do Iphan, da Associação Cultural Cachuera, da MPB FM, do Observatório Jovem e da Estação da Arte. Seus principais objetivos foram a entrega do título do Jongo do Sudeste como patrimônio cultural imaterial, assim como da certidão das lideranças dos grupos jogueiros, registrando essa expressão cultural como patrimônio imaterial do Brasil. Esse documento também foi entregue aos jogueiros de Campos e faz parte do acervo de Lúcia Talabi.

Diferentemente do que Oliveira (2018) afirma, expondo que estavam presentes o jongo das comunidades de Angra dos Reis, Santo Antônio de Pádua, Miracema, Barra do Piraí, Campinas, Guaratinguetá, Pinheiral, Piquete, Porciúncula, Valença, Serrinha e Quissamã, estava também presente o jongo de Campos, representado por Maria Cobrinha, Clemilda, Dermeval Valério e Lúcia Talabi. Compreendo que a percepção da não presença deste último grupo ocorreu por este não haver

apresentado os sinais diacríticos⁴¹ esperados para caracterizá-lo, não estando seus participantes estruturados tal qual os demais, uma vez que as vestimentas não estavam alinhadas e, menos ainda, padronizadas. Dito isso, não foram vistos como um grupo consolidado. Ademais, o jongo campista não foi considerado no evento, mesmo estando registrado no livro *Jongos do Brasil* (ANDRÉ, 2006) e tendo três pontos gravados e apresentados em CD.

Aqui vale ressaltar o momento trágico de perda familiar vivida pela Mestre Maria Cobrinha em 2005, sendo ela uma das principais lideranças a se deslocar junto ao seu grupo para a apresentação no 10º Encontro de Jongueiros. Nessa reunião, mesmo que não registrado no trabalho de Oliveira (2018), o jongo de Campos esteve presente com a própria Maria Cobrinha, Dermeval Valério e duas filhas de Maria Anita, Creuza e Cleonice, somando o total de seis pessoas. O tambor levado para a roda foi construído artesanalmente pelo jongueiro Chico Preto. Ao chegar ao encontro em Santo Antônio de Pádua, os participantes campistas não conseguiram sustentar, sozinhos, a roda, sendo, então, acolhidos na roda de jongo de Mestre Nico, de Santo Antônio de Pádua, e de Rogério, de Miracema. Lúcia contou que os dois jongueiros lhes disseram que os integrantes poderiam ir para suas rodas e, assim, apresentarem o jongo de Campos.

Após a realização do encontro, uma colaboradora da Associação Brasil Mestiço entrou em contato com Lúcia, por telefone, solicitando que lhe mandasse um texto sobre o jongo campista, bem como uma foto do grupo, já que estava sendo organizado um livro sobre o jongo do Vale do Paraíba do Sul e que versava sobre a Rede de Memória do Jongo. Como o jongo de Campos constava nos registros, era necessário que Lúcia lhe enviasse a fotografia, o texto e a autorização de uso de imagem e som para incluírem os pontos gravados no encontro realizado em Santo Antônio de Pádua, cantados por Maria Cobrinha, Cleonice, Creusa e Dermeval. Dessa forma, o texto apresentado no livro foi escrito pela atriz com base nas suas pesquisas sobre o jongo,

⁴¹ “O conteúdo cultural das dicotomias étnicas parece ser, em termos analíticos, de duas ordens diferentes: (i) sinais e signos manifestos, que constituem as características diacríticas que as pessoas buscam e exibem para mostrar a sua identidade; trata-se frequentemente de características tais como vestimenta, língua, forma das casas, ou estilo geral de vida; e (ii) orientações valorativas básicas, ou seja, os padrões de moralidade e excelência pelos quais as performances são julgadas. Uma vez que pertencer a uma categoria étnica implica ser um certo tipo de pessoa e ter determinada identidade básica, isto também implica reivindicar ser julgados e julgar-se a si mesmo de acordo com os padrões que são relevantes para tal identidade” (BARTH, 2000, p. 32).

tendo como referência bibliográfica o livro *Muata Calomba* do jornalista e hoje ex-secretário de Cultura da cidade campista, Orávio de Campos.

O processo de burocratização do jongo, a partir do recebimento da certificação dessa expressão como patrimônio imaterial, a qual foi entregue pelo Iphan no encontro de jongueiros de 2004, somado ao recolhimento das assinaturas dos jongueiros, à necessidade de autenticação de documentos e, posteriormente, ao processo de reconhecimento e premiação da peça teatral *O Auto do Ururau* a partir do Prêmio Shell, foi, infelizmente, recebido com ares de desconfiança pelos jongueiros em relação às ações, às intenções e aos benefícios supostamente recebidos por Lúcia Talabi.

Eles entenderam que a atriz estava sendo financeiramente beneficiada, uma vez que precisou reunir, em um único dia, toda a documentação exigida pelo processo de reconhecimento e registro do jongo de Campos. Segundo Lúcia, suas ações vinham em sentido oposto e buscavam dar visibilidade aos jongs locais que, até a ocasião, não tinham nem fotos, nem tampouco a documentação relacionada aos termos do uso de imagem e som, papéis necessários para o processo de edição do livro. Ainda segundo Lúcia, no quintal dos jongueiros, não havia luz, e eles não tinham providenciado a fiação para a construção de uma “gambiarra” proposta e financiada pela atriz. A foto para o livro foi tirada a partir da iluminação do farol de dois carros, o de Lúcia e o do fotógrafo.

Figura 9 — Registro do jongo de Campos no livro *Jongos do Brasil*



Fonte: André (2006).

Na Figura 9, estão, no tambor, Dermeval Valério e Maria Cobrinha, esta de branco, no canto direito. O jongo campista é representado no livro com essa foto, cujos sujeitos representados compõem-no sem expor os elementos de sinais diacríticos (BARTH, 2000), os quais passaram a ser característicos a partir de uma expectativa de preparação para a apresentação pública, muitas vezes, realizada em palcos, onde vestimentas padronizadas e o uso de tambores acabam definindo se tal grupo é ou não autêntico. Nesse período, o jongo de Quissamã já havia entrado na Rede de Memória do Jongo, representado também no mesmo livro, apresentando, ainda, um trabalho mais estruturado do que o do jongo de Campos.

A pesquisa realizada a partir dos mestres e das mestras permite-nos apontar e demonstrar como “o quintal” do jongo campista não se separa do dia a dia dessas pessoas. Ao chegar para visitar os jogueiros, encontrei-os em seus cotidianos,

cantando e falando sobre a manifestação cultural abordada, não sendo motivados a partir de um grupo de apresentação ou de uma associação, não necessitando, para tanto, de um caráter organizacional para sua efetivação.

Com exceção de Mestra Noinha, Neusinha da Hora ou do antigo terreiro de Maria Anita, não parece haver, na cidade, um espaço físico específico para a existência fixa do jongo, o que demonstra a fragilidade na qual seus praticantes se encontram, enfrentando os conflitos com os vizinhos neopentecostais, a iminência da violência, a discriminação e o preconceito frente às práticas das expressões culturais afro-brasileiras.

Nesse sentido, vale destacar a importância do esforço desta investigação. É interessante pensar que, quando encontrei Chico Preto próximo à sua casa, em uma rua de Guarus, parei para conversar, e ele ficou cantando para mim uma série de pontos de jongo, solicitando-me que não demorasse a voltar. Ressaltou seu interesse em gravar um CD e ver seus pontos de jongo pelo município, veiculados nas rádios, além da vontade de participar de uma roda e um encontro. Na ocasião, ele mencionou que onde procurassem ali, naquela região, e perguntassem pelo seu nome, diriam conhecê-lo e saber de sua história de jongueiro.

Despertou a minha atenção a forma com que o jongo ocorre na localidade de Guarus. É comum encontrar jongueiros por aquele lugar quando se está disposto e se tem uma abertura para ir aos seus quintais, processo que, nesta pesquisa, ocorreu a partir das ações efetuadas por projetos de extensão da Uenf, os quais possibilitaram conhecer tais espaços e proceder à observação e à interlocução a partir de distintos grupos sociais, como o jongo e a capoeira, que se relacionam em muitos aspectos.

Finalmente, em 2005, o jongo de Campos entrou para a Rede de Memória do Jongo. Apresento, agora, após sua inserção na construção do livro, a participação no 11º Encontro de Jongueiros, realizado no Quilombo de Valença, localizado no município de Valença, RJ. Entusiasmada com a possibilidade de os jongueiros chegarem em maior número nesse evento e com a possibilidade de sustentar a própria roda, Lúcia Talabi, com Maria Cobrinha, convidou pessoalmente cada um dos jongueiros, já que, naquela época, não era tão acessível o uso de telefone e muito menos de celular pela população mais pobre. Foi nesse decurso que a atriz soube da existência da jongueira Mestra Noinha, indo, assim, à sua casa na companhia de Chico Preto e Maria Cobrinha.

Noinha recebeu Lúcia e os jongueiros e lhes mostrou seu acervo de fotos, deixando combinado que iria participar do encontro em Valença, entretanto, na véspera do evento, ela não compareceu. Na época, Celma também participaria, mas não pôde ir, pois não tinha como chegar ao ponto de encontro de onde sairia o ônibus. Mais uma vez, não houve a possibilidade de levar os jongueiros. Esses fatores decorrentes da precária mobilidade pela cidade e a longa viagem até Valença impediram que os participantes se reunissem em grupo para se apresentar no evento.

Questões como falta de apoio e de verba da Secretaria Municipal da Cultura para participação e organização dos grupos de jongo locais, somadas às desigualdades econômica e social, à falta de acesso à mobilidade na cidade — em decorrência da violência urbana que age sob a égide das facções criminosas, as quais, cada vez mais, coordenam e comandam territórios periféricos — influenciaram no evento. Foram poucos os jongueiros que conseguiram ir ao encontro.

O evento, assim como os dois anteriores, era subsidiado pela Petrobras. No dia em que chegaram a Valença, chovia muito, e havia muitos jongueiros subindo a serra. Por não estarem em número suficiente para efetuarem sua própria roda, mais uma vez, os participantes de Campos foram acolhidos por Mestre Nico e Mestre Rogério. Na ocasião, Maria Cobrinha teve uma conversa com Adair Rocha, assessor, na época, do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil. O diálogo foi gravado por Lúcia Talabi, quem o relata:

Não era eu que estava lá, olha Adair, porque eu estou levando, porque o jongo, eu. Não. Ela estava conversando com ele. Aí quando eu disse para ela, você sabe com quem você estava conversando? (Maria diz:) “Ui, Dona Lúcia, se eu soubesse eu nem falava”. Mas eu disse, pois é, você falou, falou bonito, ele saiu encantado com você, porque através de Adair, que virou e falou para gente, (Adair diz:) “Monta um projeto, abraça ela dentro de um projeto”. Agora que eu, falando dele, lembrei dessa fala. Dele dando força da gente produzir, de fazer um projeto. Aí ele falando: “Rafael você é produtor, vai fundo, bota essa mulher dentro de um projeto, entendeu, porque ela, isolada, vocês não vão conseguir e tal”, e foi a partir do momento que ela, sentadinha ou em pé, eu não me lembro. Eu me lembro da visão dela conversando com Adair Rocha, que estava no Quilombo de Valença, representando o Gilberto Gil, na festa da Petrobras (TALABI, 2020).

Para além do que foi a peça *O Auto do Ururau*, a participação pública do jongo campista ocorreu em três encontros organizados pela Rede de Memória do Jongo; nas rodas realizadas nos quintais das casas; na parceria com o Quilombo de Manguinhos, localizado em São Francisco de Itabapoana, RJ, e com o Quilombo de Machadinha, em Quissamã, RJ, ambas cidades vizinhas, que têm a prática do jongo

em seu cotidiano, com aspectos socioeconômicos similares, principalmente no que consiste a economia sucroalcooleira.

A parceria com o Quilombo de Manguinhos ocorreu a partir do contato feito por Carol Abreu, que, na época, trabalhava com as marisqueiras na Comissão Pastoral da Terra (CPT). Carol procurou Lúcia para saber se ela tinha tambor, já que esta sabia que existia jongo naquele quilombo, mas os jongueiros estavam sem tambor e tímidos. Dessa forma, começaram a fazer uma roda no quilombo da localidade em toda noite de lua cheia, reunindo os jongueiros de lá e de Campos.

Lúcia Talabi não esteve presente no último encontro do qual Maria Cobrinha participou, que foi o 12º Encontro de Jongueiros de Piquete, em São Paulo. Posteriormente, Noinha e alguns componentes do Congola passaram, por vezes, a frequentar esse evento.

Com o objetivo de levar mais jongueiros ao Encontro, Lúcia fez contato com o grupo de Neusinha da Hora e Orávio de Campos para somar força ao movimento do jongo campista. Explicou-lhes que ainda não os tinha convidado, pois a Rede de Memória do Jongo não tinha o objetivo de atender grupos de jongs folclóricos no sentido do espetáculo, atividade que a equipe realizava.

Nesse mesmo ano, em 2008, Orávio organizou e lançou um panfleto com o nome Jongueiros da Planície, que apresentava um pouco do que ia ser levado para o encontro, a partir de sua perspectiva. Destaco que, entre 2008 e 2016, o rapaz atuou como Superintendente de Cultura e Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Campos dos Goytacazes. As ações empreendidas pela artista e jongueira Maria Cobrinha haviam ficado de lado dessa divulgação, e o nome de Lúcia Talabi também não havia sido incluído nessa organização.

A atriz contou que não recebeu devolutiva em relação à forma como ocorreu o evento e que após esse evento houve um afastamento entre ela e Maria Cobrinha. Após esse episódio, ocorreu uma apresentação no Encontro Regional de Jongo na Bienal do Livro do município, evento que contou com a participação de jongueiros da região, sendo um marco na cidade. Lúcia Talabi relata:

E a gente consegue colocar, assim, um bom número de gente, gente para assistir, de gente para dançar, e o pessoal arregaçou nos tambores. Eu sei que a tenda ficou louca, todo mundo dançando jongo, na Bienal, foi um negócio assim (TALABI, 2020).

Nesse período, Maria Cobrinha trabalhava esporadicamente na casa de Lúcia, pois seus filhos já estavam crescidos. Sabendo da estranheza de Maria, perguntou-lhe o que estava acontecendo, quando esta, então, explicou-lhe a situação. Dessa forma, Talabi resolveu afastar-se da relação com Maria Cobrinha e com o jongo, por causa da desconfiança, elemento que lhe era de fundamental importância. Pelo que pude compreender, todas essas ações foram assumidas por Lúcia e Maria Cobrinha como parte do *Projeto Fala Couro*, cujo nome foi escolhido em decorrência dos saberes dessa mestra e, possivelmente, de outros jongueiros que, ao iniciarem a roda de jongo, gritam “Fala couro!” e, assim, saúdam o tambor para começar a tocar, dando início aos toques e aos cânticos. Em relação às ações desse projeto, Lúcia afirma que

[...] ele chegou a ser feito algumas coisas, tipo participar de alguns eventos. Participar do evento lá da Bienal, já tava dentro do projeto Fala Couro, ele começou a nascer, com o pessoal da Sindipetro, ele começou a nascer, ele começou a ficar em pé quando tudo começou a ficar esquisito, e aí eu não tinha, na época, por uma questão mesmo afetiva, eu não tinha porque continuar, se Maria não tivesse (TALABI, 2020).

Com o objetivo de deixar Maria Cobrinha mais tranquila para dar abertura à roda de jongo, Lúcia encontrou uma estratégia, já que a jongueira ficava tímida. Maria passou a cantar o jongo composto pelo filho de Lúcia, Rudá Sanchez, a quem a mestra ensinou o jongo:

Eu vim aqui, vim aqui nesse terreiro
 Eu vim aqui, vim aqui nesse terreiro
 Para saudar Mariazinha que me ensinou a ser jongueira
 Para saudar Mariazinha que me ensinou a ser jongueira
 (Rudá Sanchez)

Esse ponto de jongo passou a ser utilizado como abertura na roda e foi lembrado por Maria Cobrinha quando nos encontramos. Ela orgulhava-se de ter ensinado Rudá a ser jongueiro.

O projeto tinha como objetivo abranger ações com Maria Cobrinha, para que ela trabalhasse ali, com o jongo, bem como com os demais participantes de Campos, ao passo da criação de uma Organização Não Governamental (ONG) ou associação que pudesse vir a contribuir com a formalização dos jongueiros. A ONG também possibilitaria a captação de recursos para a realização de projetos, visto que um dos gargalos do jongo campista é a impossibilidade de organização social, consequência do processo social e histórico da população negra, descendente direta de negros

escravizados. Outro escopo do projeto era o fomento dessas expressões culturais tradicionais afro-brasileiras e o estímulo de rodas realizadas nos quintais dos participantes:

E o projeto Fala Couro foi justamente nesse intuito, enquanto produtora cultural, ter esse projeto para conseguir amparar financeiramente essas manifestações, amparar essas pessoas, porque, a partir de uma associação, de uma instituição sem fins lucrativos, era possível captar. Então, era preciso ter um projeto. Era preciso se regulamentar.

[...] Então o que eu queria era isso, era que Campos tivesse esse trato com o jongo, assim como a Mana Chica. Já a Mana Chica eu não conheci, entendeu? Eu não conheci a Mana Chica. Folia de Reis, sim, Folia de Reis fazia parte da minha infância. Durante muito tempo, eu corria atrás e corri de palhaço de Folia de Reis, que vinha cantar na porta da casa da minha vó, da minha mãe, e Guarus tinha Folia de Reis, Ladainha, essas coisas (TALABI, 2020).

O *Projeto Fala Couro* ficou interrompido desde 2013, pois, a partir do 12º Encontro de Jongueiros, começaram a diminuir as ações feitas em parceria com Maria Cobrinha, as quais movimentavam os jongos e os integrantes do município, para além das rodas que eles mesmos organizavam entre si.

Lúcia Talabi não pensa em dar continuidade ao projeto, mas em fechá-lo, como uma célula histórica do município de Campos. Visando concluí-lo, tem o objetivo de finalizar esse processo a partir do tratamento do acervo que construiu ao longo desses anos. Nesse sentido, a partir do convite realizado por mim e pela prof.^a Lilian Sagio Cezar, manifestou o interesse pela parceria com a Uesi, visto a estrutura e a possibilidade de conversão dos materiais audiovisuais do formato VHS para o HDV. Como ressaltado por ela, esse acervo representa a memória de uma das mais importantes expressões culturais do município, senão a que foi mais expressiva na formação da cidade.

Ademais, Noinha explicou que seu grupo fez parte do evento ao lado do grupo de Niterói da rede do Iphan, participando do Encontro de Jongueiros realizado em Miracema, quando também conheceu o mestre jongueiro Nico, muito solícito ao jongo campista. Posteriormente, foi aos encontros realizados em Pinheiral e na Marina da Glória, no Rio de Janeiro, onde foi gravado um CD com mais 11 grupos de jongo. Somente o jongo da Mestra Noinha foi incluído no Mapa de Cultura do estado do Rio de Janeiro.

4.3 O jongo e a capoeira na Uenf: aspectos da relação do Neabi/Uenf e Mestra Noinha

Descrevo e analiso, nesta seção, ações de projetos de extensão universitária da Uenf voltadas ao jongo, com ênfase no Neabi/Uenf, filmadas a partir do trabalho da Uesi e recuperadas por mim, a fim de servir de guia para a descrição de eventos.

É interessante destacar que a primeira vez em que conheci o jongo foi durante o III Aniversário do Neabi, do qual a Mestra Noinha participou, apresentando-o e protagonizando-o. O evento ocorreu na quadra de esportes da Uenf, em 2014. A mestra, ao lado das suas netas, dos seus netos, dos seus familiares e dos componentes do Congola, além dos demais grupos jongueiros, todos de indumentárias características, com roupas brancas enfeitadas com chita, faziam com que a musicalidade do tambor, dos cantos e dos coros responsórios nas vozes dos jongueiros ecoassem pela quadra da universidade.

As iniciativas de extensão da instituição ocasionaram a aproximação da cultura popular tradicional afro-brasileira com a Uenf, inicialmente, pelas ações realizadas pelo inaugural projeto de extensão com o Mestre Peixinho e pelo professor Renato DaMatta, que possibilitou o ensino de capoeira e da história da cultura afro-brasileira campista nas instalações da Pró-reitoria de Extensão (Proex), já somando 26 anos; e, posteriormente, pelo Neabi, junto às atuações de antigos pesquisadores da Uenf que perscrutam as religiões afro-brasileiras no município, aproximando os representantes dessas culturas da universidade. Além das ações do grupo Oficina de Estudos do Patrimônio Cultural, coordenado pela prof.^a dr.^a Simone Teixeira.

A aproximação da jongueira Noinha com a Uenf foi feita a partir da cerimônia de encerramento do Fórum Educação Afirmativa Sankofa, realizado na Uenf, em 2012, quando a mestra foi homenageada pela companheira de Abdias do Nascimento, Elisa Larkin Nascimento, em nome de toda a comissão organizadora do evento. Após o fórum, os professores do curso de Licenciatura em Pedagogia da instituição, capitaneados por Leandro Garcia Pinho e Maria Clareth Gonçalves Reis, organizaram, na sequência, a fundação do Neabi na Uenf, realizando um convite à Noinha, que passou a participar desse núcleo e a integrá-lo, no qual permanece até os dias de hoje. Noinha afirma que se sente respeitada e acolhida pelos corpos docente e discente da Uenf:

E assim, não gostava de faltar lá, não gostava não, porque nenhum de nós gosta, de faltar, assim, esses encontro, as reuniões, porque a gente não tem um representante negro, a gente quase não tem representante negro, eu acho que eu inspirava muitas pessoas que muitos pensavam que eu estudava lá, estava fazendo faculdade, que eu tava fazendo nível universitário, então aquela, se aquela velhinha pode, eu também posso, né? Num é? Se ele pode estar lá, se ela está lá, se pode estar lá? Uma referência, eu me senti uma referência, porque muitos achavam que eu tava fazendo curso lá de mestrado, não sei o que. Eu não tenho nem, eu só tenho o segundo grau, o curso médio. Mas, passou s pessoas né, me ver como exemplo (PENHA, 2020).

Para ela, o Neabi veio com uma “nova roupagem” na dedicação aos estudos afro-brasileiros e indígenas, ao passo que os docentes protagonizam igualmente todos que dele participam. Em sua opinião, a parceria entre o jongo e a universidade é uma forma de aproximar o corpo acadêmico das questões afro-brasileiras e da vida social do negro na cidade. Em sua trajetória, também esteve ao lado da UFF, no curso de Assistência Social, no qual é convidada a participar de algumas atividades. Ademais, integrou o MNU. Noinha atuou, ainda, em múltiplas frentes que tematizavam e representavam a cultura afro-brasileira na região, além de participar do Conselho Municipal dos Direitos da Mulher (Comdim), no qual permaneceu por alguns anos contribuindo, majoritariamente, com a discussão e com o diálogo sobre a violência contra a mulher.

O III Aniversário do Neabi, realizado em 2014, na quadra localizada ao lado do prédio do CCH da Uenf, dedicou o evento em homenagem à mestra. Lá, apresentaram-se jongos de quatro grupos distintos, estabelecendo, ali, relações que se estendem até a atualidade, já que Noinha continua atuante no Neabi e segue presente em diversos espaços de sociabilidade da universidade. Também é importante destacar que diferentes jongueiros também atuaram e atuam no núcleo em questão, seja em projetos de extensão, seja como alunos de graduação da Uenf.

Nesse dia de homenagem à Noinha, apresentaram-se o próprio jongo do grupo Congola, por ela encabeçado; o Núcleo de Arte e Cultura, Companhia Gente de Teatro, coordenado por Neusinha da Hora; o jongo do Quilombo de Machadinha, do município de Quissamã; e o jongo de umbanda, do grupo Mãos Negras, coordenado pelo Contramestre Totinho Capoeira.

Noinha foi homenageada em reconhecimento ao seu legado e por sua atuação como bolsista de extensão no Neabi, no qual compartilhou suas experiências e seus conhecimentos, com ações direcionadas às demandas da sociedade civil de valorização da cultura afro-brasileira no município, quando, por exemplo, foi bolsista

do projeto intitulado *Manifestações culturais afro-brasileiras em Campos dos Goytacazes: em foco, jongo, samba e boi pintadinho*, coordenado pela prof.^a dr.^a Maria Clareth Gonçalves Reis. A jogueira, que criou o grupo Congola, formado por amigos e parentes, além de ser compositora de letras de jongo, é autora do livro *A voz do tambor: Noinha e o jongo* (PENHA, 2010), que narra a tradição jogueira a partir de suas memórias, de cânticos e rezas.

O Neabi homenageou a mestra com a participação de representantes do jongo, artistas, poetas, músicos e dançarinos da cidade e da região. O início do evento contou com uma mesa-redonda composta pelo, na época, diretor do CCH, prof. dr. Sergio Arruda; pela coordenadora do Neabi, Maria Clareth; pelo então chefe do programa de apoio à igualdade racial, Gilberto Firmino, o Totinho — que, nessa ocasião, foi representado por Manuely Batista; pelo prof. Orávio de Campos, na época, representando a Coppam; por Jorge Luiz dos Santos, superintendente de Igualdade Racial; e por Mestra Noinha. Infelizmente, os dois últimos rapazes não compareceram à mesa.

A coordenadora Maria Clareth apresentou o jongo e expôs a homenagem à jogueira Noinha. Em seguida, mostrou os demais jongs presentes: primeiro, o Tambores de Machadinha, que veio de Quissamã a Campos para prestar homenagem à jogueira; até, por fim, o Núcleo de Arte e Cultura, coordenado por Neusinha.

Na mesa, ressaltou-se a importância da relação entre a universidade e a parceria com os grupos da cultura popular. Sergio Arruda contou que, em 1999, a Uenf realizou um evento ligado ao Programa de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem (PPGCL) em que os organizadores convidaram o jongo de São João da Barra, RJ, o que aponta que a relação da universidade com as expressões culturais de matrizes afro-brasileiras data de um período bastante remoto, principalmente no que se refere ao jongo, uma vez que, nesse período, o Mestre Peixinho já dava aulas na Instituição, não como mestre, mas como professor de capoeira, pela Abadá Capoeira.

Na fala de abertura, Noinha agradeceu a todos os que estavam presentes. A jogueira parecia muito entusiasmada com a ocasião, tendo preparado os jogueiros componentes do seu grupo, que estavam todos de indumentárias específicas, com colares de lágrima-de-nossa-senhora, roupas brancas com panos dourados e, alguns, com detalhes floridos. Todos os homens estavam de calça e blusa brancas, enquanto as mulheres usavam saia e blusa, além da maquiagem. Noinha ressaltou como se sentia feliz e honrada por ser reconhecida e exercer representatividade negra como

jongueira e bolsista do Neabi. Finalizou, então, sua fala lendo uma poesia que compôs sobre o samba:

O samba
 Se você gosta de samba
 E vive no meio de bamba
 Curte uma batucada
 Como quem não quer nada
 Namora uma garota qualquer
 Tipo no samba branco
 Gosta de samba canção
 No ambiente reservado
 Quando está apaixonado
 Ao cantar só escuta o eco
 Quando o samba é do tereco teco
 Gosta de samba enredo

Porque produz histórias, mistérios e
 segredos
 E do samba do partido alto
 Porque desceu do morro
 E ganhou o asfalto
 Gosta do samba de roda
 Porque reuniu mais conservador
 [trecho inaudível]
 Pelo que cantou
 Dançou por ti
 E no samba
 Que é a cara do Brasil
 Do Brasil, do Brasil.
 (Mestra Noinha, 2014).

Vale ressaltar que muitas das composições de Noinha tematizam outras expressões afro-brasileiras, como o samba, o boi pintadinho e a capoeira, além de abordar aspectos sociopolíticos do negro no Brasil e, mais especificamente, no município de Campos.

Depois da mesa de abertura, o artista Jota Leone cantou o hino nacional ao lado de Totinho Capoeira e mais dois alunos do curso de Ciências Sociais da Uenf. Esse momento não chamou a atenção dos jongueiros, quando pude perceber que poucos deles se dispuseram a acompanhar esse momento cívico. Em seguida, houve a apresentação de música e poesia, uma releitura de *África Brasil*, com Olivier Almeida, representante da comunidade de samba do Morrinho e, na época, membro do Neabi e mestrando em Políticas Sociais, cantando alguns sambas ao som de violão.

Noinha assistia a Olivier atenta e entusiasmada, além dos outros jongueiros que estavam na arquibancada, enquanto um dos participantes do grupo Congola cantava junto, acompanhando timidamente um dos sambas reproduzidos, batendo suas mãos para ritmar o samba.

Olivier também cantou em homenagem à mestra uma poesia para suas netas e sobrinhas, Maria Antônia, Naram, Dandara e Nara. Enquanto ele se apresentava, organizava-se Jota Leone, que, em seguida, cantou a música *Revolta Olodum*, do Olodum, momento em que os jongueiros se animaram, bateram palmas, além de cantarem junto ao artista, enquanto os netos de Noinha iam tocando timidamente com eles, acompanhando a percussão de Totinho Capoeira e dos outros que o seguiam com o tambor do jongo.

Figura 10 — Mestra Noinha assiste à apresentação de jongo do grupo de Neusinha da Hora, no III Aniversário do Neabi



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2014).

Posteriormente, foi a vez do Núcleo de Arte e Cultura, composto exclusivamente por mulheres e coordenado pela jongueira Neusinha da Hora, iniciar sua apresentação. Na Figura 10, Noinha assiste à apresentação desse grupo em sua homenagem. Eram todas mulheres e estavam todas vestidas de branco, com detalhes de chita mais escuros. A maior parte das componentes utilizava turbante. Quem tocava o tambor era a irmã de Neusinha, imbuída dessa função no grupo, do qual também participavam crianças, desde aquelas que estavam aprendendo a andar até as mais velhas, em torno de dez anos de idade. Neusinha fez uma fala introdutória explicando o que era o seu núcleo e a importância da preservação das expressões culturais de matrizes afro-brasileiras, agradecendo à Noinha por sua sabedoria passada aos mais novos.

Figura 11 — A dança do jongo, realizada pelo Núcleo de Arte e Cultura



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2014).

Na Figura 11, duas componentes do Núcleo de Arte e Cultura dançam no centro da roda durante a apresentação mencionada. Os jongos tocados por elas envolviam narrativas do município, sobre a laranja de outeiro, o rio Paraíba do Sul ou mesmo os jongos cantados também na roda de Noinha, como este:

O tambor é bom
Quando tem mulher
O tambor é bom
Quando tem mulher

Neusinha da Hora e o grupo também cantaram um jongo que se referia à Mestra Maria Anita:

Meia noite na colina
 A bananeira foi plantada
 Meia noite na colina
 A bananeira foi plantada
 Hoje o jongo comia solto no terreiro
 Maria Anita dançava

O momento em que cantaram esse ponto de jongo foi quando a roda ficou mais animada. Mestre Maria Anita é muito falada em Campos, e muitos dos antigos componentes do seu grupo já foram tanto ao jongo de Noinha quanto ao de Quissamã, o que pode explicar a efervescência ao se cantar esse ponto. Ao fim da apresentação, o grupo recitou coletivamente esta mensagem:

O jongo evoca o sentimento da escravidão, é igual ao som produzido antigamente pelas cambonas dos bois, reproduzidos o gemido de dor pelos anseios, por isso temos hoje esse espetáculo para lembrar que a luta pela liberdade precisa ser constante e permanente, por isso queremos que o jongo evoque hoje e sempre os gritos de libertação de todos os homens, de todos os pobres, de todas as raças e de todas as cores — Depoimento do Núcleo de Arte e Cultura, 2014.

Outro ponto de jongo entoado por elas chamou a minha atenção por tê-lo encontrado na capoeira em momentos de festividades que vivenciei enquanto fui aluna de Peixinho. Na época, ainda não compreendia os diferentes momentos em que o mestre tocava jongo e capoeira, não sabendo distingui-los:

Vovó não quer
 casca de coco no terreiro
 Pra não lembra
 Do tempo do cativoiro
 (Jongo cantado pelo Núcleo de Arte e Cultura⁴²)

Após essa apresentação, foi a vez do Mãos Negras, coordenado por Totinho Capoeira, apresentado como jongo de umbanda. Esse grupo também desenvolve atividades com a capoeira por meio da Associação de Capoeira Mandingueiros dos Palmares. Segundo o líder, o jongo praticado e apresentado por ele é de raiz do município, o jongo batido na umbanda. Ele explicou que, por serem uma escola de cultura, faziam uma releitura de diferentes grupos do jongo do Sudeste e que, na

⁴² Quando fui aluna de Mestre Peixinho, ele cantava jongo durante os treinos e levava músicas que já eram mais conhecidas em distintos meios de comunicação, como essa apresentada.

ocasião, seriam apresentados os jongos de Cachoeira, Guaratinguetá e São José da Serra. No tambor, estavam ele e mais um de seus alunos que sempre o acompanham.

O grupo também utilizava roupas específicas, diferenciando-se dos demais, mas não faziam tanto uso de chitas. Os homens, de camisa e calça de algodão no tom bege, além de chapéu de palha. As mulheres, de blusa e saia, com muitos babados, e todas de branco. É interessante pensar que eles, diferentemente do que ocorre em Campos, dançavam na roda a dois e utilizavam o termo “machado” com o objetivo de parar a roda. Destaco aqui o ponto cantado por eles o qual fazia referência ao “burro que não sabe ler” ter agora graduação, mestrado e doutorado, a partir do próprio ponto que ia sendo improvisado à proporção que o cantavam, variando os tipos de formação que o “burro que não sabe ler” ia adquirindo conforme estudava e avançava nos graus de escolaridade.

Após a apresentação do Mãos Negras, foi a vez do Tambores de Machadinha. Este grupo contou que reiniciou suas atividades em 2003, convidando a todos para a Feijoada da Liberdade, evento que iria ocorrer em sua comunidade, além de apresentarem e saudarem três lideranças mais velhas da localidade que lhes ensinaram o jongo, estando ali presente somente a mestra jogueira Mãe Preta. As mulheres vestiam saias e camisetas brancas, enquanto os homens usavam shorts e camisetas da mesma cor. Muitas dessas eram do próprio grupo de Machadinha ou faziam referência ao jongo.

Figura 12 — Apresentação do grupo Tambores de Machadinha



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2014).

A Figura 12 retrata o momento da apresentação do grupo Tambores de Machadinha no III Aniversário do Neabi, com dois dançarinos no centro da roda, um homem e uma mulher. No fundo, Mestra Mãe Preta está de frente para os tambores, que estavam sendo tocados por outros componentes do grupo, contando, ao lado, com mais integrantes, que batiam palmas e respondiam ao coro. Estavam todos ali também para homenagear Noinha. Abriram a roda com Mãe Preta pedindo a benção de Deus e da Ave Maria. Depois que essa mestra cantou, virada de frente para o tambor, uma componente do grupo cantou um segundo jongo, e começou-se a dança. O homem que fez a abertura foi o primeiro a dançar, dirigiu-se a uma mulher que estava na roda e a conduziu para o tambor, para que o reverenciassem e pedissem a benção à mestra, beijando a sua mão, gesto que foi repetido pela maioria dos que iam dançar no centro do círculo.

Observei um elemento semelhante entre a forma como os jongueiros reverenciam o tambor e como os capoeiristas o fazem em relação ao berimbau. Por exemplo, na capoeira angola, quando os jogadores vão até o pé desse instrumento — localizado junto a uma bateria composta geralmente por três berimbaus, além de

um ou dois pandeiros, reco-reco, agogô e atabaque —, e, antes de jogarem no centro da roda, eles se curvam, agachados, de frente ao berimbau, realizando um movimento de reverência ao instrumento, fazendo, por vez, o sinal da santa cruz ou outros tipos de pedidos de proteção religiosa. Parece haver similaridades estruturais, estéticas e mnemônicas na forma como esses distintos grupos organizam suas normas.

O grupo Tambores de Machadinha dançava ritmadamente, e, no centro, iam homens e mulheres que faziam o movimento de umbigada. Traziam a perspectiva da meia-lua, que facilita a apresentação em palcos, assim como o faz o jongo da Serrinha (SIMONARD, 2005). A roda era composta por dois tambores, similares aos utilizados em casas de candomblé, feitos de tarraxas, madeira e couro de animal.

Mãe Preta e os componentes do grupo batiam palmas e dançavam ritmadamente os mesmos passos enquanto compunham a roda, ao passo que o casal formado pelo homem e pela mulher se dirigia ao centro, dançando. A forma como eles se movimentavam se diferencia do jongo observado em Campos, pois, neste município, dançava-se individualmente, não tendo como marca a umbigada ao centro. Esse foi, inclusive, um aspecto diferencial que os participantes ressaltaram no jongo campista: não se dançava a dois na roda, cada um tinha o seu momento, e, nele, quem estava dançando escolhia se ia ou não parar o tambor para que pudesse cantar um novo ponto; caso não o quisesse, dirigia-se a outra pessoa, que iria ao centro da roda e repetiria o mesmo processo.

Outro aspecto relevante é que alguns dos pontos cantados pelos jongueiros de Campos muito tinham de similaridade com os corridos que encontrei na Capoeira Angola, em rodas de Valença e Salvador, BA, além de Campos dos Goytacazes, em distintas escolas de capoeira. É o que acontece com o cântico que será apresentado a seguir, performado pelos jongueiros do Tambores de Machadinha:

O pau rolou
Lá na mata ninguém viu
O pau rolou
Lá na mata ninguém viu

Depois desse grupo, foi a vez da homenageada Noinha e seu grupo Congola assumirem o centro da quadra de esportes para a realização de sua roda de jongo. Diferentemente dos outros que já haviam se apresentado, este tinha como componentes pessoas das mais distintas idades, com uma presença significativa de jongueiros já idosos. Todos estavam muito preparados e arrumados para homenagear

a jongueira. Os homens, com calça e camiseta brancas; as mulheres, com saia branca e blusa, por vezes, utilizadas por algumas com o dorso mais exposto. Os detalhes eram de chita, além dos colares confeccionados com sementes de lágrima-de-nossa-senhora, uma das principais características do grupo que o distinguem dos outros. Gisele, filha de Noinha, também estava com uma roupa completamente branca, e a vestimenta de ambas não contava com estampas, aspecto este que as diferenciava dos outros jongueiros. Noinha utilizou os detalhes da roupa nas cores dourada e bege. Ao longo da convivência com o jongueira, pude perceber que os integrantes do grupo têm roupas específicas, que se diferenciam de acordo com cada apresentação e são variadas ao longo dos anos, com a modificação da estampa de chita e da forma como ela é fixada na roupa.

Figura 13 — Apresentação do grupo Congola



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2014).

A Figura 13 retrata a apresentação do grupo Congola no III Aniversário do Neabi. No centro, está Mestra Noinha cantando um jongo, enquanto os componentes batem palmas e respondem aos coros dos pontos entoados. Na ocasião, depois de cantar, ela explicou que o jongo é uma manifestação cultural popular e agradeceu a todos os presentes, expondo o quão rica era aquela troca naquele espaço. Cantou um

ponto de jongo que tinha feito em homenagem à pesquisa que vinha realizando no Neabi e que envolvia o jongo, o samba e o boi pintadinho, também repetido na roda em sua homenagem, filmada em 2018. Durante a apresentação de seu grupo, os integrantes fizeram uma meia lua, que, por vezes, era inviabilizada pelos jongueiros mais velhos, que se posicionavam de costas para o público, sem aquela preocupação com o “show” ou o “espetáculo”. Primeiramente, foi a vez dos mais antigos dançarem e cantarem; depois, dirigiram-se à roda os mais novos, seguindo a mesma lógica da formação que pudemos observar cinco anos mais tarde no quintal da casa da Mestra.

Para a finalização do evento e da apresentação do seu grupo, Noinha convidou todos os presentes para que se juntassem a ela na roda, inclusive aqueles que estavam tocando o tambor, integrando a irmã de Neusinha Hora, Totinho Capoeira e os dois alunos da Uenf para tocarem. Foi formada um grande círculo na quadra, que fica em frente ao principal acesso pedestre da instituição. Já era noite, e os alunos que passavam por ali não podiam deixar de perceber o movimento que estava acontecendo. O som do tambor ecoava em parte da universidade, especialmente no CCH, que estava logo ao lado. Quando Noinha finalizou a roda de seu grupo em parceria com os demais, foi cantado um jongo que muito se assemelha a um corrido de capoeira, momento responsável por fechar a roda.

Adeus, adeus, eu vou me embora
Eu vou com Deus e com Nossa Senhora

Esse mesmo ponto é encontrado também na finalização das rodas de capoeira, principalmente da Capoeira Angola, encadeados a outros corridos. Ao longo dos anos em que foram sendo realizadas as comemorações dos Aniversários do Neabi, Mestra Noinha continuou sendo homenageada, contribuindo para o grupo, protagonizando diversas mesas temáticas nesses eventos e compartilhando seus conhecimentos com o corpo docente e discente da Uenf. Em um cenário em que o jongo se encontra, no município, com poucos espaços de sociabilidade; em que os jongueiros não se reúnem mais, pela impossibilidade de transitarem em diferentes bairros ou regiões próximas à cidade, momentos como esse são de extrema importância no reconhecimento, na valorização e na manutenção de expressões culturais de matrizes afro-brasileiras. O espaço da universidade tornou-se palco não só de atividades realizadas por jongueiros, mas por distintos mestres de capoeira, além da Mana Chica, do fado de Quissamã, do samba, entre outras atividades que vêm se aproximando,

principalmente por meio dos projetos de extensão, da instituição de ensino superior, do protagonismo em diversos eventos, encontros, filmagens e entrevistas com esses mestres da cultura popular.

Mestra Noinha tornou-se uma parceira da Uenf e do Neabi, assim como Mestre Peixinho. Foi essa convivência, viva desde 2014, tanto na capoeira como no jongo, que subsidiou a construção desta pesquisa. Em 2016, eu, Peixinho e mais alguns capoeiristas do Grupo ABC Arte Capoeira participamos, com jongueiros de Quissamã e de Noinha, de reuniões propostas pelo núcleo, na organização do IV Aniversário deste. Lá conversamos sobre as potencialidades de apresentações tanto da capoeira como do jongo no evento, no qual atuei em diversas frentes, como na organização, na filmagem, na fotografia e na apresentação de capoeira, além da participação no jongo, como aluna de Mestre Peixinho e com a presença de Noinha. Peixinho tocou atabaque ao lado da sua neta, que batia o tambor específico do jongo, confeccionado de uma tora oca de madeira. Chamaram muito a minha atenção as expressões dela, a forma como segurava o tambor, com muita seriedade, e principalmente os olhares dos homens para ela.

Figura 14 — Mestra Noinha no IV Aniversário do Neabi



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2015).

Na Figura 14, Mestre Noinha canta e apresenta o jongo no IV Aniversário do Neabi, acompanhada de sua neta e de Peixinho, que não aparecem na imagem. A jongueira, ao lado de outros mestres de capoeira, também foi homenageada pelo núcleo durante o evento. É interessante pensar a relação do jongo e da capoeira no município, o primeiro aparece encadeado ao esporte em alguns espaços de sociabilidade ou pelo parentesco e pela vizinhança entre capoeiristas e jongueiros. Isso ocorre tanto com Mestre Peixinho como com Noinha, Maria Cobrinha e Jocimar. Na localidade de Guarus, tem-se a presença do mais antigo mestre de capoeira da cidade, conhecido por Timbó, que coordena a Associação de Capoeira Navio Negroiro. Esse mesmo grupo também já realizou eventos no Centro Juvenil São Pedro, na comunidade da Margem da Linha, com a roda de jongo ao final, diferentemente do que ocorre em outras escolas, que é o samba de roda, tradicionalmente realizado no estado da Bahia. A relação do jongo com a capoeira também foi narrada pela Mestre jongueira Noinha:

[...] meu avô tinha um companheiro chamado Zé Caramba também, dançava muito jongo, muito jongo, porque os dois dançavam muito diferenciados, além de ser jongueiros, todos dois eram uns negão alto, magro, e eles dançavam com ritmo, alguns passos da capoeira, que não era capoeira, era tudo jongo, porque eu acho que meu avô era capoeira. Então algumas jogadas que eles faziam pareciam, quem via de longe, era um capoeirista dançando jongo. Era muito bom (PENHA, 2020).

No IV Aniversário do Neabi, participamos todos da apresentação e da junção da turma da capoeira com a do jongo. Ao lado de Mestre Noinha, Mestre Peixinho demonstrou ter muita intimidade com a prática do jongo, principalmente no que se refere à musicalidade. Em nenhum momento, a Mestre o corrigiu ou demonstrou alguma insatisfação quanto à forma como tocava o atabaque. A apresentação foi realizada, em suma, pelos dois, somados a capoeiristas.

Figura 15 — Mestra Noinha e Mestre Peixinho no IV Aniversário do Neabi



Fonte: BIS-Uesi / NEABI (2015).

Na Figura 15, estão representados Peixinho e Noinha durante a apresentação do jongo. Nesse mesmo espetáculo, o mestre tocou o atabaque com a neta de Noinha, Dandara. Segundo Bertoza (2019), sua neta a acompanha tocando o tambor desde os oito anos de idade, ao que data a publicação do jornal *Folha da Manhã*. Essas iniciativas foram responsáveis por aproximar a comunidade acadêmica e esses grupos, seja com os jongueiros de Campos, seja com os de Quissamã. Ao narrar como se sentia ao participar desse espaço, Noinha contou que enxerga essa relação com a universidade como uma forma de possibilitar que as pessoas do corpo institucional conheçam mais sobre a cultura afro-brasileira. Um relato de uma outra jongueira também foi expressivo, pois ela demonstrava saudade da roda de jongo no seu quintal, onde, antigamente, não havia tantos vizinhos e ainda existia muita vegetação. Hoje já não pode bater o tambor, pois é repreendida pelos moradores locais. Por isso, demonstrou interesse em realizar, com Peixinho, uma roda na Uenf.

4.4 Política cultural e o jongo no município de Campos dos Goytacazes

Apresento, neste tópico, dados referentes ao desenvolvimento de ações no âmbito das políticas culturais no município de Campos, do período de 1980 a 2016, tendo em vista o golpe de Estado e o *impeachment* sofrido pela ex-presidenta Dilma Rousseff, quando ocorreu um desmonte das políticas culturais. Dessa forma, o objetivo foi descrever e analisar a forma como esses processos incidiram na salvaguarda do jongo campista. A partir de dados primários e secundários, pude inferir que foram poucas e quase inexistentes as políticas culturais voltadas ao jongo em Campos e, mais especificamente, aos jongueiros, já que a manifestação em questão é um patrimônio mantido por meio de pessoas.

Destaco que, por mais que essas ações tenham sido escassas, isso não significou uma ausência de políticas culturais no município. Os projetos de lei criados na cidade para a cultura estão de acordo com as ações realizadas em âmbito federal (FERREIRA, 2014). A partir da análise de dados apresentados por Moretto (2011), no que consiste aos bens culturais, foram criadas algumas leis no município entre os períodos de 1980 e 2009.

Em 1985, reestruturou-se o Conselho Municipal de Cultura, pela Lei n.º 4.380/1985, durante o governo de José Carlos Vieira Barbosa; em 1990, foi estabelecida a Lei Orgânica do Município; em 1991, sob a gestão de Anthony Garotinho⁴³, elaborou-se o Plano Diretor; em 1994, teve-se a reestruturação do Conselho Municipal de Cultura, na gestão de Sérgio Mendes Cordeiro, que também instituiu a Lei n.º 6.287, de Incentivo Fiscal, e n.º 6.069, de Incentivo Fiscal para a realização de projetos culturais para a cidade, em 1996 (MORETTO, 2011). Ainda se destaca que,

Na história da cidade, nos períodos compreendidos entre as décadas de 1980 e 1990, verificamos que no governo do prefeito Raul Linhares (1977/1982) foi construída uma sede para a biblioteca municipal e inaugurado um museu. Para sua gerência foi criada a “Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima” (FCJOL) sendo que o município não possuía acervo. A verba para tal fundação só começou a existir no primeiro governo municipal de Anthony Garotinho (1989/1992). O primeiro e único estatuto da FCJOL foi elaborado em 1978 e está em vigor até a presente data. Os fins e objetivos da fundação, nele descritos, demonstram que a instituição é de caráter cultural, como através das atividades e manutenção da Biblioteca Municipal, pela realização de conferências, exposições ou outros eventos litero-culturais. Essa fundação é administrada por dois Conselhos, um Curador e outro de Administração. Além desses, há um Superintendente Executivo cuja atividade é auxiliar o Presidente da Fundação a desempenhar suas funções. Nota-se que o

⁴³ Garotinho foi prefeito de Campos entre os períodos de janeiro de 1989 a dezembro de 1992; e de janeiro de 1997 a março de 1998.

primeiro órgão destinado exclusivamente à Cultura do município possui especificamente cunho literário (MORETTO, 2011, p. 82–3).

Vale destacar que a FCJOL foi citada nas ações voltadas ao jongo no município, principalmente às associadas à Neusinha da Hora. Os dados apresentados por Moretto (2011) apontam que, nos anos de 1998 e 2004, no período de gestão do ex-prefeito Arnaldo Viana, foram instituídas 12 leis voltadas à cultura. A autora expõe que, em 1998, decretou-se a Lei n.º 6.634, proibindo a obliteração de qualquer espaço público sem que fosse gerado outro que o sucedesse. Já a capoeira, sob a Lei n.º 670, foi reconhecida como manifestação cultural e desportiva, em 1999, ano em que se estabeleceu o uso de royalties para cultura e esporte, sob a Lei n.º 6.882. Em 2001, o programa Praça Viva, Bandas na Praça foi criado sob a Lei n.º 7.082, além dos espaços destinados a atividades sociais, desportivas e culturais em comunidades, pela Lei n.º 7.153, e do espaço cultural, sob a Lei n.º 7.154, que autorizou o poder executivo a destinar áreas em praças com o intuito de atender eventos culturais e religiosos. Em 2002, foram criadas a Casa de Cultura do Farol de São Thomé, pela Lei n.º 7.250, e a Biblioteca Virtual da rede municipal, por intermédio da FCJOL (MORETTO, 2011).

Em 2003, surgiram outras duas leis: a primeira, n.º 7.481, que gerou uma nova redação do regulamento do Prêmio de Cultura Múcio da Paixão, estabelecido pela Lei n.º 5.285, de 1992; e a segunda, a Lei n.º 7.527 de 2003, que criou a Coppam e estabeleceu o Fundo Municipal de Proteção ao Patrimônio Municipal (MORETTO, 2011).

Em 5 de julho de 2004, sob a Lei n.º 7.642, foi determinado que, na grade curricular das escolas municipais, públicas ou privadas, haveria disciplinas que tematizassem a cultura (MORETTO, 2011). Consta, no site da prefeitura, que, em 2004, voltadas para essa área, foram criadas, ainda, a Lei n.º 7.652, que autoriza o poder executivo municipal a consolidar convênio com a Cia. de Arte Persona; e a Lei n.º 7.666, que declara de utilidade pública o movimento campista de pesquisa da Cultura Negra. Vale salientar que essas ações políticas acontecem apenas um ano após a presidência da república sancionar a Lei n.º 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história e da cultura africanas e afro-brasileiras nas escolas de todo o país.

Leis importantes foram estabelecidas durante o mandato do ex-prefeito Alexandre Marcos Mocaiber⁴⁴. Moretto (2011) aponta que, em 2005, criou-se a Lei n.º 7.791, que tratava de placas em prédios e logradouros que indicavam fatos históricos do município e dava outras providências; em 2007, instituiu-se a Lei n.º 7.907, que possibilitou acesso prioritário de idosos a eventos artísticos, esportivos e de lazer; e, nesse mesmo ano, foi reestruturado o Conselho Municipal de Cultura, com a Lei n.º 7.919, de 9 de julho de 2007, e apresentada a nova regulamentação do Prêmio de Cultura Múcio da Paixão, sob a Lei n.º 7.935. Em 2008, foi instituído o Plano Diretor, sob a Lei n.º 7.972 (MORETTO, 2011). No site da prefeitura, no campo da cultura, consta, ainda, a criação do Dia da Bíblia, pela Lei n.º 7.939; a criação do Museu Olavo Cardoso (MOC) e outras providências, pela Lei n.º 8.058; alterações na Lei n.º 7.919, do Conselho Municipal de Cultura; e a instituição da Lei n.º 8.059.

Nos períodos que seguem até 2012, consta, também no mesmo site, que foram promulgadas seis leis. A primeira, a Lei n.º 8.131, feita em 2009, dispõe sobre o depósito legal de publicações no território municipal na Biblioteca Municipal Nilo Peçanha, dando também outras providências. A segunda, a Lei n.º 8.165, criada em 2010, dispõe sobre o crédito adicional suplementar no orçamento fiscal do município. A terceira, criada em 2010, Lei n.º 8.109, deu nova redação à Lei n.º 7.919, de 2007. A quarta foi a Lei n.º 8.228, instituída em 2011 e que deu nova redação à Lei n.º 5.430, de 1993. A quinta, Lei n.º 8.300, promulgada em 10 de maio de 2012, é responsável por criar o Museu Histórico de Campos dos Goytacazes e a Superintendência Artística, além de dar outras providências. Por fim, a sexta foi a n.º 8.304, de 22 de junho de 2012, que instituiu o Cepop⁴⁵ e deu outras providências.

As ações no campo da cultura, no município, tendem a ser voltadas aos patrimônios materiais. O jongo, por sua vez, é uma expressão cultural de natureza imaterial que construiu raízes e participa da própria história de Campos. Apesar disso, é a capoeira a primeira expressão cultural a ser reconhecida, tendo ela mais acesso às políticas culturais e ao diálogo com os representantes locais.

⁴⁴ Alexandre Marcos Mocaiber foi prefeito de Campos dos Goytacazes entre os anos de 2006 e 2009.

⁴⁵ O Cepop teve orçamento inicial de R\$ 70.000.000,00, segundo consta em reportagem de 21 de julho de 2018 do jornal online *Folha 1*. De acordo com Almeida Filho (2017), o espaço foi inaugurado em 2012. O autor explica que ele também é conhecido como Sambódromo Campista e tem o maior palco fixo da América latina. O local segue os moldes do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, localizado no Rio de Janeiro (RJ), ostentando, ainda, uma grande passarela “[...] composta de arquibancadas de concreto, iluminação e instalação de camarotes e som, ao final da pista que cobre 280 metros de extensão e 20 metros de largura, com capacidade para aproximadamente 40 mil pessoas” (ALMEIDA FILHO, 2017, p. 61).

O Museu Histórico de Campos dos Goytacazes vem, desde então, sendo utilizado como espaço de sociabilidade por diversos representantes da cultura popular da cidade, como Mestre Peixinho, Mestra Neusinha da Hora, Mestre Totinho, Mestre Bizuca, Contramestre Cobrinha Coral e Mestra Noinha. Estive em ocasiões nesse espaço, participando de oficinas de jongo e de capoeira, maculelê, puxada de rede e boi pintadinho, além de assistir a apresentações e espetáculos de jongueiros e capoeiristas, ao passo da participação desses mestres como convidados em palestras que tematizaram as culturas populares tradicionais afro-brasileiras da cidade.

O Cepop também se tornou um espaço utilizado pelos grupos da cultura popular, onde ocorreram apresentações de escolas de samba e de boi pintadinho do município, tendo alguns jongueiros desfilado em alas de distintas escolas. A dinâmica de alguns eventos aconteceu desta forma:

Em 2012 o CEPOP recebeu seu primeiro desfile carnavalesco que contou com a participação da comissão de frente e bateria das escolas de samba vencedoras do carnaval cariocas Salgueiro, Grande Rio e Unidos da Tijuca, que desfilaram como Escolas de Samba convidadas para o “Campos Folia”, carnaval comemorado no feriado de Primeiro de Maio.

No Carnaval de Campos desfilam hoje (2017) cerca de 6 escolas de samba no Grupo Especial e 6 no Grupo de acesso, 5 Blocos de Samba no Grupo Especial e 2 no Grupo de Acesso e 6 Bois Pintadinhos no Grupo Especial e 9 no Grupo de Acesso. Os folguedos do boi acontecem em Campos dos Goytacazes sob a denominação de Boi Pintadinho e foram mais recentemente re-nomeados de Boi Samba (ALMEIDA FILHO, 2017, p. 61–62).

Celma explicou que houve a tentativa de criar uma ala de jongueiros na Escola de Samba União da Esperança, que é uma das mais antigas e tradicionais de Campos, localizada no bairro de Custodópolis, vizinho à comunidade de Santa Rosa. Isso não foi possível, uma vez que não houve verba e disponibilidade de costureira para confeccionar a roupa dos jongueiros.

Neusinha da Hora, que atuou no Conselho Municipal de Cultura (Comcultura) representando o Núcleo de Arte e Cultura, não acompanhou nenhum tipo de fomento às políticas culturais voltadas ao jongo, nem a outras expressões culturais populares afro-brasileiras do município. No período em que atuou nesse conselho, também trabalhou na FCJOL, onde foi organizado um encontro de folia de reis, no dia de Santo Reis, na Tenda Cultural do Farol de São Thomé, em que conseguiram reunir as Falias do Parque São José, liderada por Seu Ildebrando, e mais uma Folia do município

vizinho, de São Fidélis. Hoje, o trabalho desse senhor é levado pelo filho dele. Neusinha explica que

[...] esses grupos vão, vão se perdendo, né, porque é custo, né, você tem que manter o figurino, você tem que manter os instrumentos, você tem que manter todas, umas pessoas a sua volta, no sentido de estar levando o trabalho, e os jovens, se eles não tiverem quem diga pra eles: “olha, olha quanta a importância de você defender”, porque hoje, por exemplo, na Folia de Reis, quem está mantendo vivo é o filho de Seu Ildebrando, mas digamos que os outros mais jovens não queiram mais, faz como? Entendeu? Então por isso que eu citei aqui que, na minha família e hoje, é importante ter a criança na cultura do jongo, dançando o jongo, né, entendendo. É essa manifestação para que ela se entenda como pertencimento, né? Pra que ela se veja ali, parte e tente preservar, porque eu costumo dizer isso, assim, meu grupo tá aí, é muito mais pela preservação da cultura, porque Campos é a cidade do que “já teve”. É, é difícil (DA HORA, 2020).

Ao analisar o documento disponibilizado pelo site da prefeitura e cotejar os dados primários, pude perceber que poucos são representantes do jongo no Comcultura atualmente. Encontrei nele apenas três pessoas diretamente ligadas a essa manifestação cultural: a pesquisadora e assistente social Tarianne da Silva Pinto Bertoza, que era suplente na representação dos coletivos culturais; Totinho, também jongueiro, o qual foi presidente do Conselho Pleno Municipal de Promoção da Igualdade Racial, representando também o Fórum Municipal de Religiões Afro-brasileiras (Frab); e a Escola de Arte e Cultura Popular Mãos Negras, que tinha como titular Manuelli Batista Ramos. Noinha (PENHA, 2020) não fez parte do Comcultura nem do Comdim. Um estudo realizado com a Coppam, entre 2010 e 2014, indica que

[...] um dos maiores entraves do Conselho foi a sua deficiência em estabelecer maior diálogo com a sociedade, poucas foram as matérias correspondentes sobre alguma atuação e a maioria da população desconhece a existência da COPPAM. Este desconhecimento e a falta de disseminação das práticas e dos resultados alcançados são reconhecidos pelos próprios conselheiros (TEIXEIRA, 2015, p. 168).

Isso revela que, mesmo com avanços no sentido da patrimonialização do jongo campista, essas políticas culturais não são discutidas amplamente, nem com a sociedade civil, nem, mais especificamente, com os jongueiros. Noinha explica que a prefeitura não consegue subsidiar nem mesmo o carnaval campista, que é muito famoso na região. Os convites destinados a ela para apresentação do jongo, no geral, são para shows, o que exige que os jongueiros se adaptem e se organizem para se

adequarem aos padrões estabelecidos em grandes eventos. Para ela, o jongo atua no município por resistência.

Esses praticantes, majoritariamente, relatam que essas ações são escassas, principalmente se envolvem o fomento financeiro dos grupos. Também chama a atenção o fato de esses convites serem voltados à prática da espetacularização do jongo, sendo atendido, principalmente, pelo grupo de teatro dirigido por Neusinha da Hora e pelo grupo de Noinha, que protagonizam a maior parte dessas ações na cidade. Este último consegue alcançar alguns espaços, entretanto eles são mais voltados à universidade, como os descritos neste trabalho dissertativo, principalmente pela parceria com o Neabi/Uenf.

No município, Neusinha da Hora explica que há a prática de convidar grupos representantes da cultura popular afro-brasileira somente em datas como o 13 de maio⁴⁶ e o 20 de novembro⁴⁷. Para além do seu pessoal, ela conhece somente mais um organizado socialmente, o jongo de Noinha:

[...] ela é uma, é uma militante nessa causa aí, tentando manter com os netos, com a família, eu diria a você que, assim, organização de um grupo jongueiro, eu não vejo. Se a gente for conversar com pessoas, você vai saber "ah, eu já dancei", mas, assim, num tem, assim, eu não conheço (DA HORA, 2020).

Por mais que os demais praticantes não apresentem determinadas formas de organização como a consolidação de escolas, associações ou grupos, eles mantêm a prática do jongo na vida cotidiana, no âmbito familiar, em festas de aniversário ou em confraternizações aos finais da gira de umbanda em que há a presença de jongueiros.

A construção de conhecimento acerca dessas expressões e o esforço para os reconhecimentos similares à profissão poderiam dar acesso a direitos sociais, como direitos trabalhistas e aposentadoria, visando ao sustento desses mestres e mantenedores de culturas tradicionais. A aposentadoria significa, para eles, o acesso à dignidade e a possibilidade de se manterem economicamente, como ocorreu com Celma e Maria Cobrinha. A primeira conseguiu sua aposentadoria com a assistente social do Cras próximo à sua casa, o que possibilitou que ela não tivesse mais que trabalhar diariamente como catadora de material reciclável, no corte de cana ou nos serviços gerais. Agora, como renda extra, Celma recebe de seus vizinhos os materiais

⁴⁶ Dia em que foi assinada a Lei Áurea e que hoje simboliza a Abolição da Escravatura.

⁴⁷ No dia 20 de novembro, comemora-se o Dia da Consciência Negra.

recicláveis e, quando junta uma boa quantidade, leva-os até o balcão onde se recebem e se compram esses produtos. Conforme já foi mencionado, os jongueiros são historicamente marginalizados por serem, em sua grande maioria, negros, descendentes de africanos em diáspora que foram escravizados (LARA; PACHECO, 2013).

No Brasil, muitos mestres da cultura popular passam a velhice em situação de extrema pobreza (PEREIRA, 2017). Nesse sentido, a pesquisa científica pode contribuir para o levantamento de dados a fim de subsidiar teoricamente o desenvolvimento de políticas culturais que atendam aos anseios das pessoas que produzem e mantêm expressões culturais populares no país. Dessa forma, espero ter contribuído na construção de conhecimento sobre o jongo campista, já que,

Em cada um dos territórios onde o jongo se manifestava ou ainda se manifesta existem características específicas, particularidades próprias ao jongo territorializado que pode ser um toque diferenciado do tambor, modo de dançá-lo e, sobretudo, as narrativas históricas e “mágicas” de cada território. Estas diferenças externavam a capilaridade dos grupos com seu território e relação que estabeleciam – grupos e territórios – entre si (SIMONARD; MENDES JUNIOR, 2017, p. 207).

O movimento de urbanização e migração em massa do campo para as cidades alterou a forma como os grupos de jongo se organizam e criam seus espaços de sociabilidade. O governo federal tem uma dívida histórica com essas populações e deve assumir o papel de dialogar e subsidiar a cultura popular, protagonizando-a na produção e execução de políticas. Nesse sentido, a prática jongueira configura-se como um ato de resistência, pois,

Segundo o decreto 4.887, de 20 de novembro de 2003, que regulamentou o artigo constitucional, “a caracterização dos remanescentes das comunidades dos quilombos” deve ser atestada “mediante autodefinição da própria comunidade”. Estas, por sua vez, são entendidas como “grupos étnico-raciais, segundo critérios de autoatribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”. Apropriando-se destas definições, no novo contexto legal, às comunidades portadoras de patrimônio cultural como o jongo reafirmam politicamente sua trajetória histórica e sua autenticidade étnica, ganhando visibilidade e novas perspectivas de sobrevivência coletiva (LARA; PACHECO, 2013, p. 1000).

Nem todos os jongueiros de Campos entendem o jongo dentro desse contexto histórico ampliado e do quadro conceitual. Isso indica que os encontros realizados pela

Rede de Memória do Jongo também cumprem papel pedagógico, em que a visitação, a troca e a construção de diálogo com outras comunidades jongueiras possibilitam aos próprios praticantes a compreensão sobre sua identidade étnica e o acesso a direitos garantidos pela Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 1988).

No processo analítico e investigativo no que tange ao desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, percebe-se como a cultura ainda é secundarizada nas ações estruturantes do Estado brasileiro. O jongo possui, em sua estrutura, a referência a elementos afro-brasileiros musicais, religiosos e educacionais que se remetem a aspectos de uma ancestral cosmologia africana na qual os mestres e as mestras são formados/as e se constituem formadores/as de novas gerações ao longo de suas próprias vidas.

O não acesso dos jongueiros a formas de manutenção de sua prática cultural é reflexo e resultado de um racismo que se dá de forma estrutural, cotidiana e institucional, em que pessoas não brancas são marginalizadas pelo sistema vigente a partir de arquétipos, estéticas e padrões de sociabilidade que garantam a sua subalternização. Sobre essa forma de discriminação, é notável que

O racismo estruturou a empreitada colonialista no século XVI. Seja através da escravização dos povos originários ou, em momento posterior, a dos africanos, o colonialismo – base da sociedade capitalista de classes – consolidou práticas sociais racistas, amplamente justificadas pela Igreja e os demais aparelhos ideológicos da sociedade escravocrata – e definiu diferentes lugares sociais a brancos e não-brancos, assim como, enraizou instituições, formas de pensamento e atitudes que excluía de direitos sociais a população não-branca. Na formação da sociedade de classes, em nosso país, éramos a maior nação escravocrata do mundo (40% dos africanos arrancados à força da África aportaram no Brasil) e convivíamos com séculos de racismo e discriminação regulamentadas e apoiados pelo Estado (leis, estatutos, sistema prisional etc.). Em linhas gerais, a preocupação dos escravocratas e latifundiários que dirigiam o Estado Imperial (até 1889) era o de controlar as revoltas, rebeliões e formações de quilombos (daí a necessidade de um aparato de repressão que dá origem à polícia), regulamentar o mercado de cativos africanos e defender o direito de propriedade dos senhores escravagistas (CÍRCULO PALMARINO, 2011, p. 5).

A partir da proposição e da descontinuidade do desenvolvimento de políticas culturais (RUBIM, 2007), o Estado acaba por marginalizar tanto os mestres quanto seus respectivos grupos, uma vez que as ações destes são pautadas em saberes da tradição oral, transmitidos ao longo de suas vidas, sem a concomitância do registro escrito. Ao não se garantirem condições mínimas de reconhecimento e manutenção dos saberes dessas lideranças, nem acesso a espaços de sociabilidade horizontais,

sem a iminência da violência, que tanto aflige as periferias das cidades, esses grupos mantenedores das expressões culturais afro-brasileiras são fragilizados em suas possibilidades de existência e organização.

5 CONCLUSÃO

Falar sobre a expressão cultural afro-brasileira do jongo é falar sobre a memória dos negros escravizados e trazidos para o Brasil. É abordar a construção das memórias da diáspora e da manutenção de saberes por meio de processos mnemônicos em meio a projetos colonizadores. É protagonizar uma narrativa que foi amplamente perseguida e silenciada nesse regime de coisas e que resiste em meio à violência exercida por meio de epistemicídios dos saberes (SANTOS *et al.* 2006).

Nesse decurso, mesmo tendo seus corpos impedidos de agir de acordo com seus saberes e seu modo de viver, coagidos pelos costumes dos colonizadores, os negros foram capazes de reconhecer e reconstruir elementos da cultura africana no período da colonização no Brasil e reexistir em meio à espoliação.

Pude inferir que o jongo campista é transmitido de geração em geração, principalmente no âmbito familiar, por meio da tradição oral e a partir de processos mnemônicos, corporais e musicais. Essa expressão é praticada por descendentes de negros escravizados que trabalhavam, em suma, na lavoura de cana-de-açúcar. Ainda hoje, muitos desses praticantes atuam ou atuavam nesse mesmo labor e, segundo eles, utilizavam o jongo como canto de trabalho para que o dia passasse mais rápido e a lavrada se tornasse menos árdua.

Busquei, nesta dissertação, refletir sobre o lugar que o jongo ocupa em Campos, pensando a sua relação com a formação e o desenvolvimento de políticas culturais em âmbito municipal. Nessa cidade, encontram-se relatos sobre muitos jongueiros e sua prática cotidiana em diversas localidades da cidade. Contrastando os dados primários e secundários, pude verificar que havia jongo nos bairros de Custodópolis, Santa Rosa, Calabouço, Parque Guarus, Parque Tamandaré, São Mateus, Caju, Baleeira, Ururaí, Usina do Queimado, Usina de Santo Antônio, Santa Cruz, Tereré, Goytacazes, Santo Antônio do Beco, Rua Nova (Guarus), Calabouço, Estrada do Carvão, Estrada de Santa Cruz, Cambaíba, Barcelos, Rio Preto, Santa Maria de Campos, Poço Gordo, São Sebastião, Campo Lindo, Tocos, Santo Amaro, Saturnino Braga, Lagamar, Fundão, Parque Leopoldina, Parque Santa Helena e Parque Lebre (BERTOZA, 2018; SOARES, 2004; PENHA, 2010). Atualmente, pude mapear os jongos do Parque Guarus, Parque Lebre, União da Esperança e Santa Rosa. Vale ressaltar que há outros relatos dessas manifestações, porém o tempo

escasso do mestrado e o processo pandêmico vivido alteraram profundamente e restringiram as possibilidades de contato e a continuidade da própria pesquisa.

Os espaços de sociabilidade do jongo em Campos ocorrem nos quintais das casas, também chamados de terreiro; em eventos familiares, de forma espontânea e organizada; em festas de bairro, em escolas de samba e aos finais da gira de umbanda. Ademais, realiza-se em espaços de apresentações de espetáculos e shows em palcos. Desde o período de Maria Anita, em 1980, há relatos sobre a apresentação dessa expressão cultural em eventos realizados pela prefeitura. Recentemente, os jongueiros passaram a executar apresentações nas universidades da cidade, como Uenf, IFF e UFF. Essas iniciativas se mostram frutíferas, tendo como premissa que os espaços onde esses representantes da cultura popular residem são marginalizados. Nesse sentido, nota-se que o tambor tem sido ameaçado.

O espaço da Uenf passou a ser um local que abrigava não só a prática da capoeira, que se faz presente há 26 anos nessa universidade, mas também o jongo. Essa relação começou a partir de iniciativas do Movimento Negro, com alunos do CCH, que realizavam pesquisas sobre expressões afro-brasileiras em Campos; e, posteriormente, com o surgimento do Neabi e a integração de jongueiros e capoeiristas ao projeto. Saliento que foi a extensão universitária que possibilitou o espaço da construção desta pesquisa, a partir da observação participante e da produção de imagens com esses grupos, tanto da capoeira como do jongo, que aparecem corriqueiramente associados.

Em visita realizada a Chico Preto e Arlete, enquanto estava com eles, chamaram a minha atenção os olhares das pessoas que passavam por perto, as quais se mostravam incomodadas ao ficarem nos observando. Ao que se vê, Guarus não se configura mais como um espaço onde os jongueiros possam realizar suas práticas culturais sem passar por represálias. Isso reflete o silenciamento e a perseguição por que passam as expressões culturais tradicionais afro-brasileiras no município.

Os jongueiros relataram que, em Campos, havia muitas rodas e que a população, de forma geral, integrava esses espaços. A violência urbana, entretanto, paulatinamente inviabilizou essas práticas. Uma das principais rodas da cidade ocorria no bairro Santa Rosa, que hoje se configura como uma das regiões mais violentas do município. Mestre Maria Cobrinha explicou que as rodas de jongo não poderiam ocorrer nos locais em que residiam, pois a coerção impedia a prática dessa expressão

cultural, que, segundo ela, é discriminada e tinha sua realização impedida pela falta de segurança pública.

Ao longo da minha trajetória como pesquisadora no âmbito da cultura popular, pude compreender que, no município em questão, as expressões culturais locais e regionais, como o boi pintadinho, a capoeira angola e regional e o jongo, têm suas práticas marginalizadas em diversos aspectos. Em suas distintas modalidades, a capoeira tem grandes dificuldades de acesso a políticas culturais, tanto em âmbito municipal como federal; e, com o jongo, a situação agrava-se ainda mais, com grande incidência de pobreza, desamparo e invisibilização por parte do poder público local, com a carência de políticas culturais mais amplas.

Tais políticas são constantemente descontinuadas no Brasil (RUBIM, 2007), e essa ocorrência, se for analisada ao longo do tempo, também se apresenta em nível municipal. O resultado é que, a cada novo governo, são construídas políticas que atendem grupos distintos, que, em geral, acabam ficando em constante estado de disputa por conta da ação da prefeitura, a qual os trata de modo diferente. Exemplo disso é o boi pintadinho, o jongo e a capoeira em Campos, sendo ausentes e descontínuas as políticas culturais para essas expressões.

Ainda nessa mesma cidade, o jongo vem sendo “demonizado”, principalmente com o advento e a expansão das religiões neopentecostais, o que impede, por vezes, a prática da expressão cultural em questão, a qual passa a ser valorizada pelos sambistas e pelos capoeiristas da cidade. Hoje, para além de seu grupo de jongo, Noinha relata a existência do de Neusinha da Hora e de outro, que estaria sendo formado por outros jongueiros de Campos. Como ressaltou Noinha, a descontinuidade do jongo campista ocorreu devido ao êxodo rural, quando o jongueiro foi trabalhar no mundo urbano, tendo de buscar emprego na cidade grande; e, mais recentemente, devido à preferência dos jovens por práticas eletrônicas, além da perseguição às religiões afro-brasileiras por parte dos adeptos das igrejas neopentecostais, as quais paulatinamente vêm ganhando espaço na vida social brasileira, principalmente nas periferias, incidindo diretamente na vida cotidiana e na organização social desses territórios. Parafraseando Noinha, o jongo hoje não é valorizado senão pelos terreiros ou pelas escolas de samba.

Destarte, a maior parte dos jongueiros campistas não conseguiu uma organização social concisa no sentido de manter seus espaços de sociabilidade. O que aparenta ter acontecido com esses sujeitos é um verdadeiro cerceamento com o

toque do tambor e o canto do jongo na cidade. Os moradores têm receio de frequentar residências de pessoas conhecidas, visto a intolerância religiosa, a violência e a guerra entre organizações do crime, sendo, por vezes, impedidas de se locomoverem e transitarem entre bairros vizinhos por conta de uma disputa entre as facções criminosas do município. O crime organizado, no estado do Rio de Janeiro, impõe territórios, regras de sociabilidade e outras restrições que as comunidades periféricas são obrigadas a seguir. Ao mesmo tempo, há o conflito com as igrejas neopentecostais, que estão amplamente presentes nas disputas pela dominação de territórios e pela conversão de novos seguidores/fiéis.

Não tive a oportunidade de participar para além das rodas promovidas por Noinha.guardo ansiosamente o fim da pandemia para que eu possa participar da roda de jongo organizada por um jongueiro amigo de Celma, no bairro da União da Esperança, além das visitas que pretendo realizar a comunidades quilombolas que têm a prática do jongo, no município de São Francisco de Itabapoana e Quissamã, com o intuito de dar continuidade a esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M.; MATTOS, H. Escravidão, Pós-Abolição e a Política da Memória. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 49, p. 353–364, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21329/13907>. Acesso em: 24 set. 2021.
- ABREU, M.; MATTOS, H. Festas, patrimônio cultural e identidade negra. Rio de Janeiro, 1888 - 2011. **Artelogie (online)**, v. 4, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article178>. Acesso em: 24 set. 2021.
- ALMEIDA FILHO, O. **Protagonismo negro dá samba: Protesto e legado de Jorge da Paz para a institucionalização do carnaval campista**. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2017.
- ALVES, E. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. **Revista Sociedade e Estado**, v. 25, n. 3, 2010, p. 539–560.
- ANDRÉ, Marcos. **Jongos do Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Brasil Mestiço, 2006.
- ARAÚJO, A. **Folclore Nacional volume II: dança, recreação e música**. 2. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.
- ASSIS, R. **Morador de Custodópolis e morador de Guarus: a moradia como um símbolo de estigma de Campos dos Goytacazes-RJ**. 2016. 215 f. Tese (Mestrado em Sociologia Política) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2016.
- BARBALHO, A. Política Cultural em tempo de crise: o Ministério da Cultura no Governo Temer. **Revista de Políticas Públicas**, 2018, p. 233–260.
- BARTH, F. Os grupos étnicos e suas fronteiras. *In*: BARTH, F. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000. p. 26–67.
- BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações**. São Paulo: USP, 1971.
- BERTOZA, T. **Viveres Noinha: saberes e fazeres na manutenção do jongo em Campos dos Goytacazes - RJ**. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2019.
- BRANDÃO, C. Desenvolvimento, territórios e escalas espaciais: levar na devida conta as contribuições da economia política e da geografia crítica para construir a abordagem interdisciplinar. *In*: RIBEIRO, M. T. F.; MILANI, C. R. S. (org.). **Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território**

como categoria de diálogo interdisciplinar. Salvador, BA: Editora da UFBA, 2009. p. 150–185.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. 5 out. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 22 jun. 2021.

BRASIL. Lei n.º 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: 3 dez. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm. Acesso em: 25 set. 2021

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural. **Plano Setorial para as Culturas Populares**. Brasília: MinC; SID, 2010. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/7123/1/Plano%20Setorial%20para%20as%20Culturas%20Populares.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.

CALABRE, L. **Política Cultural no Brasil**: um histórico. I Enecult. 2005.

CASTRO, M. **Na roda do mundo**: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York. 2007. 277 f. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05112007-133311/publico/TESE_MAUICIO_BARROS_CASTRO.pdf. Acesso em: 25 set. 2021.

CAMPOS DOS GOYTACAZES (RJ). Lei n.º 10.641, de 28 de janeiro de 2003. Inscreve o nome de Luís Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, no "Livro dos Heróis da Pátria". **Diário Oficial do Município**: 29 jan. 2003. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10641-28-janeiro-2003-494702-publicacaooriginal-1-pl.htm>. Acesso em: 25 set. 2021.

CAMPOS DOS GOYTACAZES (RJ). Lei n.º 8.487, de 30 de outubro de 2013. Dispõe sobre a reestruturação do Conselho de Preservação do Patrimônio Municipal - COPPAM, passando a ter uma nova nomenclatura: Conselho de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural de Campos dos Goytacazes - COPPAM. **Diário Oficial do Município**: 2013. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rj/c/campos-dos-goytacazes/lei-ordinaria/2013/848/8487/lei-ordinaria-n-8487-2013>. Acesso em: 25 set. 2021.

CAMPOS DOS GOYTACAZES (RJ). **Resolução n.º 001, de 27 de dezembro de 2011**. Determina o Registro de Patrimônio Cultural e Imaterial do Município de Campos dos Goytacazes e dá outras providências. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TbCcagNUp_oJ:campos.rj.gov.br/up/diario_oficial.php%3Fid_arquivo%3D773+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 25 set. 2021.

CARVALHO, C. R. **Entrevista 1 concedida por Celma Rosa Carvalho para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [out. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020a. (2h3min51s).

CARVALHO, C. R. **Entrevista 2 concedida por Celma Rosa Carvalho para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [out. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020b. (1h45min30s).

CASA FRANÇA BRASIL. Noinha do Jongo. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/noinha-do-jongo>. Acesso em: 25 set. 2021.

CAVALCANTE, R. Animação Cultural: Darcy Ribeiro e a “Escola Nova” para os brasileiros mais pobres. **Agenda Social**, Campos dos Goytacazes, p. 70–75, 2008.

CAVALCANTI, M.; FONSECA, M. **Patrimônio Imaterial no Brasil**. Brasília, DF: Unesco, Educarte, 2008.

CAVALCANTI, M. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, n. 12, 2006, p. 69–104.

CERQUEIRA, A. **Política cultural e crise no governo Temer**. *Revista Novos Rumos*, Marília, 2018, p. 178–195.

CEZAR, L. A santa, o mar e o navio: congada e memória da escravidão no Brasil. **Revista de Antropologia da USP**, São Paulo, v. 58, n. 1, p. 363–396, 2015.

CEZAR, L. Filme etnográfico por David MacDougall. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 179–188, 2007.

CUCHE, D. Cultura e Identidade. *In*: CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 1999. p. 177–200.

DA HORA, N. **Entrevista concedida por Neusimar da Hora para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, 2020. (1h06min32s).

EM PRATOS LIMPOS. Nota do MST sobre o assassinato do Cícero Guedes. 1 fev. 2013. Disponível em: <http://pratoslimpos.org.br/?p=5328>. Acesso em: 25 set. 2021.

EXAME. Cícero Guedes, líder do MST, é morto no norte fluminense. 26 jan. 2013. Disponível em: <https://exame.com/brasil/cicero-guedes-lider-do-mst-e-assassinado-no-norte-fluminense/>. Acesso em: 25 set. 2021.

FERREIRA, L. **O solar do colégio, de fazenda jesuítica a arquivo**: uma análise das políticas culturais em Campos dos Goytacazes de 1977 a 2001. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2014.

GARCIA, Rodolfo. Prefácio. *In*: MENDONÇA, R. **A influência africana no português do Brasil**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012. p. 29–30.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2019.

GONZALES, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984. p. 223–244.

GONZALES, Lelia. **Por um feminismo Afro-latino-Americano**. Brasil: Caderno de Fomção Política do Círculo Palmarino, 2011, n. 1.

GUEDES, N. G. **Entrevista concedida por Nicolina Gomes Guedes para elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [nov. 2019]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2019. (2h28min3s).

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ. Lamparina, 2004.

HALL, S. **Diásporas, ou a lógica da tradução cultural**. Salvador, BA: Abralic, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê Jongo no Sudeste**. Brasília: Iphan, 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59>. Acesso em: 12 abr. 2019.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais**. 3. ed. Brasília, DF: Iphan, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha_1__parasabermas_web.pdf. Acesso em: 2 jul. 2019.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento**. Brasília, DF: Iphan, 2017. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cartilha2salvaguarda_bensculturaisregistrados_web.pdf. Acesso em: 2 jul. 2019

KILOMBA, G. Dizendo o indizível. *In*: KILOMBA, G. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 71–92.

LAMEGO, A. **O homem e o brejo**. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do IBGE, 1945.

LARA, S.; PACHECO, G. **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LEAL, A. E. **Políticas públicas, culturas populares e patrimônio cultural imaterial: meios e alternativas**. Curitiba, PR: UFPR, 2012.

LEAL, N. S.; TAUSSIG, M. O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LIMA, L. **Rebeldia negra e abolicionismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Os Pensadores, 1976.

MBEMBE, A. As formas africanas de Auto-inscrição. **Revista Estudos Afro-asiáticos**, n. 1, v. 23, p. 171–209, 2001.

MORETTO, M. **A ‘maceguenta’ memória social na política cultural da ‘azamboada’ Campos dos Goytacazes**. 2011. 113 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MUKUNA, K. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1978.

OLIVEIRA, O. Quilombos e demarcadores de identidades: análise sucinta de três casos no Estado do Espírito Santo. **Revista Ambivalências**, v. 4, n. 7, p. 10–41, 2016.

PELEGRINI, S. **A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade**. São Paulo: História, 2008.

PENHA, A. A.; PENHA, F.de A. S.; FERREIRA, I. V. **Entrevista concedida por Arlete Adão Penha, Francisco de Assis da Souza Penha e Ioclébio Valério Ferrira para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [out. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020. (29min31s).

PENHA, G. **A voz do tambor: Noinha e o jongo**. Campos dos Goytacazes, RJ: Gráfica Vieira, 2010.

PENHA, G. M. da. **Entrevista concedida por Geneci Maria da Penha para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [ago. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020. (1h25min15s).

PEREIRA, J. **Da rua à universidade: saberes tradicionais e ginga de Mestre Peixinho nos 22 anos de Capoeira na UENF**. 2017. 105 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2017.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200–212.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3–15.

POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth/Philippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenart. Tradução: Elcio Fernandes. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

RAMOS, N.; SERAFIM, J. F. **Antropologia Fílmica e Diversidade Cultural: Contributos para a Pesquisa e Método**. Vigésima sexta Reunião Brasileira de Antropologia, Porto Seguro, p. 1–17, 2006.

RODRIGUES, L. **Quilombolas e jongueiros**: uma etnografia nas comunidades de Linharinho e Porto Grande, Conceição da Barra (ES). 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2016.

RODRIGUES, M. De quem é o Patrimônio?: Um olhar sobre a prática preservacionista em São Paulo. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 24, 1996, p. 195–203. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat24.pdf>. Acesso em: 25 set. 2021.

SANTOS, B. *et al.* Conhecimento e transformação social: por uma ecologia de saberes. **Hiléia: revista de direito ambiental da Amazônia**, v. 4, n. 6, p. 9–103, 2006.

SANTOS, B.; MENESES, M. **Epistemologias do Sul**. Coimbra, Portugal: Almedina, 2009.

SERAFIM, J. F. **Estratégias fílmicas do documentário antropológico: três estudos de caso**. Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário, n.3, p.114–136, 2007.

SIMONARD, P. **A construção da Tradição do Jongo da Serrinha**: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SIMONARD, P.; MENDES JUNIOR, W. L. O jongo e o samba: discursos de território e identidade na cidade do Rio de Janeiro. **Teoria e Cultura**, v. 12, n. 1, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323427026_O_jongo_e_o_samba_discursos_de_territorio_e_identidade_na_cidade_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em: 25 set. 2021.

SIMONARD, P. Jongo e filme etnográfico: impressões de uma viagem etnográfica. *In*: PEIXOTO, C. E. **Antropologia e Imagem**: narrativas diversas. Rio de Janeiro: Garamong, 2011. p. 47–63.

SLENES, R. **Na senzala, uma flor - Esperanças e recordações na formação da família escrava**: Brasil Sudeste, século XIX. 2. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2011.

SOARES, Orávio de Campos. **Muata calombo**: consciência e destruição. Campos dos Goytacazes, RJ: Editora Fafic, 2004.

SOUZA, W. **Parem o trânsito que o boi vai passar**: etnografia dos Bois Pintadinhos no município de Macaé - RJ. 2020. 132 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2020.

TALABI, L. **Entrevista concedida por Lúcia Talabi para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora**. Depoimento [ago. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020. (3h47min38s).

TAVARES, L.; CARVALHIDO, M. A territorialização do município de Campos dos Goytacazes a partir do tráfico de drogas. **Revista Interdisciplinar do Pensamento Científico**, Itaperuna, v. 5, n. 4, p. 371–384, 2019.

TAVARES, J. **Dança de Guerra**. Belo Horizonte, MG: Nandyala, 2012.

TEIXEIRA, S. **Políticas Culturais**: trajetórias e diálogos em Campos dos Goytacazes. Campos dos Goytacazes: Eduenf, 2015.

TUGNY, R.; QUEIROZ, R. **Música africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006.

VERAS, M.; BRITO, V. **Identidade étnica: a dimensão política de um processo de reconhecimento**. Brasília: ANTROPOS, v. 5, 2012.