



Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de pós-graduação em Educação
Mestrado em Educação

“Eu piso na matamba”:
Epistemologia jongueira e reeducação das relações raciais

Pâmela Cristina Nunes de Carvalho

Rio de Janeiro
2020

Pâmela Cristina Nunes de Carvalho

**“EU PISO NA MATAMBA”: EPISTEMOLOGIA JONGUEIRA E REEDUCAÇÃO
DAS RELAÇÕES RACIAIS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRJ como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giovana Xavier

Rio de Janeiro

Março de 2020

“Eu piso na matamba”:
Epistemologia jongueira e reeducação das relações raciais

Pâmela Cristina Nunes de Carvalho

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Educação da UFRJ como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Rio de Janeiro, ____ de _____ de 20__

Aprovada por:

Profª. Dra. Giovana Xavier
PPGE - UFRJ (Orientadora)

Prof. Dr. Amilcar Pereira
PPGE-UFRJ - (membro interno)

Profª Drª Elaine Monteiro
PPGE-UFF - (membro externo)

Prof. Dr. Jairo Vieira
PPGE - UFRJ (suplente interno)

Profª Drª Warley da Costa
PPGEH-UFRJ - (suplente externo)

CIP - Catalogação na Publicação

NC331? Nunes Carvalho, Pâmela C.
"Eu piso na matamba": epistemologia jongueira e reeducação das relações raciais. / Pâmela C. Nunes Carvalho. -- Rio de Janeiro, 2020.
136 f.

Orientadora: Giovana Xavier.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2020.

1. Jongo. 2. Epistemologias. 3. Reeducação das relações raciais. 4. Educação. I. Xavier, Giovana , orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas, grupos e inspirações que preciso agradecer por ter chegado até aqui.

Agradeço às energias espirituais que me permitiram ter força para caminhar e enfrentar todas as dificuldades.

Agradeço a minha família por ter me dado base sólida de caráter, amor e por ter construído em mim seu projeto de educação. Vânia Maria, Roberto Carlos, Priscila Roberta, Pablo Vinícius e Pedro Henrique. Sem cada um de vocês nada disso teria sido possível.

Agradeço aos meus avós maternos, Maria Aparecida e Valdir Ferreira, e aos meus avós paternos, Maria Teixeira e Leonor Pereira (*in memorian*), por terem sido as sementes de uma história tão bonita. Agradeço também a todos os meus tios e tias.

Agradeço Rodrigo Maré pelo companheirismo, acolhida e escuta. Obrigada por ser base e ponto de apoio em minha vida.

Agradeço ao Jongo por inspirar em mim ideias e desejos. Encontro no jongo vontade de viver, de criar e de aprender.

Agradeço a todas as comunidades jogueiras por serem a resistência e a permanência de práticas culturais e epistemológicas tão importantes.

Agradeço a todos os grupos de cultura popular, em especial os do Rio de Janeiro. A partir do trabalho desenvolvido por estes coletivos me vejo pesquisadora-brincante e me alimento de saberes ancestrais.

Agradeço a Wallace Freitas Amendoim por antes mesmo de ser meu “parente torto”, ser uma de minhas principais inspirações como jovem negro no jongo. Que seus pontos continuem nos ajudando a “pisar na Matamba”.

Agradeço a Rammon Costa por ser caminho. Agradeço por ser meu mestre e por me conduzir ao longo desses anos nas práticas de cultura popular no Rio de Janeiro.

Agradeço a minha orientadora Giovana Xavier pela orientação parceira, pelo acolhimento e pelo carinho. Agradeço também pelo ousar, pelo criar e por ser revolução em mim e em tantas.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Educação da UFRJ pela formação qualificada e intensa.

Agradeço ao Conjunto de Favelas da Maré por me fazer quem sou agora. Por me reconhecer, me fazer crescer e me reinventar.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Intelectuais Negras UFRJ, nominalmente à Sylvia Soares, Anne Nunes, Daiana Silva, Carolina Aguiar, Evelyn Lucena e Aline Costa pela parceria, escuta e generosidade no caminhar compartilhado.

Agradeço aos meus amigos e amigas que sempre me acompanharam e incentivaram em todos os meus sonhos e desejos.

Agradeço ao PET Conexões de Saberes - Diversidade. Começar minha trajetória acadêmica como bolsista PET e retornar como mestranda desenha um ciclo de possibilidades, investimentos e frutos plantados e colhidos. Muito obrigada a todos e todas as bolsistas que passaram pelo grupo.

Agradeço ao Projeto Personagens do Pós Abolição pela oportunidade de viver a pesquisa em suas diferentes faces. Trabalhar com pesquisadores com trajetórias tão inspiradoras me serve como incentivo e impulso.

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa. Foi através deste financiamento que este trabalho e minha permanência na Pós Graduação foram possíveis.

Auê, meu irmão café!

Auê, meu irmão café!

*Mesmo usados, moídos, pilados,
Vendidos, trocados, estamos de pé!*

Olha nós aí, meu irmão café!

- Nei Lopes, Jongo do Irmão Café

RESUMO

CARVALHO, Pâmela C. Nunes de. “**Eu piso na matamba**”: epistemologia jogueira e reeducação das relações raciais. Rio de Janeiro, 2020. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

A presente dissertação tem como objetivo discutir práticas de/em em educação ligadas à descolonização do pensamento e à construção de novas epistemologias. Dividido em três capítulos, o texto parte do reconhecimento das produções decoloniais na educação, culminando na criação de um conceito ao qual denomino *epistemologia jogueira*. No primeiro capítulo percorro um caminho que conecta minha trajetória com trajetórias de outras intelectuais negras. Caminhos estes costurados pelo jongo. No segundo momento, refaço trilhas do jongo que evidenciam permanências e transformações em suas práticas. Em paralelo, elenco trabalhos importantes para a construção de um campo acadêmico sobre a história desta manifestação cultural de afirmação. Esses estudos contribuem para que o jongo seja percebido como fruto da criatividade, resistência e inventividade negra. Já na terceira parte, aprofundo o conceito de *epistemologia jogueira*, baseado nas relações entre jongo, academia e educação como prática de liberdade. Esta pesquisa é desenvolvida no âmbito do Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras UFRJ e insere-se no Projeto Personagens do Pós-abolição, contando com financiamento na forma de bolsa de mestrado CAPES.

Palavras-chave: Jongo; Epistemologias; Reeducação das relações raciais; Educação.

ABSTRACT

CARVALHO, Pâmela C. Nunes de. “**I walk in the woods**”: *jongueira* epistemology and reeducation of race relations. Rio de Janeiro, 2020. 136 f. Thesis (Master in Education) – Faculty of Education, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

This thesis aims to discuss practices of / in education linked to the decolonization of thought and the construction of new epistemologies. Divided into three chapters, the text starts from the recognition of decolonial productions in education, culminating in the experimental concept that I call *jongueira epistemology*. In the first chapter, I walk a path that connects my path with paths taken by other black intellectuals. These paths are sewn by the *jongo*. In the second moment, I redo *jongo* paths that show permanence and changes in their practices. In parallel, he cast important works for the construction of an academic field on cultural manifestation. These studies contribute to the *jongo* being perceived as the fruit of black creativity, resistance and inventiveness. In the third part, I present my proposition of *jongueira epistemology*, based on the relationships between *jongo*, academia and education as a practice of freedom. This research is carried out within the scope of the Black Intellectual Studies and Research Group UFRJ and is part of the Post-Abolition Characters Project, with funding in the form of a Master's scholarship from CAPES.

Keywords: *Jongo*; Epistemologies; Reeducation of race relations; Education.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Maria Aparecida Leite Nunes (Minha avó)	5
Figura 2 - Companhia Mariocas em ação educativa no CEFET/RJ	13
Figura 3 - Companhia Mariocas em ação pelo Dia da Consciência Negra	14
Figura 4 - Arte do I Encontro de Cultura Popular da Maré	16
Figura 5 - Representação de Sankofa	24
Figura 6 - Maria Chantal vestindo kimono Sankofa e turbante Sankofa	25
Figura 7 - Tais Agbara dançando com Wallace Freitas Amendoim em roda na Lapa	26
Figura 8 - Elizabeth Fatima e Regina Jeremias vestindo camisa “Eu sou o Jongo”	30
Figura 9 - “Escravos na colheita do café”, 1882	33
Figura 10 - Captura de tela do Folder do Quilombo do Bracuí	49
Figura 11 - Tia Maria do Jongo na capa do Cd Vida ao Jongo	56
Figura 12 - Movimento Cultural Jongo da Lapa sob os Arcos	59
Figura 13 - Flyer da Festa do Quilombo São José da Serra, 2018	67

Figura 14 - Aula de toque de jongo na Casa do Jongo da Serrinha	70
Figura 15 - Roda de Jongo (com crianças) no Quilombo São José	72
Figura 16 - Arte do Evento “Grupo Quilombismo convida Cida Santana	79
Figura 17 - Tambores de Jongo na comunidade Dito Ribeiro	82
Figura 18 - Captura de tela livro animado “A menina e o tambor”	86
Figura 19 - Mano Elói	89
Figura 20 - Manoel Seabra (Tio Mané) e Tia Maria do Jongo da Serrinha ao fundo	100
Figura 21 - Casa do Jongo da Serrinha	103
Figura 22 - Elizabeth Fatima e Rammon Costta umbigam em roda do Jongo da Lapa	105

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Tipos de pontos	64
---	----

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1 ANDEI, PAREI. CUSTEI, MAS NO JONGO EU CHEGUEI!": ESCRITA EM PRIMEIRA PESSOA E CAMINHOS PARA O JONGO	11
2 "SINHÔZINHO MANDOU EMBORA, POR QUE QUE NEGO VOLTOU?" - COM SANKOFA, PELOS CAMINHOS DO JONGO	20
2.1 Com Sankofa	22
2.2 Caminhos do Jongo	31
2.3 Escrever o Jongo	37
2.4 O pontão, a Serrinha e a Lapa: escritos sobre práticas de jongo e educação	50
3. EPISTEMOLOGIA JONGUEIRA	61
3.1. Epistemologia e pensamento feminista negro	61
3.2. Epistemologia jogueira: sete flechas para descolonização do saber	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
BIBLIOGRAFIA	112

Introdução

*“Na tina, vovó lavou, vovó lavou
A roupa que mamãe vestiu quando foi batizada
E mamãe quando era menina teve que passar, teve que passar
Muita fumaça e calor no ferro de engomar.”
(Nei Lopes)*

O exercício da escrita em primeira pessoa apresenta uma série de desafios, e também muitas possibilidades de narrativas e deslocamentos espaço-tempo. Em “Coisa da antiga”, canção de Nei Lopes, interpretada por Clara Nunes, percebo uma abertura à “escrevivência”. Este conceito de Conceição Evaristo é fonte de inspiração para este trabalho.

O jongo e o samba estabelecem relações muito íntimas, seja pela questão do primeiro ser o “pai do samba”, ou pelas possibilidades de leituras de mundo que ambos apresentam. O samba de Nei Lopes impulsiona-me em um movimento de arqueologia da minha memória - e de memórias de mulheres negras que me antecederam - que se entrelaça com os avanços de movimentos negros na educação. De acordo com Conceição Evaristo:

E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere ‘as normas cultas’ da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (2005, s/p)

Início este trabalho inspirada por Nei Lopes e Conceição Evaristo¹, entendendo que escolhas teórico-metodológicas também são políticas. Assim como a escritora mineira, nasci em uma favela no Juramento, em 1993. Uma favela situada na região entre os bairros Vicente de Carvalho e Thomas Coelho, Zona Norte do Rio de Janeiro. Minha família materna e

¹ Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma expoente escritora e intelectual negra brasileira. Nasceu em Belo Horizonte, em 1946. Graduada em Letras pela UFRJ, trabalhou como professora da rede pública de ensino da capital fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira pela PUC do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. É escritora de livros como “Ponciá Vicêncio”, “Becos da Memória” e “Insubmissas lágrimas de mulheres”.

paterna encontram-se neste local, dando origem aos “Nunes de Carvalho”. Tal como Conceição, faço parte de uma família negra, na qual mulheres são figuras de referência.

O processo de escrita impulsionou uma espécie de arqueologia de minha memória. A articulação entre minha própria história, trajetórias de mulheres negras que me inspiram e o jongo vão para além da produção de um trabalho intelectual. Entendo essa conexão como uma possibilidade de falar sobre e com lugares e narrativas subalternizados. Com respeito, compromisso e em primeira pessoa.

No processo de busca por minha própria história percebo que minha família se conforma no fluxo de migrações de pessoas negras e pobres, que vinham para o Rio de Janeiro em busca de “uma vida melhor”. Segundo meu pai, Roberto Carvalho:

Minha mãe era de Campos dos Goytacazes. Meu pai era de Rio Bonito. Meu avô tinha umas terras em Campos. Ele e minha avó eram primos, moravam todos por lá mesmo. Meu avô vendeu tudo e veio para o Rio. Meu pai já estava morando aqui quando conheceu a minha mãe. Não sei bem como, mas parece que ele conheceu meu avô primeiro, logo depois meu avô o fez conhecer minha mãe e eles se casaram quando ela tinha 17 anos. Tiveram 9 filhos, dois se foram na infância e outra aos 60 anos, como você sabe...Moraram em Piedade onde nasceram todos os filhos. Se mudaram muito (de casas). Até que vieram parar em Cavalcante, aqui moraram até morrerem.

(Roberto Carvalho - Conversa em 24 de dezembro de 2019).

Na Serrinha se ouve:

Eu num é doutô,

Eu num é "fermêro".

Como vai tomá conta de butica na piedade?

Ai papai, Ai mamãe

Como vai tomá conta de butica² na Piedade?

Eu num sabe lê,

Eu num sabe "crevê".

Como vai tomá conta de butica na piedade?

² Forma de designar-se à espécie de farmácia.

(Eu num é dotô. Ponto de Jongo do Jongo da Serrinha)³

Percebo como os caminhos de minha família se entrelaçaram com os caminhos do Jongo. Emergiram territórios como Campos, Rio Bonito e a mítica Piedade, que apareceu como Caminho Novo da Piedade no Vale do Rio Paraíba, no século XVIII, e reaparece como nome de bairro no subúrbio carioca. Emergiram também histórias sobre liberdade, intelectualidades negras e reinvenção. Os caminhos percorridos por famílias como a minha possibilitaram que hoje possamos “tomá conta de butica”.

A tina, o ferro de engomar e a fumaça, são signos apresentados por Nei Lopes, que se repetem em narrativas de mulheres negras. Minha avó, Maria Aparecida Leite Nunes, foi uma destas trabalhadoras no Morro do Juramento, nos anos 1950 e 1970. Em diálogo com o poema “*Vozes Mulheres*”:

“A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 ecoou lamentos
 de uma infância perdida.
 A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.
 A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupagens sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela
 A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos

³ Os pontos de Jongo contidos neste trabalho fazem parte do repertório popular das rodas de Jongo do Rio de Janeiro. Grande parte dele foi ouvida em rodas de Jongo, onde são entoados com frequência por seus compositores e pelos demais brincantes e participantes das rodas. Os pontos foram transcritos pela autora do trabalho, que também é brincante de jongo.

com rimas de sangue
e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.

O ontem – o hoje – o agora.

Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância

O eco da vida-liberdade.

(EVARISTO, 2008, p.10-11)

O grupo Intelectuais Negras UFRJ, criado e coordenado pela Prof^a. Dr^a. Giovana Xavier, constrói metodologias de sistematização dessas narrativas e movimentos. Integrar este espaço acadêmico permite-me observar os caminhos percorridos por mulheres negras, reconhecendo sua importância para história do Brasil. Evaristo desenha poeticamente um caminho que explicita a luta e os avanços alcançados por mulheres negras, especialmente com relação à voz e possibilidades de escuta. São essas possibilidades que são construídas no Grupo de Estudos e Pesquisa Intelectuais Negras. Epistemologias e metodologias que buscam visibilizar falas dessas mulheres.

A poesia citada representa uma mudança de paradigmas quando falamos de imagens e lugares pensados para mulheres negras. A narrativa levantada pela escritora remete-me diretamente ao histórico de migrações e desafios enfrentados pelas minhas avós. Ambas saem de suas cidades buscando mudança em suas condições de vida, assim como jongueiras e caxambuzeiras, que migram para favelas como Serrinha e Morro do Salgueiro. Entendo este trabalho como continuidade deste percurso, e nas palavras de Conceição, o entendo como “o eco da vida-liberdade”.

Minha mãe, Vânia Maria Leite Nunes de Carvalho, conta de quando “lá no morro” ela morava em uma casa sem banheiro e era necessário esgarçar o limites entre o público e o privado para jogar os dejetos - enrolados em um jornal - na vala. Para ela, o casamento com meu pai - Roberto Carlos Pereira de Carvalho - representou não só uma busca pelo “amor romântico”, mas também uma possibilidade de busca por objetivos concretos, como a casa própria e a educação dos filhos.

Vânia Maria atualmente é merendeira e Roberto Carlos, segurança. Ambos construíram juntos um projeto de investimento na educação de seus quatro filhos. Como fruto deste projeto, ingressei no Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET), um colégio federal que me possibilitou ter contato com a pesquisa acadêmica e com a universidade.



Figura 1 - Maria Aparecida Leite Nunes (Minha avó). Morro do Juramento, 1970, aproximadamente. Acervo pessoal.

Esse cenário, articulado à avanços de movimentos negros organizados, faz com que para famílias como a minha, e a de Conceição, a educação seja um eixo central.

Uma breve análise da inserção de conteúdos ligados à história africana e afro-brasileira, bem como das políticas de ação afirmativas, faz-se necessária. Essa escrevivência passa por narrativas e saberes individuais, porém oportunizados em contextos coletivos. A educação tem importante papel neste processo de reconhecimento de indivíduos negros como agente da própria história.

Neste sentido, o acesso à educação tem sido historicamente uma pauta de movimentos negros devido ao seu poder de impactar positivamente trajetórias de vida de pessoas deste grupo racial. A articulação entre os saberes acadêmicos, difundidos em espaços formais de educação, e saberes que emergem de práticas cotidianas e de movimentos sociais, é essencial nesta trajetória, bem como nesta dissertação.

Assim, a escola e a educação formal são percebidas como um "passo correto" para as populações negras, mas não suficiente. A escola era, e ainda é, um ambiente nem sempre acolhedor para pessoas negras. Santos percebe que

Logo a militância e os intelectuais negros descobriram que a escola também tem responsabilidade na perpetuação das desigualdades sociais. Historicamente o sistema de ensino brasileiro pregou, e ainda prega, uma educação formal de embranquecimento cultural em sentido amplo (NASCIMENTO, 1978; MUNANGA, 1996; SILVA 1996 e 1998). A educação formal não era só eurocentrista e de ostentação dos Estados Unidos da América, como também desqualificava o continente africano e inferiorizava racialmente os negros, quer brasileiros, quer africanos ou estadunidenses. (SANTOS, 2005, p.22)

O movimento negro começa a incluir em suas pautas questões ligadas à educação, buscando, principalmente, uma educação não racista e a ampliação da entrada de estudantes negros nas instituições de ensino. Um marco dessa luta é a “Marcha Zumbi dos Palmares contra o racismo, pela cidadania e pela vida”, que é entregue o Programa de Superação do Racismo e da desigualdade racial, no qual a educação é um ponto nevrálgico. Algumas das propostas são a implementação da Convenção sobre a Eliminação da Discriminação Racial no Ensino e o monitoramento dos livros didáticos, manuais escolares e programas educativos,

controlados pela União. Alguns desses pontos são atendidos, como a revisão do material didático.

Ainda com relação a isso, Sueli Carneiro aprofunda a discussão pensando impactos nas condições de vida de populações historicamente marginalizadas:

Assim posto, a agenda que Durban impõe vai muito além das propostas de cotas que vêm monopolizando e polarizando o debate da questão racial no Brasil. Embora sejam um dos efeitos positivos da Conferência, as cotas podem reduzir e obscurecer a amplitude e diversidade dos temas a serem enfrentados para o combate ao racismo e à discriminação racial na sociedade brasileira. O que Durban ressalta e advoga é a necessidade de uma intervenção decisiva nas condições de vida das populações historicamente discriminadas. É o desafio de eliminação do fosso histórico que separa essas populações dos demais grupos, o qual não pode ser enfrentado com a mera adoção de cotas para o ensino universitário. Precisa-se delas e de muito mais”. (CARNEIRO, 2002, p.209-214)

Em *A história africana nas escolas brasileiras*, Anderson Oliva observa que a partir de 1996, são percebidas algumas modificações como a entrada em vigor da *Lei de Diretrizes e Bases da Educação* (LDB, Lei Nº 9394/1996), que é seguida pelos *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCNs) na área de História. O autor salienta ainda que a prática demonstrou alguns pequenos resultados desses movimentos, como o fato de a partir de 1999, ser possível encontrar nos livros didáticos do 6º ano ao 9º ano do Ensino Fundamental (o que na época tinha equivalência com o período que compreendia da 5ª à 8ª série) pelo menos um capítulo sobre a história africana, sendo extremamente raro em momentos anteriores.

É possível, então, perceber que graças, essencialmente, à pressões e investidas do movimento negro, na década de 1990, algumas mudanças aconteceram no que diz respeito à educação. Um exemplo, acima citado, é a Lei de Diretrizes e Bases e as leis municipais que começaram uma lenta caminhada de alterações, no sentido de uma educação não racista. Porém, pode-se perceber que não há grandes esforços de fiscalização a fim de observar o cumprimento das determinações.

Em 2003, o presidente Luis Inácio Lula da Silva alterou a Lei Nº 9.394 de 1996 (que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional), implementando a Lei Nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de História da África e dos africanos e história da cultura afro-brasileira. A lei demanda ainda outras questões levantadas historicamente

pelos movimentos negros, como a formação de professores para atuar nesse campo e a revisão de conteúdos curriculares, passando a vigorar com o seguinte texto:

"Art. 1o A Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1o O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2o Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3o (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'. (BRASIL, 2003)

As políticas de ações afirmativas configuraram também aspecto de extrema importância para a localização das narrativas e sujeitos que constituem essa escrivência. A questão da denúncia do racismo e da discriminação no Brasil tem uma série de protagonistas. Destacam-se coletivos negros, que já apresentavam demandas do movimento à sociedade e aos poderes públicos, dentre eles a Frente Negra Brasileira (FNB)⁴. A Frente foi uma ação

⁴ A Frente Negra Brasileira foi uma das maiores organizações negras no pós-abolição, reivindicando direitos como a educação. Em "Um "templo de luz": Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação", Petrônio Domingues observou a visão de lideranças políticas da Frente com relação a ausência de políticas públicas direcionadas à população negra. O artigo está disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000300008&lng=pt&tlng=pt

negra organizada, fundada em São Paulo em 16 de Setembro de 1931, tendo sido reconhecida como partido político em 1936.

Um episódio, que nos serve como exemplo dessa preocupação acerca da busca por equiparação de direitos e correção das disparidades sociais entre brancos e negros, marca o momento em que ativistas do movimento negro, após reunião com o então presidente Getúlio Vargas, conseguiram que negros fossem contratados para a Guarda Civil. Até então, o corpo administrativo era composto em sua maioria por imigrantes, o que garantia ao movimento uma abordagem moral, inclusive. Este fato data de 1932, apenas 87 anos atrás. A dimensão de passados e presentes se faz essencial quando avaliamos as políticas públicas de redução de racismo e desigualdades.

Nos anos 1930 no Brasil, outra questão central na luta contra a discriminação racial estava concentrada na diferenciação entre brancos e negros na sociedade, em relação à qualificação e condições sociais e financeiras dos negros na sociedade de classes brasileira. A estratégia pensada à época partia da ideia de que para o movimento era necessário que os negros, via educação em massa, integrassem à realidade social. Havia uma crença de que “o negro deveria assimilar-se à universalidade”, ou seja, que ele deveria ser incentivada a sua introdução via escolarização, educação formal, na cultura universal, com o objetivo de conquistar a igualdade dentro da sociedade brasileira.

Outra estratégia presente era a aglutinação entre os chamados mestiços e os negros, somando esforços em torno de assuntos que eram chamados de “interesses raciais”. As falas e sensações traziam importantes escrevivências a partir de uma espécie de ideia em comum, a de que “não queriam passar pelo que os seus pais e avós passaram no período pós-abolição”. Daí a preocupação com as futuras gerações, na criação da Mocidade Negra e de congressos que mobilizassem essas gerações.

Por se tratar de um movimento que tomava cada vez mais um caráter nacional, a FNB sofreu algumas dissidências em relação à forma como conduzia a luta. Seu desmantelamento deu-se com o início da Ditadura Vargas e com rupturas dentro do próprio movimento. A partir dessa cisão surge a Frente Negra Socialista, que começa a estabelecer contatos com

Petrônio Domingues é professor associado do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e uma importante referência nas pesquisas ligadas ao movimento negro brasileiro.

outros países em África, por exemplo, o que não passava pelos planos da maior parte do movimento.

No Brasil, a Lei das Cotas (Nº 12.711) foi aprovada em agosto de 2012, como política pública de ação afirmativa na Educação Superior. A medida determinava que as universidades, institutos e centros federais reservassem 50% das suas vagas para estudantes oriundos de escolas públicas. Dentre elas, haveria reserva de um percentual especial destinado aos estudantes negros (autoidentificados como de cor “parda” ou “preta”) e indígenas. Tal percentual seria definido pela presença dessas populações no território da Instituição de Ensino Superior (IES), de acordo com o IBGE.

A política foi feita de forma gradual até chegar a 50% das vagas, em 2016. Inicialmente, a vigência do benefício é para até 2022, mas pode ser renovada por uma outra lei, como aconteceu com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Em 2011 - um ano antes de minha entrada na universidade -, do total de 8 milhões de matrículas, 11% foram feitas por alunos pretos ou pardos em universidades federais. Em 2016, o percentual de negros matriculados já havia subido para 30%.⁵ Não se pode aferir se estes entraram exclusivamente pelas cotas. Porém, os impactos deste tipo de política são percebidos, tanto de forma qualitativa quanto de forma quantitativa, propiciando o desenvolvimento e permanência de pesquisas como esta.

Neste contexto, ocorreu meu ingresso na universidade, bem como o de minha irmã mais velha, que cursou Ciências Sociais também na UFRJ. Em 2018, meu irmão mais novo também entra para a mesma universidade para estudar História, assim como eu.

Após minha entrada na graduação, duas oportunidades foram essenciais em minha formação. A primeira foi minha entrada para o PET Conexões de Saberes Identidades, coordenado pela professora doutora Warley da Costa. Assim, deu-se meu primeiro contato com uma prática que relaciona ensino, pesquisa e extensão na universidade. O grupo era composto por estudantes de diversos cursos, todos oriundos de classes trabalhadoras. A experiência foi essencial para que eu começasse a me entender como pesquisadora e tivesse também condições de permanência na UFRJ.

⁵ Censo do Ensino Superior, elaborado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep)

A segunda diz respeito a minha entrada para a equipe de educadores e educadoras do Museu de Arte do Rio (MAR). Para além de um trabalho “de carteira assinada”, esta foi minha primeira oportunidade de trabalhar formalmente com educação e arte. Fui responsável por pensar metodologias para visitas e atividades educativas, receber grupos escolares, elaborar textos e demais registros sobre processos e pensar formações de e para professores. Perceber-me como trabalhadora intelectual do campo da arte-educação foi primordial para minha trajetória acadêmica e profissional. Esse quadro traz uma nova configuração familiar, demonstra impactos diretos nas relações, afetos e perspectivas. E representa, também, outras possibilidades de lugares sociais, a partir da educação.

Capítulo I

“Andei, parei. Custei, mas no jongo eu cheguei!”: escrita em primeira pessoa e caminhos para o jongo

No verão de 2009, eu era uma adolescente de 16 anos, nascida no Morro do Juramento e moradora do pequeno bairro de Cavalcante, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Estudante de um colégio federal, CEFET. Constantemente, buscava motivações para me manter estudando, produzindo pesquisa e conhecimento. Frequentadora assídua de Madureira, por ser muito perto de casa, soube que um ciclo de oficinas de cultura popular começaria gratuitamente no Sesc do bairro. A primeira que fiz foi com a Companhia Mariocas, que mudaria para sempre minha forma de ver e me colocar no mundo. Comecei a me relacionar com o tambor de crioula, manifestação cultural afro-brasileira, que apenas as mulheres dançam, foi aí que pela primeira vez, me vi dançando sozinha numa roda. Percebi que a solidão era apenas aparente. Éramos eu, o tambor, o coreiro e as coreiras, esses dois últimos referindo-se aos percussionistas e dançarinas do tambor de crioula ao redor da roda, respectivamente. Uma grande maioria de pessoas negras vivendo em seus corpos a intelectualidade negra.

A segunda oficina do ciclo de vivências foi a de jongo. O grupo convidado foi o Jongo da Serrinha, surgido e fincado no Morro da Serrinha, em Madureira. Foi neste bloco de oficinas que conheci Lazir Sinval, Luiza Marmello, Deli Monteiro, Tia Maria do Jongo e outras pessoas que são meus mestres e mestras. A partir disso, comecei a viver o jongo. Frequentando assiduamente as chamadas rodas de cultura popular, entrando para a Companhia Mariocas e posteriormente para o grupo Tambor de Cumba. Nos dias de roda, o jongo me acordava com algum ponto que eu sentia que devia ser cantado por mim naquele dia. Meu almoço dava-se em função de estar disposta para o jongo. Eu olhava uma a uma das minhas saias de chita para escolher qual se adequava melhor à ocasião. Não sabia, mas o jongo já era vivido e sentido por mim muito antes do momento da roda. Desde então, nunca me desvinculei dessa prática que hoje compõe não só o meu repertório de danças populares afro-brasileiras, mas também, e principalmente, minha forma de ver o mundo.

A Companhia Mariocas merece algumas linhas destinadas à sua história de maneira

mais direta. No grupo há 10 anos, percebo que minhas primeiras interlocuções entre jongo e educação dão-se no seio deste grupo.

Dançarinos, músicos, atores e amantes da cultura popular brasileira se uniram para resgatar e divulgar as brincadeiras e festas populares, em especial aquelas pertencentes à cultura maranhense. Em torno desse desejo, cariocas e maranhenses radicados no Rio de Janeiro, deram origem, em 2002, à Companhia Mariocas, que o objetivo de unir em seu trabalho a cultura popular, a dança e o teatro de rua, além de se pensar como um grupo atuante e participante das questões sociais que perpassam todo o trabalho do grupo.

Através da pesquisa do folclore e da cultura afro-brasileira, a Cia. Mariocas desenvolve desde sua criação espetáculos de rua, oficinas e intercâmbios culturais entre grupos e entidades. Neste sentido, o grupo desenvolve pesquisas e trabalhos a partir de cinco manifestações principais:

1. *Bumba meu boi*: É um dos folguedos mais conhecidos da cultura popular maranhense e narra o auto da mãe catirina, que estando grávida, deseja comer língua de boi, induzindo o marido, Pai Francisco, a matar Mimoso, o novilho mais querido do dono da fazenda (o amo). O crime é descoberto, o casal é preso e logo depois o boizinho é ressuscitado por meio de “magia”, o casal é perdoado pelo fazendeiro e o caso termina numa grande festa.

2. *Cacuriá*: O cacuriá é uma dança de roda, animada por instrumentos de percussão. Tem origem na festa do Divino Espírito Santo, quando após a derrubada do mastro, as caixeiras se reúnem para brincar. Os instrumentos principais são as caixas (pequenos tambores) que acompanham a dança. O canto é puxado por um cantador ou cantadora, e os versos são respondidos pelo coro formado pelos brincantes. Em São Luís (MA), o cacuriá é uma dança típica dos festejos juninos.

3. *Tambor de crioula*: O tambor de crioula é uma tradição que vem dos descendentes africanos. Apresenta variações quanto ao ritmo, a forma de dançar e a as datas que são realizadas. É possível dizer que o tambor de crioula é praticado principalmente em louvor a São Benedito, santo protetor dos pretos, mas é popular também nos encerramentos de festejos de bumba-meu-boi. Os cânticos possuem temas líricos relacionados ao trabalho, devoção, apresentação, desafio, recordações amorosas e outros. As toadas são cantadas a

partir de perguntas (versos lançado pelo cantador, o coreiro) e respostas, devolvidas pelo coro. A dança do tambor de crioula, normalmente executada só pelas mulheres, apresenta coreografia bastante livre e variada, porém é caracterizada pela punga (umbigada).

4. *Bloco Tradicional*: Os blocos tradicionais são os mais antigos e originais representantes do Carnaval maranhense. Seu ritmo e estilo são únicos, caracterizados pela cadência de grandes tambores (contratempos), feitos de compensado e cobertos com couro de bode.

5. *Jongo ou Caxambu*: O jongo é um patrimônio cultural do país, surgido e presente principalmente na região sudeste e predominante no estado do Rio de Janeiro. Considerado um dos pais do samba, influenciou na formação cultural e musical brasileira. É uma manifestação cuja as matrizes vieram da região Congo-Angola (África), através dos negros de origem bantu, trazidos ao Brasil como escravizados, para trabalhar nas fazendas do Vale do Paraíba, no interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

O olhar ampliado que a Companhia lança para o que chamamos de cultura popular, representa faces importantes dos grupos de jongo e demais manifestações das culturas afro-brasileiras no Rio de Janeiro. A direção para os diálogos entre diferentes Áfricas que se encontram no Brasil, o fazer educativo-pedagógico e a articulação com pautas e movimentos sociais são pontos-chave.



Figura 2 - Companhia Mariocas em ação educativa no CEFET/RJ. 2011. Acervo pessoal.



Figura 3 - Companhia Mariocas em ação pelo Dia da Consciência Negra, 2014. Acervo pessoal.

Outra iniciativa que merece destaque nesta escrivência é o Quilombo Etu. Já adulta, mudei para o Conjunto de Favelas da Maré, região que engloba 16 favelas. Morando na Nova Holanda e posteriormente na favela Parque União, refaço memórias enquanto favelada e também como educadora e produtora cultural. A partir desses dez anos de imersão nas práticas de culturas populares afro-brasileiras e do olhar como agente de cultura localizada num território de favela, em 2019, fundo com Pablo Carvalho e com Rodrigo Maré o Quilombo Etu.

Maria Beatriz Nascimento⁶ contribui na discussão sobre quilombos no Brasil:

⁶ Maria Beatriz Nascimento nasceu em 1942 em Aracaju. É historiadora, ativista, poetisa e pesquisadora das temáticas raciais. Pesquisou sobre quilombos e escreveu também sobre corporeidade negra e experiências de longos deslocamentos socioespaciais de africanos e seus descendentes. Criou os conceitos de “transmigração” e “transatlanticidade”. A intelectual foi assassinada em 28 de janeiro de 1995, ao defender uma amiga de seu companheiro que a agredia frequentemente. A autora foi mais uma das vítimas do feminicídio. O livro “Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento”, de autoria de Alex Ratts, é uma importante referência. Foi publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Instituto Kuanza, e prefaciado por Sueli Carneiro. O trabalho é dividido em duas partes. Na primeira, Ratts dialoga com obras publicadas e inéditas

Gostaria de dar a este trabalho o título de “a memória ou a oralidade histórica como instrumento de coesão grupal”, ou ainda “A memória e a esperança de recuperação do poder usurpado”. Esta maleabilidade de títulos possíveis talvez se deva ao fato de este não ser, ainda, um trabalho concluído. Trata-se de um estudo prolongado e exaustivo. Dizendo isto, estou tentando transmitir minha experiência de pesquisa sobre os quilombos brasileiros, pesquisa que tomou, no projeto, o título de “Sistemas sociais alternativos organizados pelos negros – dos quilombos às favelas”. Este projeto é também um grande sonho. Cientificamente falando, pretendemos demonstrar que os homens e seus grupamentos, que formaram no passado o que se convencionou chamar “quilombos”, ainda podem e procuram fazê-los. Não se trata de, no meu entender, exatamente de sobrevivência ou de resistência cultural, embora venhamos a utilizar estes termos, algumas vezes como referência científica. O que procuramos neste estudo é a “continuidade histórica”, por isso me referi a um sonho. (NASCIMENTO, 1982, p.165)

Concordo com a autora, uma vez que entendo os Quilombos como algo que ainda se pode e se procura fazer. Não nos moldes de quilombos históricos como Palmares, mas no sentido de coesão grupal citado por Beatriz. E também como espaço de resistência e disputa de narrativas como as favelas contemporâneas.

O Quilombo Etu é um coletivo-projeto criado e protagonizado por jovens negros moradores de favela. Compreendendo que favela pode ser lida como quilombo contemporâneo, onde a população negra produz conhecimento, se reinventa e se fortalece. O grupo pretende trazer a noção de "Etu" - palavra que em kikongo, idioma de raiz Bantu, significa "nós" - para dentro deste quilombo.

O coletivo viabiliza ações como oficinas de danças populares afro-brasileiras, percussão e rodas de conversa, entendendo corpo e mente como um só e como chaves para o fortalecimento das subjetividades e conhecimentos de populações negras. Em 2019, Quilombo Etu promoveu o I Encontro de Cultura Popular da Maré, processo que envolveu intensa pesquisa e mobilização a partir das práticas de cultura popular no território.

de Beatriz Nascimento. A segunda parte do livro traz oito artigos escritos por ela entre 1974 e 1990, publicados em periódicos como Revista Cultura Vozes, Estudos Afro-Asiáticos, Afrodiáspora, Maioria Falante e Última Hora.



Figura 4 - Arte do I Encontro de Cultura Popular da Maré.. 2019. Acervo pessoal.

O exercício desta escrita articula diferentes momentos e reflexões, desde narrativas de mulheres negras à observação de práticas de produção cultural no Rio de Janeiro. A partir disto, consigo ver, como conteúdo e como sujeito de sua própria história, aquela jovem de 16 anos descobrindo o mundo das danças populares afro-brasileiras. Doravante avanços como políticas de ação afirmativa e acesso à cultura, é possível observar esta narrativa a partir de outros lugares de fala, como o de uma agente incentivadora das culturas populares e de uma intelectual negra, que entende a importância de visibilizar essas práticas aos sujeitos historicamente marginalizados.

Esse quadro introdutório da pesquisa em forma de escrevivência desenha-se antes mesmo de minha entrada na academia, iniciando a participação nos movimentos de jongo do

Rio de Janeiro e se intensifica dentro da universidade.

A escrita deste trabalho tem referência em autores e autoras que com suas produções criaram um contexto de educação para descolonização do pensamento. Azoilda Loretto da Trindade disserta que:

o fazer pedagógico carece de uma nova orientação que permita a estudantes de todas as etnias, gêneros e grupos sociais usufruir das mesmas oportunidades, em igualdade de condições, visando à cidadania plena. Passemos a uma elaboração possível desse trabalho em sala de aula, respeitando a nossa africanidade. (2006, p.98)

Retomo ao meu encontro intelectual com Conceição Evaristo. O gesto, simbólico e teórico, ajudará no entendimento da narrativa desenvolvida. Conceição apresentou-se para mim de maneira mais profunda no ano de 2017. Passei por um processo de imersão em sua produção, sendo educadora e coordenando as ações de educação na exposição que carregou o nome da autora, no Centro de Artes da Maré, localizado na Favela Nova Holanda, Rio de Janeiro. Sua obra foi material para práticas educativas que buscavam discutir favela, educação pública e produções intelectuais de sujeitos historicamente marginalizados. Conceição retorna e com ela destaco o nascimento da escrita como uma possibilidade de nascimento de mundo:

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. (EVARISTO, 2005, s/p)

A autora provoca-nos, ainda, a refletir sobre as práticas de escrita de mulheres negras, oriundas de famílias com pouca instrução formal, contexto do qual faço parte e que me faz corroborar com sua reflexão:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?

Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (Idem, s/p)

Na caminhada com Conceição, encaro a escrita como processo de acúmulo de saberes acadêmicos e não acadêmicos. De conhecimentos ancestrais como o jongo. Compreender a escrita desta maneira é ponto fulcral.

Assim como Conceição Evaristo, Ida Mara Freire reforça a importância de observarmos quem veio antes de nós. Pessoas que, neste trabalho, são observadas como sujeitos precursores da abertura de caminhos para escritas em primeira pessoa e reposicionamento de saberes que os conhecimentos, ditos subalternos, possam ter lugar de fala e de escuta. Levando essa reflexão para o universo do jongo, entoo um ponto de Mestre Jefinho Tamandaré (São Paulo), que diz:

Saravá jongueiro velho

Que veio pra ensinar

Que Deus dê a proteção ao jongueiro novo

Pro jongo não se acabar.”

Encerrando essa breve reflexão, na qual busco evocar vozes de mulheres negras que contribuem para a construção da linha narrativa dessa escrevivência. Faço uma escolha por vozes que potencializam nesse momento a minha escrita.

A última delas é Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala*⁷, que pretende tornar mais acessíveis temas ligados a movimentos feministas negros. O intuito de democratizar o acesso ao conhecimento coloca-se como um ponto de contato importantíssimo entre a construção desta pesquisa e a publicação da filósofa.

⁷ O livro faz parte da coleção *Feminismos Plurais* (Grupo Editorial Letramento e Selo Justificando). O trabalho põe em questão o direito à voz numa sociedade que tem como padrão a branquitude, masculinidade e heterossexualidade. Assim, o conceito quebra perspectivas hegemônicas, propiciando que outras vozes - marginalizadas - sejam ouvidas. Feministas negras emergem como referências. Entre elas Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros e Sueli Carneiro.

A autora também combate a ideia de mulher universal, pois dentro dessa universalidade não cabem as mulheres negras, uma vez que os conceitos “universais” geralmente têm como parâmetro a branquitude. O questionamento à ideia de que existe um conhecimento universal é também fundamental para este trabalho. Historicamente, narrativas como as de jongueiros, Mestres e Mestras da cultura popular não foram vistas como conhecimentos válidos. Em minha pesquisa, entendo estes sujeitos e suas produções como construções intelectuais essenciais para a compreensão das relações raciais e culturais no Brasil.

Caminhar da “tina que vovó lavou” apresentada na introdução deste trabalho ao conceito de lugar de fala permite lançar um olhar amplo sobre a minha própria história. Demonstra também que esta pesquisa não se desvincula de quem sou. Os conceitos que serão apresentados e propostos nos capítulos seguintes demonstram resultados tangíveis de investimentos em educação, bem como a importância de saberes populares.

Capítulo 2

“Sinhôzinho mandou embora, por que que nego voltou?” Com Sankofa, pelos caminhos do jongo

*O nego que está fazendo na fazenda do sinhô?
Sinhôzinho mandou embora
Porque que nego voltou?*

- José Maria, *Ponto de Jongo do Quilombo São José*

São diversos os caminhos que podem ser percorridos até a criação ou experimentação de um conceito. No meu caso, foi necessário percorrer rodas de jongo no Rio de Janeiro e em diversas comunidades jongueiras, assim como foi essencial pesquisar e ler a historiografia dessa manifestação cultural negra. Foi importante também me atentar à práticas educativas antirracistas.

Existe um campo consolidado de estudos sobre o jongo, dedicado a observar sua história, práticas e saberes. As primeiras pesquisas datam do século XIX, encampadas por viajantes. No século XX, autores como Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1960) e Stanley J. Stein (1990) também se dedicam ao jongo, visto como expressão da cultura negra, muito ligado à herança e tradições vindas de África.

Os relatos de viajantes do século XIX tratavam o jongo sob o vocábulo batuque, que compreendia toda “reunião de pretos”. Os documentos oficiais do período, como as Posturas Municipais, também abordavam as manifestações musicais negras da mesma forma.

As historiadoras Martha Abreu e Hebe Mattos perceberam que o artista e pesquisador Rugendas ao assistir um batuque em 1820, pode ter visto, na verdade, uma roda de jongo. As autoras destacaram que o pintor percebeu: “a batida cadenciada das mãos, movimento expressivo dos corpos, a direção de um dançarino para o centro do círculo onde os outros repetiam um refrão” (Mattos e Abreu, 2008, p.75).

Já no século XX, nota-se que a historiografia concebe o jongo como prática de ex-escravos e descendentes, que mantinham “modos africanos” de viver. Em 1954, Arthur Ramos publica o livro “O folclore negro no Brasil”, o qual entende “a criação de alguma coisa nova que será brasileira” (Ramos, 1954, p.147). Neste sentido, percebe-se uma tensão entre as práticas de descendentes de africanos escravizados e os ideais de Brasil.

Entre os séculos XX e XXI, é possível localizar autores e trabalhos que destacam o jongo como aspecto cultural brasileiro, dentre eles estão: Silas de Oliveira - do Jongo ao samba enredo (Silva e Oliveira Filho, 1981); Barra do Piraí, cronologia histórica (Baumgratz, 1991); Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos (Gandra, 1995); CD-Livro Jongo da Serrinha (2002); CD-Livro Jongo do Quilombo São José (2004). Também no século XIX, destacam-se pesquisadores que veem no jongo uma possibilidade de emancipação e reivindicação identitária de e para populações negras. Entre estes autores estão, Paulo Dias, José Jorge de Carvalho, Gilberto Augusto da Silva, Nei Lopes, Helena Teodoro e Délcio Teobaldo. Nesta esteira de pensamento, Teobaldo (2003, p.33) destaca que:

O que os tornava cúmplices e parceiros não eram apenas os pontos que resultaram da observação de realidades diversas, mas a dor da perda da terra e a convicção de que onde estavam, ali deveriam se por, contar e cantar sua história. Em que essa experiência difere daquela vivida pela leva de escravos que fez a travessia do atlântico há cinco séculos? Confira ao jongo a dimensão de línguas ou dialetos e fica fácil concluir que, guardadas as devidas proporções, as populações remanescentes de quilombos refazem sua história continuamente, nessas perdas e êxodos constantes

No século XIX, iniciativas como o Dossiê Jongo no Sudeste (2007), Pontão do Jongo e do Caxambu (2008), Passados Presentes (2011) e trabalhos como os de Pedro Simonard (2013) e Lais Bernardes (2015) revelam-se como pesquisas essenciais com relação ao jongo. Tais produções foram importantes para visibilizar essa importante manifestação cultural protagonizada por descendentes de populações africanas

Em diálogo com essas pesquisas, e avançando no campo de reflexões historiográficas, neste capítulo apresento e discuto alguns destes trabalhos que, para além de aspectos históricos, apresentam elementos que impulsionam a construção do conceito de epistemologia jongueira. As pesquisas apresentadas são costuradas por pontos de jongo, bem como por narrativas de intelectuais negras que constituem o universo no qual estou inserida.

Assim, este capítulo divide-se em cinco partes. Na primeira, inspirada pelo símbolo adinkra Sankofa, elenco intelectuais negras que me precederam e me influenciaram nesta escrita, pensada a partir do tempo presente. Giovana Xavier contribui nesse sentido:

A história do pós-abolição tem mais a ver com o que começa depois do 13 de maio de 1888 do que com aquilo que termina com a assinatura da Lei Áurea. Treinada pelas assimetrias de gênero e raça

a buscar nas margens da história oficial o protagonismo de mulheres negras na busca por sentidos próprios de liberdade, enquanto o grupo “escrevia”, perguntava-me: e se a história do pós-abolição fosse recontada através do caderno de minha estudante? Pensando no poder de se apropriar da palavra escrita, contrariando assim as expectativas, elenquei nomes que poderiam compor um currículo que, naqueles instantes, eu começava a grafar imaginariamente. (XAVIER, 2018)

Com isso, reforço a importância de me apropriar da palavra escrita. Além do mais, Giovana Xavier nos ajuda a ler os sentidos de liberdade elaborados por mulheres negras. A escrita deste trabalho caminha também para a construção de um sentido de liberdade que emerge do jongo.

Martha Abreu, Hebe Mattos e Carolina Dantas assinalaram que:

Já o ensino da cultura afro-brasileira, segundo as Diretrizes, mesmo correndo o risco de não valorizar as mudanças e os hibridismos nas relações culturais, deve incluir tanto os jeitos de ser e de viver dos negros e seus descendentes no cotidiano, quanto em celebrações como as congadas, as rodas de samba, os maracatus, etc. O documento ainda propõe que a história e a cultura africanas não sejam ensinadas apenas com o foco voltado para a miséria e para as discriminações sofridas. Mas procurem dar visibilidade à história do continente africano e sua importância para o desenvolvimento da humanidade, bem como à participação dos africanos e de seus descendentes na diáspora, na história mundial e no processo de construção das nações africanas em diferentes a. (ABREU, MATOS; DANTAS, 2010, p.26)

As autoras destacam um aspecto essencial para esta dissertação, tendo em vista que pretendo traçar aqui um caminho que destaque a inventividade negra e as contribuições do jongo para o campo da história e da educação.

Na segunda, penso os caminhos do jongo, observando seu surgimento na região do Vale do Rio Paraíba até o Rio de Janeiro contemporâneo. Estes caminhos estão registrados em pesquisas, produções bibliográficas e lutas de movimentos sociais. Na terceira parte, apresento e contextualizo estudos de referência para o campo do jongo. Na quarta, destaco três iniciativas que se conectam com territórios emergentes do jongo. Esses trabalhos apresentam tal manifestação cultural como uma ferramenta pedagógica racializada, questão central na presente pesquisa. Já na quinta seção, discuto três pesquisas do campo da educação que me guiaram metodologicamente para o desenvolvimento da noção de epistemologia

jongueira.

2. 1 Com Sankofa

Assumindo o desafio que é escrever sobre uma prática baseada na oralidade e nos diversos símbolos visuais, religiosos e sensoriais, pretendo estabelecer uma narrativa que se aproxime de aspectos essenciais do jongo. Os pontos, as palavras cantadas e demais aspectos serão observados como fonte e chave de leitura para examinar questões relacionadas às culturas negras.

Os pontos no jongo não têm leitura única, o que vai ao encontro da interpretação riquíssima de Mestre Jefinho, da Comunidade do Tamandaré: “um dizer e dois entender”. É nesta encruzilhada de sentidos que pretendo tecer este trabalho, estabelecendo a costura da pesquisa a partir dos pontos.

Diante disso, cabe lançar um olhar generoso para o ponto de José Maria, que inicia e nomeia este capítulo. Ele possibilita que imaginemos uma cena carregada de simbolismos e interpretações. É possível que indaguemos este “nego” que é mandado embora da fazenda de seu senhor e ainda assim retorna. Que fazenda seria? O que motiva “nego” a retornar? Dedico-me a responder essas questões. Para isso, lanço mão de um olhar que observa este “nego” como sujeito detentor de história e intelectualidade, fugindo de uma interpretação ligada ao conformismo de um “nego” que volta à fazenda onde foi escravizado. Em vez disso, dialogo com Sankofa.

Sankofa é um dos símbolos adinkra, série de ideogramas - imagens que representam conceitos - que constitui a escrita e linguagem dos povos akan, da África Ocidental, sobretudo de Gana e Costa do Marfim. Cada um dos mais de oitenta adinkras carrega conteúdos filosóficos ancestrais. Dialogar com eles insere-se no movimento de romper com a “história única”⁸ que relega aos africanos o lugar de “primitivos”. De acordo com Elisa Larkin Nascimento:

(...) o academicismo convencional nega à África sua historicidade e a classifica como pré-histórica com base na alegação de que seus povos nunca desenvolveram a escrita. Entretanto, os africanos estão entre os

⁸ A escritora nigeriana Chimamanda Adichie articula o conceito de história única para alertar sobre os riscos de narrativas que restringem indivíduos, comunidades e conhecimentos a uma única visão. Este olhar restrito contribui para a criação de estereótipos e reprodução de preconceitos.

primeiros povos a criar essa técnica. Além dos hieróglifos egípcios, existem vários sistemas de escrita desenvolvidos por outros povos africanos antes da invasão muçulmana, que introduziria a escrita árabe. (NASCIMENTO, 2008, p.34)

Ainda sobre o “primitivismo”, Sally Price⁹ contribui com o trabalho “A arte dos Povos sem história”. O texto questiona, e já de início refuta, o lugar de primitivo e sem história, onde muitas vezes são enquadradas populações africanas. Lugares comuns como o do artesão que trabalha sem pensar ou do “povo que pensa sempre a partir de uma perspectiva coletiva e nunca individual” são percebidos e combatidos pela autora. O texto se encerra com a importante reflexão:

Baseando-nos neste tipo de estudos, tomara que já seja a hora, como propôs um distinto antropólogo britânico (Edmund Leach), de se jogar na lata de lixo a distinção conceitual entre "primitivo" e "civilizado", sobre a qual se acha construída a base da Antropologia, permitindo que cada uma das diversas culturas do mundo não ocidental tenha sua própria palavra sobre questões como o papel da história, a natureza da criatividade individual e a relação entre arte e religião. Para isso teríamos que convidar os artistas de outras culturas a participar mais ativamente dos debates em que seus trabalhos são analisados, em publicações e em museus do mundo. Em lugar de negar-lhes a história faríamos melhor se ouvíssemos as histórias que têm para contar. E quando o fizermos, é possível que suas artes venham a ser, não as "artes dos povos sem história", mas sim as artes dos povos com outras histórias. (PRICE, 1996, p.224)

O movimento de escuta proposto por Price faz-se presente nesta pesquisa, sendo essencial para que “outras vozes” sejam ouvidas e estereótipos sejam rompidos. O adinkra Sankofa nos ajuda nesta proposta de escuta e escrita de narrativas que foram historicamente marginalizadas.

Sankofa, representado por um pássaro, significa “voltar e apanhar aquilo que ficou para trás”, reforçando a sabedoria do passado, essencial para que se construa um presente e um futuro.

O movimento passado-presente, feito em Sankofa, é um dos motores deste trabalho, assim como o jongo, relido e reconfigurado na urbanidade contemporânea. Isso sem perder de vista suas raízes fincadas por negros e negras escravizados em lavouras de café.

⁹ Sally Price é antropóloga, nascida em Boston. Seus estudos acerca das chamadas “artes primitivas” e suas percepções no imaginário ocidental são reconhecidos mundialmente.

O símbolo, para além da tradição akan, é relevante também para investigar histórias escritas no tempo presente de um Brasil que olha para trás em sentido diaspórico e para frente de forma emancipadora.



Figura 5 - Representação de Sankofa. O ideograma estilizado apresenta um pássaro com a cabeça virada para trás. Desenho de Luiz Carlos Gá, presente no livro *A Matriz Africana no Mundo* (org. Elisa Larkin Nascimento), da coleção Sankofa.

Neste movimento de “apanhar o que ficou para trás” é de suma importância para mim, jovem intelectual negra, reconhecer saberes de mulheres negras que me inspiram e trazem consigo contribuições inovadoras. Historicamente, mulheres negras foram dissociadas da produção intelectual, tendo suas produções e conhecimentos subalternizados. Nesta seção, elenco três entre muitas delas que caminham no sentido contrário dessa narrativa. Estas me inspiraram e ajudaram a pensar o jongo no tempo presente, a partir de meu lugar como pesquisadora e brincante das culturas populares. A primeira delas é Maria Chantal¹⁰, que neste trabalho aparece como um expoente de produção intelectual articuladora de passados e presentes.

Segundo a estilista:

O Sankofa é o adinkra que fala sobre olhar pra trás, sobre aprender com o seu passado. O Sankofa é muito popular em nossas casas, em alguns locais você consegue encontrar uma variação do Sankofa em formato de algo que parece um coração, nas janelas, nos portões, e é o símbolo Sankofa. É tão precioso saber que nossos ancestrais deixaram esses registros para nós, como forma do que eles estavam

¹⁰ Maria Chantal lançou em dezembro de 2017 a coleção Adinkra, na qual estampou cinco dos citados símbolos, utilizando carimbo e tinta ouro, como forma de trazer uma estética contemporânea, vinculada às técnicas ancestrais.

querendo: se reconectar com o seu continente de origem.¹¹

Recuperar o referencial da agência histórica de pessoas negras é um ponto importante no trabalho da empreendedora, assim como nas perspectivas desta dissertação.



Figura 6 - Maria Chantal vestindo kimono Sankofa e turbante Sankofa, de sua coleção Adinkra. Em segundo plano a artista Lethícia Barcellos. Fonte: Loja Maria Chantal

Tais Agbara¹², uma das atuais lideranças do Movimento Cultural Jongô da Lapa - que será apresentado ao final do capítulo - é uma delas. Tais contribuiu para a manutenção de tradições do jongô sem perder de vista a necessidade de um olhar para o presente:

De acordo com Tais Agbara, atual líder feminina da Roda do Jongô da Lapa, a partir do momento em que uma roda de Jongô é aberta, ela precisa ser fechada (comunicação pessoal, 2014). O que foi observado em campo junto as comunidades tradicionais, foram rodas sendo finalizadas com a gira, momento em que todos os presentes formam um círculo único e caminham de maneira balanceada, entoando os pontos de despedida e passando mais uma vez pelos tambores, num gesto que pode ser interpretado como de agradecimento ao instrumento ancestral pelo

¹¹ CHANTAL, Maria. Especial Adinkra - Sankofa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4HGOq9w1Bs&feature=youtu.be> [Acesso em 9 de março de 2019]

¹² Tais Agbara é professora da rede pública de ensino do Rio de Janeiro, contramestra de capoeira e atualmente é uma das lideranças do Movimento Cultural Jongô da Lapa.

acontecimento que se encerra. (MONTEIRO, 2015, p.95)



Figura 7 - Tais Agbara dançando com Wallace Freitas Amendoim em roda na Lapa. 2019. Fonte: Facebook Marcia Eclipse's Borges

Neste sentido, é importante destacar também o CD “Pontos de Sinhá” (2014). De autoria do grupo Jongo da Lapa, esse disco, é um dos resultados do trabalho intelectual das mulheres que formam o grupo.

Nem sempre o jongo foi um território aberto para lideranças femininas. Maria Chantal e Tais Agbara, professora, contramestra de capoeira e liderança feminina do Jongo da Lapa, representam o presente de uma luta iniciada há séculos.

bell hooks¹³ contribuiu significativamente com a discussão sobre a produção intelectual de mulheres negras.

O trabalho intelectual deste grupo dificilmente é reconhecido como uma forma de ativismo concreta e como produção de conhecimento. Com bell, consigo perceber o trabalho mental como possibilidade de mudança da realidade em que se vive.

¹³ bell hooks é autora estadunidense, teórica feminista e ativista social. Autora do importante livro “Ensinando a transgredir - a educação como prática da liberdade”.

Percebo a importância do pensamento independente de mulheres negras, que muitas vezes são vistas como ameaças caso sejam “inteligentes demais”. Percebo também a necessidade de reconhecermos intelectuais negras do século XIX, não evocando apenas nomes de alguma forma já canonizados, mesmo que à margem da intelectualidade hegemônica branco-europeia. É essencial também, percebermos os desafios impostos a intelectuais negras, que muitas vezes percorrem um caminho permeado de descréditos e opressões. De acordo com bell:

Pode nos lembrar que a dominação e a opressão continuam a moldar as vidas de todos, sobretudo das pessoas negras e mestiças. Esse trabalho não apenas nos arrasta mais para perto do sofrimento como nos faz sofrer. Andar em meio a esse sofrimento para trabalhar com ideias que possam servir de catalisador para a transformação de nossa consciência e nossas vidas e de outras e um processo prazeroso e estático. Quando o trabalho intelectual surge de uma preocupação com a mudança social e política radical, quando esse trabalho é dirigido para às necessidades das pessoas, nos põe numa solidariedade e comunidade maiores. Enaltece fundamentalmente a vida. (hooks, 1995, p. 95-6)

A autora traz importante reflexão ao associar o trabalho intelectual à política do cotidiano. É nesta chave de pensamento que enxergo Maria Chantal, Tais Agbara, Regina Jeremias e Elizabeth Fatima.

Mulheres como Dona Tó, autora de diversos pontos de jongo da comunidade de Guaratinguetá, foi líder desse movimento. Suas filhas Regina e Fatinha hoje são referências para jongueiros e jongueiras novas. Conheci as irmãs na Festa do Quilombo São José em 2015, em uma situação que foi essencial para que hoje eu desenvolvesse o conceito de *epistemologia jongueira*.

Estava com integrantes da Companhia Mariocas - grupo de tradições afro-maranhenses do qual faço parte - e algumas pessoas nos pediram para fazer uma roda de tambor de crioula. Como não fazíamos parte da programação da festa, não levamos a parrelha - conjunto de três tambores utilizados na dança maranhense. Assim, tivemos a ideia de fazer o tambor de crioula com os tambores de jongo já disponíveis para o evento. Enquanto fazíamos a retirada dos instrumentos, as irmãs nos questionaram e disseram: “crianças, o tambor do jongo pertence ao jongo. O do tambor de crioula pertence ao tambor de crioula.” Esta fala pode parecer simples, porém fez-me atentar para uma série de questões,

intimamente ligadas:

- 1) A importância da preservação de determinadas tradições e fundamentos: o jongo faz-se na vida, no tempo presente. Porém, para que ele exista até hoje, uma rede de preservação foi estabelecida. Inovações como o uso de tambores feito industrialmente - e não apenas com troncos escavados -, a inserção de instrumentos como agogô no Jongo da Serrinha e a entrada de jovens e crianças marcam algumas destas adaptações. No entanto, elas, de forma alguma, chocam-se com os fundamentos de resistência negra levantados pelo jongo. Assim como em Sankofa, é necessário olhar para frente sem perder de vista o que, e quem, nos trouxe até aqui.
- 2) O respeito aos mais velhos e mais velhas: o jongo surge como uma prática realizada por “velhos e velhas”. Uma das inovações trazidas por Mestre Darcy, no Rio de Janeiro, foi a possibilidade de jovens participarem. Este movimento revela um encontro geracional complexo e potente. É importante perceber o jongo como elo entre diferentes gerações, que percebem na manifestação uma das mais potentes construções intelectuais negras. Este elo não se dá sem conflitos. Nesta perspectiva, não perder de vista o respeito aos Mestres e Mestras jogueiros/as é essencial. No jongo - e em outras manifestações de cultura e intelectualidade negra como o candomblé, o tambor de crioula, o maracatu - os mais velhos são vistos como guardiões, detentores dos saberes e mandingas.
- 3) O devido lugar de cada coisa: certa vez, ouvi numa conversa em família, que é possível inserir um objeto quadrado em um orifício redondo. O objeto pode entrar, mas não se encaixará e isto trará consequências. A mesma metáfora serve para o caso dos tambores. É possível tocar tambor de crioula com tambores de jongo? Sim. É possível tocar jongo numa parilha de tambor de crioula? Sim, também. Mas, será este o caminho mais adequado? O tambor grande, responsável pelos sons mais graves no tambor de crioula é feito de forma que o coreiro - percussionista do tambor de crioula - o encaixe entre suas pernas. Os dois tambores menores - crivador e meião são posicionados no chão e o músico toca sentado sobre cada um deles. Os tambores tendem a ser mais estreitos do que os do jongo, para comportar de forma razoavelmente confortável o tocador. Esta “anatomia” do tambor de crioula já revela

diferenças com relação a forma de tocar o jongo, que é percutido geralmente por alguém sentado em um banco, com o tambor em sua frente. Este aspecto físico serve para nos revelar os riscos de não deixar “cada coisa em seu devido lugar”. Para além de expor os instrumentos a experiências para as quais eles não foram projetados, a troca mexeria com fundamentos históricos e religiosos particulares de cada uma das tradições.

Dona Regina Jeremias e Dona Elizabeth Fatima trazem em seu corpo a história do jongo e fazem em vida o movimento de passados-presentes. Ambas usam sempre camisas bordadas com o dizer “Eu sou o jongo”. E elas são.



Figura 8 - Elizabeth Fatima e Regina Jeremias vestindo camisa “Eu sou o Jongo”. Fonte: Facebook Hertz Oliveira.

Tendo Sankofa como perspectiva, retornemos ao ponto que inicia este capítulo e ao “nego”, seu sujeito motriz. Para termos um olhar mais aprofundado sobre o jongo como

possibilidade de libertação e educação, é necessário lançar mão das pesquisas e iniciativas no sentido de valorização e patrimonialização. Importante também atentar-se para aquilo que veio antes de nós, o regresso evocado por Sankofa. E, como “nego”, fazer o caminho de volta, com todos os percalços, desafios e surpresas. Retornemos, então, mesmo que de maneira breve, aos caminhos do jongo.

2.2 Caminhos do Jongo

Jongo, caxambu, tambu, tambor, batuque. Diversas são as palavras usadas para fazer referência a um mesmo movimento, que aqui é encarado em sua complexidade através de uma de suas imagens mais características: pessoas em roda. Círculos de dois ou três tambores, com uma dupla no centro, dançando como quem se aproxima e se afasta. A referida dupla realiza sua dança a partir do gesto simbólico da umbigada, embalada pela percussão dos tambores e pela palavra cantada, o verso tirado, que carrega sentido e poder, sendo chamado de ponto.

Nesta seção discuto brevemente algumas referências acerca do surgimento do jongo e caminhos percorridos até chegar ao Rio de Janeiro urbano, a partir de uma dimensão de passado-presente. Nesse sentido, os pontos de jongo de diferentes períodos e comunidades nos ajudam como forma de interpretar os contextos apresentados. Com Paulo Dias:

A palavra jongo/jango nomina pelo menos dois conjuntos de tradições de música-dança-poesia de matriz africana banto praticadas no sudeste brasileiro: a modalidade jongo/caxambu celebrada em todos os estados do sudeste, e o jongo/ jango do norte do ES. No interior dessa mesma região, território historicamente associado à presença de africanos banto deportados pelo tráfico escravo, o termo também recorre fora do círculo praticante do jongo/caxambu, conhecido em comunidades afro-brasileiras depositárias de pelo menos duas diferentes tradições culturais no Sudeste: o batuque de umbigada (SP) e o reinado/congado (MG). (DIAS, 2014, p. 331)

É importante reconhecer que na mesma região ou estado, há peculiaridades que variam em cada uma das comunidades ou grupos praticantes do jongo, tambor, tambu, caxambu, angona ou angoma. Esta manifestação é entendida aqui como um complexo conjunto de práticas que envolvem a dança, o tambor, o ponto, além de outros elementos. Será lançado um olhar mais específico para as práticas realizadas no Rio de Janeiro. Nessa

lógica, as “rodas de cultura popular”¹⁴ são essenciais, sem perder de vista as comunidades que as precederam e os esforços de pesquisa que fazem com que seja possível que esta pesquisa se realize.

A origem “banta” do jongo faz-se presente até hoje no imaginário e no fazer jogueiro no Rio de Janeiro, sendo evocada em diversos contextos e momentos. Em “Vida ao Jongo”, de Lazir Sinval do Jongo da Serrinha, canta:

*“Oh! Deus vos salve
 Angoma-puíta
 Candongueiro, Tambu , Caxambu
 Senhora Santana
 Eu sou o jongo (Meu Santo Antônio)
 Meu São José
 Cacurucaia eu tô
 Perengando tô
 Mas não posso morrer
 Eh! Eh! Salve o Rosário
 Eh! Eh! Minhas Santas Almas, Benditas
 Eh! Eh! Me salve todos Jogueiros
 Oh! Deus vos salve o Cruzeiro das Almas
 Meu Povo Banto!”*

O jongo surge marcadamente na região sudeste do Brasil, a partir da tradição intelectual de negros escravizados nas fazendas de café localizadas no vale do Rio Paraíba do Sul. Durante o século XIX, há um incremento na mão de obra escravizada, por conta do aumento das vastas lavouras e plantios de café. Isso aumentou o fluxo de entrada de africanos vindos do continente bem como o de escravizados oriundos do tráfico intraprovincial, depois da proibição do tráfico Atlântico, em 1850. Um dos resultados foram as trocas culturais entre os sujeitos em situação de escravidão. Estes povos em diáspora teriam suas origens no tronco linguístico e cultural bantu, oriundos da região Congo-Angola (área Centro-Occidental do

¹⁴ “Roda de cultura popular” é o termo usado para designar os encontros de praticantes de jongo, coco, samba de roda e manifestações afins, formando rodas em espaços públicos do Rio de Janeiro.

continente africano) e seriam pertencentes à diversas etnias como benguelas, congos ou cabindas.



Figura 9 - “Escravos na colheita do café”, 1882. Marc Ferrez. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.

Nas enormes lavouras de café do Vale do Rio Paraíba do Sul, centenas de negros escravizados trabalhavam perfilados no plantio e colheita de café, como podemos perceber na fotografia de Marc Ferrez. O que hoje entendemos como pontos de jongo surge como forma de ritmar o trabalho e realizar a comunicação - cifrada - entre os escravizados. Como pode-se imaginar, não havia tambores nestas lavouras e o espaço-tempo para dançar também não existia. Os cantos retomavam histórias vividas e ouvidas em África, bem como avisavam da presença de feitores e da necessidade de mudar o ritmo de trabalho.

O jongo surge como a palavra, a flecha lançada no tempo, com sentido, remetente e

destinatário. Ainda encarando a fotografia de Ferrez como fonte, é importante olhar não apenas sobre a imagem de pessoas negras em situação de escravidão perfiladas no cenário jongoeiro.

Em *Vassouras: um município brasileiro de café, 1850-1900*, Stanley Stein¹⁵ vê no jongo fonte primordial para discutir e compreender os ciclos sociais e econômicos do Brasil escravista, principalmente no que diz respeito às grandes plantações de café. O autor revela uma importante perspectiva para este trabalho, encarar o jongo como agente essencial para o entendimento de relações sociais e culturais no Brasil.

Além do reconhecimento da origem banta do jongo e dos primeiros jongoeiros, o ponto de Lazir (assim como os demais) é tratado nesta pesquisa como fonte histórica, rica em ditos e não ditos. Os santos católicos são outro referencial importante nos caminhos seguidos pelo jongo. Assim como no maracatu pernambucano e a congada mineira, são percebidas ligações com irmandades negras e religiosidades sincréticas que conectam África e diáspora. *Vida ao jongo* também evidencia outro caráter importante que diz respeito a um vocabulário próprio, de linguagem cifrada. Palavras como “cacurucaia” e “perengando” denunciam as dificuldades vivenciadas pelo jongo como complexo cultural, bem como por seus praticantes. Essas dificuldades perpassam a história negra como um todo. Desta forma, se fazem necessárias estratégias de resistência como a criação de formas de comunicação seguras e complexas, como a que percebemos nos pontos de jongo. É importante observar que para além de construções rítmicas e melódicas os pontos de jongo são também um complexo sistema de comunicação. As palavras com mais de um significado, as pausas, os silêncios, e as respostas do coro formam um corpo sonoro carregado de sentido. Assim como nas lavouras de café, é possível perceber estes sentidos nas rodas de jongo do Rio de Janeiro atual impondo ritmo, clima e narrativas riquíssimas ao espaço.

Amadou Hampaté Bâ, escritor e pesquisador malinês observa que:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo

¹⁵ Historiador estadunidense nascido em 1920, professor emérito da cadeira de Civilização e Cultura Espanhola na Universidade de Princeton (Nova Jersey, EUA) tem um importante papel na pesquisa sobre jongo, em especial com “*Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949*” uma coletânea de artigos com CD anexo, publicado em 2007 e organizado por Sílvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco.

em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. (1982, p.182-3)

Ainda caminhando com Sankofa, e agora também com Bâ, percebo que o jongo retoma a ligação entre espírito e matéria através de seus pontos, uma expressão falada que representa um repositório de saberes. O ponto no jongo antecede à dança, o toque, às palmas e à roda, sendo ao mesmo tempo parte e totalidade.

Neste caminho, escolho como metodologia selecionar alguns pontos de jongo que fazem emergir temas como escravidão, liberdade, memória e reinvenção. Esses aspectos são essenciais para o conceito de *epistemologia jogueira*, que será desenvolvido mais à frente.

Maria de Lourdes Borges Ribeiro observa que alguns pontos alertavam sobre o perigo da presença dos senhores ou feitores. Um destes pontos possui os seguintes dizeres:

O cumbi virô, ei ei ei

O cumbi virô, ei ei ei

Cumbi, a, a, a, a, a, a”

(RIBEIRO, 1984, p.28)

Cumbi, segundo a pesquisadora, significa “sol”. Isso é corroborado pelas pesquisas de Slenes, nas quais o historiador afirma que as palavras são correlatas em português e kimbundu. O sol, autoridade máxima, usado para fazer referência ao senhor, havia virado e seria necessário mudar também o rumo e ritmo do trabalho, adaptando-se à presença da figura de poder.

Os pontos têm vida. Seus significados podem variar de acordo com a região, contexto ou época em que é entoado. No Rio de Janeiro contemporâneo, pontos como este não são

usados para referir-se a senhores e feitores, eles fazem referências à figuras que causam desordem na roda, como o que se percebe em ponto ouvido na roda do grupo Jongo da Lapa¹⁶.

Segura o sapo que saiu lá da lagoa

Segura o sapo que saiu lá da lagoa

Oi tira ele do caminho

Oi tira ele que a angoma fica boa.

O sapo metaforicamente é alguém ou algo indesejado ou inconveniente. Sem ele, a roda volta ao seu ritmo e organização normais.

Outro ponto que revela a potência do jongo como forma de ler o mundo foi composto por Vovó Maria Joana¹⁷, do Jongo da Serrinha. Até hoje ouve-se nas rodas de jongo:

Ah! Eu fui no mato...

eu fui cortar cipó..

Ah! Eu vi um bicho...

esse bicho era caxinguelê

Eu panhei o côco,

caxinguelê tá me olhando.

Eu levei o côco,

caxinguelê tá me olhando,

Eu parti o côco,

caxinguelê tá me olhando.

Eu comi o côco,

caxinguelê tá me olhando.

Fiz pudim de côco,

¹⁶ Jongo da Lapa é um dos grupos referência na prática de jongo no Rio de Janeiro urbano. Segundo seus fundadores, é um movimento cultural que teve início em 2004, a partir de uma roda realizada em homenagem a Mestre Darcy Monteiro. Desde então, o grupo realiza rodas de jongo todas às últimas quintas-feiras do mês, sob os arcos da Lapa.

¹⁷ Vovó Maria Joana nasceu em 1902 e faleceu em 1986. Era Mãe de Santo, rezadeira e líder comunitária. Foi uma das fundadoras da Escola de Samba Império Serrano em Madureira. Foi uma das matriarcas do Jongo na Serrinha. Batizada como Maria Joana Monteiro, nasceu na Fazenda Saudade, perto da Fazenda Bem Posta (que é citada em diversos pontos de jongo), em Valença/RJ. Em entrevista, afirmou que seus avós paternos eram africanos, que seu avô materno era negro e sua avó materna era índia. Vovó Maria Joana Rezadeira aprendeu a dançar jongo na fazenda onde nasceu.

caxinguelê tá me olhando.

Bolo de côco,

caxinguelê tá me olhando.

Na Serrinha, descobri que caxinguelê pode ser uma espécie de roedor, mas pode também designar o homem branco, que observa insistentemente o “tirador de coco”. Os caminhos do jongo são permeados de metáforas, mistérios e mirongas. Os pontos impulsionam este caminho, embalam e inspiram também pesquisas sobre o jongo.

2.3 Escrever o jongo

Esta seção é dedicada a contextualizar algumas publicações e narrativas historiográficas acerca do jongo, entendendo também em quais contextos e momentos históricos tais produções acontecem. Para isso, parto da ideia que o fazer e o escrever sobre esta prática tão complexa constituem um universo de conhecimento que tem um lastro histórico e político.

Os primeiros registros escritos sobre o jongo dos quais se têm conhecimento são os relatos contidos em diários de viajantes do século XIX. O termo ainda não era utilizado e o que hoje conhecemos como jongo encontrava-se descrito e denominado por *batuque*.

Batuque é um vocábulo genérico utilizado para designar expressões musicais e culturais próprias de africanos e negros escravizados, sendo empregado inclusive em documentos de repressão e controle de movimentos culturais e políticos negros, como os códigos municipais. Os ditos batuques aconteciam mesmo com as proibições, numa esfera de resistência política, aliados à certa negociação. O que entendemos como jongo recebia permissão para ocorrer em datas específicas como festas de santos, aos sábados e domingos. Cabe citar novamente que a palavra, mensagem cifrada, é elemento fulcral no jongo, e ela se mantinha dentro das lavouras e senzalas, mesmo ante às proibições. Este aspecto revela a inteligência e criatividade dos jogueiros, que conseguiram manter a prática diante de intensa repressão. O jongo, para além de uma forma de resistência em si mesmo, carrega linguagem cifrada, elemento intelectual de negros e negras que necessitavam se comunicar frente às restrições impostas. Segundo o *Dossiê Jongo no Sudeste:*

A Lei nº 3 de 16/01/1893, do Código Municipal da antiga Vila Vieira de Piquete, proibiu “batuques, sambas, cateretês, cana-verde e outros” sem prévia permissão das autoridades. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas realizassem o que chamaram de ‘danças e candombes’.” (IPHAN, 2007, p.22)

É importante compreender o jongo como um fenômeno particular, mas que é parte de um conjunto de práticas culturais negras. Isso nos ajuda a perceber distanciamentos e aproximações num olhar mais amplo para as formas como são encaradas historicamente as expressões de artes e intelectualidades deste grupo racial. Capoeira e jongo foram alvo de uma série de políticas de repressão. Entre 1890 e 1932, a capoeira foi proibida por lei. No código penal da época lia-se que:

Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil
(Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890)

Capítulo XIII -- Dos vadios e capoeiras

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal;

Pena de prisão celular de dois a seis meses.

A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400. Com a pena de um a três anos.

Parágrafo único. Se for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranqüilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes.

O primeiro dizer do artigo 402 explicita que seria crime a prática de exercícios de

agilidade e destreza corporal em praça pública, associando a prática da capoeira à de desordens e tornando crime toda e qualquer movimentação associada a essa expressão.

A criminalização do jongo/batuque e da capoeira aproxima-se não apenas no que diz respeito ao período de implementação da lei, mas desenha uma das faces da marginalização sofrida pelas expressões culturais negras. Observa-se atualmente um movimento muito semelhante com a proibição de bailes funk no Rio de Janeiro.

Isto é explicitado pelos recorrentes impedimentos à realização dos bailes durante o auge da política das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), entre 2010 e 2013, sob a gestão do ex-prefeito Eduardo Paes e do ex-governador Sérgio Cabral. Outro marco da tentativa de criminalizar o funk ocorreu em 2018, com proposta de Álvaro Lins, à época deputado, que visava estabelecer um conjunto de exigências para a realização dos eventos. Em 2017, o empresário paulista Marcelo Alonso anunciou que os bailes funks ou fluxos (em São Paulo) seriam uma ameaça ao bem-estar e saúde de crianças, jovens e famílias, apresentando essa narrativa como proposta ao senado brasileiro.

Fenômeno semelhante é observado com relação ao samba, o que fica explícito na análise feita por Nei Lopes sobre o período que precedeu a criação dos Grêmios Recreativos ou Escolas de Samba:

Qualquer manifestação africanista era objeto de repressão, inclusive policial. A abolição da escravatura havia se consumado cerca de 35 anos antes. Perseguido o seu antigo ideal de embranquecimento, a sociedade brasileira rechaçava a cultura dos negros: seus santuários eram invadidos e depredados; suas manifestações artísticas, subestimadas e reprimidas; Seus pandeiros, quebrados pela polícia. (LOPES, 2003, p.57)

Sidney Chalhoub¹⁸ traz importante contribuição para este debate em *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*¹⁹. O autor analisa a “operação de guerra” promovida contra as ditas classes perigosas, tendo como foco os cortiços, vistos como locais de

¹⁸ Sidney Chalhoub é historiador e professor universitário. Foi diretor associado do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e desde 2015 é professor dos departamentos de História e African and African American Studies da Universidade Harvard. É autor de livros como “Visões da Liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte”, “Trabalho, lar e botequim: o cotidiano de trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque” e “A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista”.

¹⁹ O trabalho traz uma profunda análise sobre os processos de higienização social e urbana realizados pelo Estado brasileiro, em especial no Rio de Janeiro. Com um recorte temporal que vai de 1870 até 1930, a interlocução com este texto nos ajuda no sentido de uma discussão passado-presente.

proliferação de doenças como febre amarela e varíola. O desejo do poder público de ver um espaço urbano “limpo” revela muito sobre uma relação ideológica que associa à pobreza a dita “sujeira”. Segundo Challoub, o Estado age a partir de “dois pontos fundamentais dessa forma de se lidar com a diversidade urbana”:

O primeiro é a construção da noção de que “classes pobres” e “classes perigosas” (...) são duas expressões que denotam, que descrevem basicamente a mesma “realidade”. O segundo refere-se ao surgimento da idéia de que uma cidade pode ser apenas “administrada”, isto é, gerida de acordo com critérios unicamente técnicos ou científicos: trata-se da crença de que haveria uma racionalidade extrínseca às desigualdades sociais urbanas, e que deveria nortear então a condição não política, “competente”, “eficiente”, das políticas públicas. Essas duas crenças, combinadas, têm contribuído muito, em nossa história, para a inibição do exercício da cidadania, quando não para o genocídio mesmo dos cidadãos. (CHALHOUB, 1996, p. 19-20)

Assim, percebo permanências e transformações nesse fluxo de higienização que passa pelos cortiços, samba, capoeira, jongo e pelo funk. Não pretendo apontar um sentido de “nada mudou”, mas perceber posturas políticas que fazem com que as ditas expressões de culturas negras e de classes trabalhadoras criem estratégias de reinvenção e resistência.

Sankofa ajuda a refazer o fluxo passados-presentes observando como as práticas contemporâneas apresentam-se como possibilidade de continuidade e releitura de saberes ancestrais. Permite-nos também perceber ao longo da história, práticas e políticas de criminalização e subjugação de importantes manifestações da cultura negra no Brasil.

O jongo e outras manifestações das culturas e epistemologias negras colocam-nos num debate importante sobre oralidade e escrita. Durante bastante tempo, as fontes letradas eram consideradas mais seguras ou consistentes do que as orais, trazendo desafios no que diz respeito à pesquisas que têm como sujeito tradições baseadas na oralidade. Os trabalhos aqui apresentados contribuem para a validação de saberes pautados na oralidade, num cenário de disputas de narrativas.

Entre os anos 1940 e 1950, há o advento dos gravadores. A partir disto, observam-se os primeiros registros gravados, fontes de História Oral. Inicialmente utilizados para registrar narrativas ligadas às elites, esses instrumentos têm uso mais amplo após os anos de 1960 e 1970, registrando uma variedade de reivindicações populares, despertando em estudiosos e

pesquisadores, interesse em ouvir “vozes subalternas”.

Esta pesquisa articula bibliografias, pontos de jongo e narrativas vistas, ouvidas e vividas nas práticas de cultura popular no Rio de Janeiro. Para além dos desafios de escrever sobre um tema que se constrói na roda, há o enorme desafio de trabalhar com oralidades e escrevivências. Projetos como o Grupo de Pesquisa Intelectuais Negras, o Pontão do Jongo e do Caxambu e o jongo como universo de saberes, contribuem para o reconhecimento de narrativas orais como ciência. É este caminho que sigo no presente trabalho.

Em termos dos caminhos do jongo na produção acadêmica, Stanley Stein aparece como referência. Em *Vassouras: um município brasileiro de café, 1850-1900*, o autor demarca a agência do jongo para o entendimento das relações estabelecidas nas *plantations* brasileiras. Assim, Stein situa-se em perspectiva diferenciada dos viajantes do XIX, responsáveis pelos primeiros registros de jongo, tanto nos objetivos dos trabalhos quanto na forma de enxergar o jongo. O mesmo pode ser percebido também em *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*, em que a partir de textos elaborados por especialistas na área, é endossada a importância da escuta e do reconhecimento da agência daqueles que vivem ou viveram o processo analisado.

Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein representa trabalho essencial para análise da produção acerca do jongo, reunindo pesquisas de especialistas nas áreas de escravidão e pós-escravidão no Brasil. Além do mais, contém também um CD com aproximadamente 60 pontos de jongo, além de células de percussão (feitas em tambores de couro), sambas, um samba cantado e folias de reis.

O livro, bem como seu material complementar, foi produzido entre os anos 1999 e 2007, fruto do encontro de Stanley Stein com Gustavo Pacheco, pesquisador, antropólogo e etnomusicólogo brasileiro, contando com contribuições e colaborações de diversos outros pesquisadores e instituições como Petrobras e CNPq.

O título também ajuda a entender sua narrativa, que é costurada por relatos e narrativas de jongueiros e jongueiras, muitos deles ex-escravizados, e seus descendentes, que narram e configuram uma memória viva do jongo. Gustavo Pacheco, que organiza o livro com Silvia Hunold Lara, percebe que a partir de fins do século XIX (que ficou marcado pelo advento do gramofone, em 1877 e do fonógrafo em 1885), o registro e a difusão de

manifestações musicais e sonoras foram facilitados. Isso impulsionou o estudo sobre o folclore e as musicalidades não ocidentais. Para Pacheco:

Segundo as informações fornecidas por Stein, as gravações foram feitas em um pesado gravador de fio de arame, marca General Electric, emprestado pelo escritório de assuntos culturais da embaixada norte-americana no Rio de Janeiro e transportado para Vassouras de trem e de ônibus. O gravador de fio era um aparelho que registrava sons em um fio de aço, que era magnetizado ao passar por um eletroímã. (PACHECO, 2007, p.23)

Na primeira parte do livro temos "Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein", de Gustavo Pacheco. Esse parece ser o texto ideal para o início do trabalho, pedindo licença e abrindo as portas para o processo de pesquisa que desemboca no livro. Começa com a lembrança de uma noite fria de maio de 1977, quando o autor visitou pela primeira vez a Fazenda São José, em Santa Isabel do Rio Preto, distrito do município de Valença.

Ao olhar a roda de jongo, Pacheco destaca:

Observando a comunidade negra que naquela noite se reunia para dançar o jongo no chão de terra batida, ao som de tambores centenários feitos de troncos de árvores e à luz do lampião, não pude evitar a sensação de estar sendo transportado no tempo. A cena era muito semelhante aos jongos realizados no século XIX, nas fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba, e no início do século XX, no morro da Serrinha, na região suburbana do Rio de Janeiro, tal como me foram descritos por Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo, herdeiro de tradicional família de jongueiros. (Ibidem, p.15)

É provável que a imagem vista e narrada por Pacheco assemelhe-se com a utilizada para descrever o jongo no início desta parte do trabalho, feita com base em minhas observações, participações e vivências em rodas de jongo. Essa manifestação e os elementos que a constroem fincam memórias visuais, auditivas e filosóficas que, posteriormente analisadas, servem-nos como fonte de pesquisa.

É possível também observar que entre descrições de um mesmo movimento há aproximações e distanciamentos. O chão de terra batida pode ter sido substituído pela calçada de uma rua na Lapa/Rio de Janeiro ou pelo chão de um quintal na Serrinha, sem desta forma extinguir a existência dos jongos feitos ainda em chão de terra batida nos interiores e comunidades quilombolas. O jongo bem como os traços vivos da cultura afrobrasileira

passam por transformações, mas também, por processos de manutenção de determinadas tradições.

O segundo artigo do livro, é escrito por Stanley J. Stein e põe luz sobre a reflexão do lugar do pesquisador do jongo e das práticas intelectuais negras. Stein, que tinha como objetivo primeiro estudar os ciclos econômicos brasileiros - tabaco, açúcar, ouro e café – nos quais a mão de obra escravizada era essencial, observa que seu lugar é o de técnico, porém expõe que é essencial se deixar influenciar e aguçar a perspectiva a partir do contexto no qual a pesquisa está inserida. À época da publicação de “Uma viagem maravilhosa”, a discussão sobre o lugar do pesquisador não tinha as mesmas proporções que observamos atualmente, porém pode-se perceber que Stein tende a aproximar-se de uma perspectiva de reduzir as hierarquias entre saberes, percebendo o pesquisado como sujeito.

Vassouras e os sons do cativo no Brasil, de Silvia Hunold Lara, discute principalmente “Vassouras: A *Brazilian Coffee County, 1850 – 1900*” (em português “*Vassouras: Um município brasileiro de café, 1850-1900*”), outro trabalho de autoria de Stein. Publicado em 1957, o livro ganha uma nova interpretação entre os anos 1980 e 1990, movida por historiadores que lançam novas formas de fazer e pensar a história da escravidão no Brasil, apostando na necessidade da inclusão de perspectivas e narrativas dos sujeitos que foram escravizados. Assim, temas como violência e paternidade deixam de ser vistos como pontos simetricamente opostos e passam a ser encarados como faces diferentes de uma mesma moeda. Isso nos ajuda a complexificar as discussões acerca das relações sociais no Brasil escravista.

Essa mudança de perspectiva é essencial para que sejam discutidos os rasos estereótipos comumente empregados em sujeitos históricos negros, como o do “grande herói rebelde” ou do “negro passivo”. Silvia Lara observa que:

ao escolher estudar um município cafeeiro do Vale do Paraíba, Stein procurava entender questões centrais da história do desenvolvimento econômico brasileiro, mas também queria compreender como o estabelecimento da lavoura cafeeira havia alterado o modo de vida das pessoas daquela região. Sua proposta associava, assim, o interesse pela cultura material e pelos hábitos da vida cotidiana às análises mais abrangentes que buscavam explicações para mudanças econômicas, demográficas e sociais. Ao focalizar uma região específica, privilegiando as relações locais, buscava também um meio para contribuir com um novo olhar para a compreensão dos processos históricos mais amplos da mudança econômica e social. (LARA, 2007, p. 47).

E complementa:

O mais interessante e inovador deste livro, porém, é que estes temas são tratados tendo em vista os agentes sociais. Claro que as forças econômicas estão presentes, mas o foco principal da análise é o modo como aventureiros, fazendeiros, escravos, libertos, comerciantes e mascates viviam e se movimentavam neste cenário. As formas de associação entre os fazendeiros, as relações entre eles e seus escravos, a rotina da vida e do trabalho nas fazendas cafeeiras, as doenças, as formas da vida familiar, a religião e as festividades: estes aspectos são tão importantes que, apesar de serem tratados em diversos momentos do texto, ganharam o primeiro plano em quatro dos onze capítulos do livro. (LARA, 2007, p. 52).

Jongo, registros de uma história, de Hebe Mattos e Martha Abreu, marca uma mudança na narrativa em *Memória do Jongo*, abrindo a série de artigos que mergulham mais diretamente no fazer do jongo. Cinquenta e oito anos separam as gravações feitas por Stein do trabalho das historiadoras. Durante este tempo algumas questões foram essenciais para mudanças de paradigma com relação ao jongo. Uma delas é o reconhecimento desta manifestação como patrimônio imaterial.

O trabalho tem início com uma importante reflexão acerca do processo de patrimonialização do jongo. Uma importante percepção neste sentido é que as comunidades jogueiras já teciam redes de contato e articulação antes mesmo de iniciativas governamentais neste sentido. O título de “Patrimônio Cultural do Brasil” é considerado como um dos resultados destas redes de articulação jogueira.

Outro tema recorrente nas discussões acerca do jongo diz respeito ao vocabulário jogueiro, no qual Martha Abreu e Hebe Mattos destacam os termos “batuque” e “caxambu”. O primeiro, usado genericamente por viajantes do século XIX, servia tanto para o que hoje conhecemos como jongo quanto para “ajuntamentos de pretos”. Já o segundo é empregado em importantes documentos históricos, inclusive em pesquisas do próprio Stanley Stein, que usou *caxambu* para se referir ao que ouviu em Vassouras.

A perseguição sofrida pelos batuques, jongos, caxambus ou simplesmente “reuniões de pretos” foi pauta no decorrer do século XIX e também é tema do artigo, em que as autoras percebem que:

Na cidade do Rio de Janeiro, as posturas acabaram proibindo, a partir dos anos de 1830, os batuques e ajuntamentos de mais de quatro escravos em tavernas ou locais públicos. Em propriedades particulares cariocas, diferentemente de Vassouras, a negociação parecia estar aberta, pois eles poderiam ocorrer, caso não incomodassem os vizinhos. Na Bahia, a proposta de proibição de batuques em casas particulares chegou a ser discutida pela Assembleia Provincial em 1855. Não foi aprovada. (MATTOS & ABREU, 2007, p.74).

As disputas por terras quilombolas, muitas vezes territórios jongueiros, também recebem atenção das autoras que encerram seu artigo observando que o jongo contribui para o processo de restituição de humanidade de indivíduos historicamente marginalizados. Segundo as referidas autoras:

Com a regulamentação do artigo 68 dos ADCT da Constituição de 1988, com mais de cem anos de atraso, a possibilidade de contemplar com terras alguns dos descendentes dos últimos escravos, libertos no século XIX, finalmente pode vir a se concretizar. E a memória e a prática do jongo, transformadas em patrimônio cultural, vem desempenhando papel importante neste acerto de contas com o passado - que abre novos caminhos para o futuro. (Ibidem, p.106).

Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana, de Robert W. Slenes, fecha a coletânea *Memória do Jongo* retomando provocações deixadas por Stein, lançando um olhar para o lado ritual, simbólico e religioso do jongo. De acordo com o historiador:

De fato, o capítulo em 'Vassouras' sobre 'Religião e festividades na fazenda', que enfoca a prática do jongo e as relações entre senzala e casa grande na encruzilhada do sagrado e do profano, é tão inovador na recuperação das razões, sentimentos e estratégias dos escravos, que poderia ter sido escrito hoje. Tento responder aqui ao desafio desse capítulo, usando o material maravilhoso que o professor Stein nos deu, em especial suas gravações de cantos de jongo. (SLENES, 2007, p.111).

A densidade do trabalho faz-se presente desde o início, no qual Slenes retoma o termo “cumba” para entendimento do jongo. O termo faz referência aos “Mestres do Feitiço” e, neste sentido, o autor amplia o uso do vocábulo empregando-o tanto para jongueiros quanto para historiadores. Aqueles que dominam o encanto dos pontos de jongo, assim como os que

dominam o encanto das palavras numa narrativa historiográfica, são tratados como detentores de saberes e da responsabilidade de lançar demandas, perguntas e desafios. Para o autor, Stein é um cumba, pois em *Vassouras*, Stanley ata e desata nós, lançando-se como pioneiro no uso de documentos judiciais associados à fontes orais.

Outra característica do trabalho de Stein, que contribui para sua leitura como um cumba, é sua capacidade de antecipar movimentos do fazer historiográfico. O autor antecipa a mudança de paradigma dos estudos da escravidão, que percebe-se que o indivíduo escravizado deixa de ser tratado apenas como vítima passiva, passando a ser interpretado como protagonista de sua própria história. Uma voz essencial à elaboração de discursos, teorias e narrativas sobre o período. Esta capacidade de prever acontecimentos e mudanças de perspectivas, lançando no tempo ideias que se concretizam, seriam características destes mestres do feitiço, os cumbas.

Para além da palavra cumba e sua gama de significados, o vocabulário jongueiro também desperta o interesse de Slenes, que busca interlocutar os versos do jongo com códigos e signos provenientes da África Central. Os pontos de encanto, usados para “enfeitiçar” o jongueiro a quem ele se destinava, caso não conseguisse o destar, revelam ligações entre Brasil e África.

O verbo afro-cubano "nkanga", que remete a "kanga", palavra "kikongo" usada para referir-se ao ato de "amarrar", "atar", é usado entre os kongo para fazer referência à pessoas que possuem “poderes de outro mundo”, o que facilmente pode ser aproximado dos cumbas. Palavras como "quinzumba" e "visaria", que recorrentemente aparecem nas narrativas de jongo no Vale do Paraíba, também nos permitem olhar para África. “Visaria” - ou “bisaria” - é a palavra usada para designar os pontos de jongo cantados para animar a roda, diferenciando-se dos pontos de demanda ou gurumenta. "Quinzumba" ou "Kizomba", sonoridades que são recorrentes no português brasileiro, aparecem no kimbundu de 1893, fazendo referência tanto a dança, festa quanto a algo como “rapazeada”.

Slenes observa que as principais fontes de Stein são entrevistas com ex-escravizados e gravações de caxambus e jongos, construindo - às vésperas da abolição da escravidão - um tipo de etnografia do jongo. Acompanhando desde o processo de construção dos tambores, feitos de troncos de árvore escavados e cobertos com couro até a rotina dos “reis do caxambu”, espécies de lideranças organizavam encontros de jongo e tinham o direito e poder

de “calar” os tambores com as mãos em casos de possíveis desentendimentos na roda. Slenes salienta que o jongo remonta a laços entre África e Brasil, observando que:

estudos posteriores a *Vassouras* mostraram a presença em toda a zona atlântica da África Central (e de fato, até mais para o interior) do tambor do tipo 'caxambu/angoma' (com variantes, praticamente o étimo universal para 'tambor' nas línguas bantu) parece aplicar-se principalmente ao maior desses membranofones de face única afinados ao fogo. A puíta (uma cuíca de voz baixa), mencionada na epígrafe, também é instrumento da zona atlântica, geralmente chamada 'pwita', 'mpwita', 'kipwita' ou algo semelhante na bibliografia africanista. (SLENES, 2007, p.124).

E endossa:

O negociante britânico Joachim Monteiro (1875) e o viajante português Alfredo de Sarmiento (1880) observaram semelhanças entre a dança de roda em Luanda e aquela do 'Congo' (Kongo), mas afirmavam que nesta última a umbigada não ocorria (como também ela não acontece no Vale do Paraíba). (Ibidem, p.126).

“Eu venho de muito longe, eu venho cavando” encerra-se com uma contribuição fulcral para o entendimento do jongo na encruzilhada entre África e Brasil:

Quando cativos em Vassouras, organizando-se dentro de um 'tambor (comunitário) de aflição', semelhante aos dos kongo, conspiraram em 1848 para levantar-se contra a escravidão - ajudando, assim, a destruir o consenso dos escravocratas a favor do tráfico - os jongueiros cumba seguramente estavam lá, abrindo linhas de comunicação entre suas várias comunidades e também com espíritos territoriais e ancestrais brasileiros. (SLENES, p.155, 2007).

Outro acontecimento marcante no que diz respeito ao jongo é a sua patrimonialização. Em 2005, ele é proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Seu registro é feito no livro das “Formas de Expressão”.

O reconhecimento formal e registro tiveram como fonte pesquisa realizada para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), realizada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/IPHAN). Tal pesquisa trazia a importante contribuição de que as manifestações e expressões culturais de origens africanas ligadas à cultura da cana

de açúcar e do café na região sudeste do Brasil, partilhavam de lógica comum, o que é evidenciado com a organização em roda, presença de elementos mágico-poéticos e percussão feita com tambores.

Durante o processo de pesquisa que culmina na patrimonialização, foram percebidas tensões sociais que corroboram para a reflexão de que o jongo não está cristalizado no tempo. Ele se recria, reconfigura-se e é afetado em suas práticas pelos conflitos existentes em nossa sociedade:

(...) diferentes instâncias de tensões sociais, como questões e clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas à integração do jongo ao mercado de bens na cultura de massa em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão sócioeconômica das comunidades e grupos tradicionais. (DOSSIÊ, Jongo no Sudeste, 2007, p. 13).

A pesquisa teve como campo os seguintes estados: São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santos, porém, é evidenciada no trabalho a possibilidade de presença de práticas de jongo em outros locais da região sudeste.

Em São Paulo, as comunidades abarcadas foram Guaratinguetá, Piquete, São Luís do Paraitinga, Cunha e Lagoinha. No Rio de Janeiro, foram mapeadas as comunidade jongueiras do Morro da Serrinha/Rio de Janeiro, do Quilombo São José/Valença, de Barra do Piraí, de Miracema, de Pinheiral, de Santo Antônio de Pádua, de Bracuí e de Mambucaba/Angra dos Reis. Já no estado do Espírito Santo, foram mapeados os grupos de Conceição da Barra e de São Mateus.

Este processo apresenta-se como publicação no *Dossiê Jongo no Sudeste*, de 2007. Tal documento, dividido em pequenos capítulos, ajuda-nos a reler a história do jongo a partir de seu reconhecimento imaterial. Assim, através da pesquisa acessamos a complexidade desta manifestação bem como elementos em comum que costuram o universo jongueiro ao longo do tempo. Sobre isso:

Angoma, Puíta, Candongueiro são palavras bastante comuns nas rodas de Jongo no Sudeste do Brasil. Elas nos dizem muito mais do que os seus próprios significados. Em versos e pontos, contam também a própria história do Jongo e dos jongueiros. Evidenciam, em especial, a marca e a “bagagem” africana, conduzida pelos navios negreiros da África ao Vale do Paraíba, durante a primeira

metade do século XIX (1800-1850). (Idem, p.14).

O *Dossiê* levanta questões do universo simbólico, entendendo o jongo dentro de seu contexto histórico, mas também de sua esfera mágico-poética, na qual tem destaque a palavra cantada:

A duração desse ponto cantado é imprevisível, pois está relacionada com o sentido que adquire naquelas circunstâncias e com o ânimo do grupo. Pode ser, por exemplo, uma louvação aos santos ou um pedido de licença para cantar, o que é freqüente nos momentos iniciais da celebração. Se for uma provocação velada a um outro jongueiro da roda ou uma charada proposta aos demais poderá se estender até que alguém venha calar os tambores com os gritos de “machado!” ou “cachoeira!”. Se alguém for referido de maneira satírica, responderá com a mesma verve; se alguém matar a charada, irá cantar sua interpretação, isto é, desatar o ponto em voz alta, na proximidade dos tambores. Se ninguém puder fazê-lo, o canto continua e o jongo fica amarrado. (DOSSIÊ, Jongo no Sudeste, p. 51, 2007).

Além de textos, o jongo também alimenta produções no campo audiovisual. A esse respeito, cabe destacar o Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI/UFF). Fundado em 1994, como um centro de referência no campo da história oral, o espaço possui vasto acervo de entrevistas (em DVDs) organizadas em séries divididas pelas linhas de pesquisa que compõe o laboratório. Grande parte deste material é elaborado por estudantes de graduação, pós-graduação, pesquisadores associados e convidados. O LABHOI/UFF articula os três pilares da universidade (ensino, pesquisa e extensão) e dentro de sua vasta produção, passo a destacar o projeto *Passados Presentes*.

Passados Presentes reúne uma série de frentes que culminam em um projeto de turismo de memória pioneiro no Brasil. O projeto apresenta alguns produtos que merecem ênfase: o filme *Passados Presentes: memória negra no sul fluminense*, de 2011, e quatro roteiros a partir de um aplicativo homônimo para celular.

A pesquisa que dá origem ao filme *Passados Presentes* inicia-se em 2007 sob coordenação das historiadoras Hebe Mattos e Martha Abreu, via LABHOI e Núcleo de Pesquisa em História Cultural (NUPEHC/UFF). Assim, foi importantíssima a criação do arquivo audiovisual “Acervo UFF Petrobras Cultural Memória e Música Negra”. O acervo conta com aproximadamente 300 horas de gravação, sendo composto majoritariamente por

entrevistas e relatos de descendentes de africanos escravizados, oriundos de vários locais do estado do Rio de Janeiro.

Já no aplicativo *Passados Presentes*, os trajetos conduzem o usuário a lugares essenciais para uma análise das relações sociais que envolviam o tráfico atlântico de pessoas e suas consequências. São parte do roteiro locais como o Quilombo de Bracuí (Angra dos Reis/RJ), o Quilombo São José (Valença/RJ), a cidade de Pinheiral (onde se localiza o Jongo de Pinheiral) e o centro da cidade do Rio de Janeiro, onde insere-se o Cais do Valongo.

Os pontos de memória que compõem o roteiro foram selecionados por moradores locais, muitos deles descendentes de negros e negras escravizadas e/ou quilombolas.

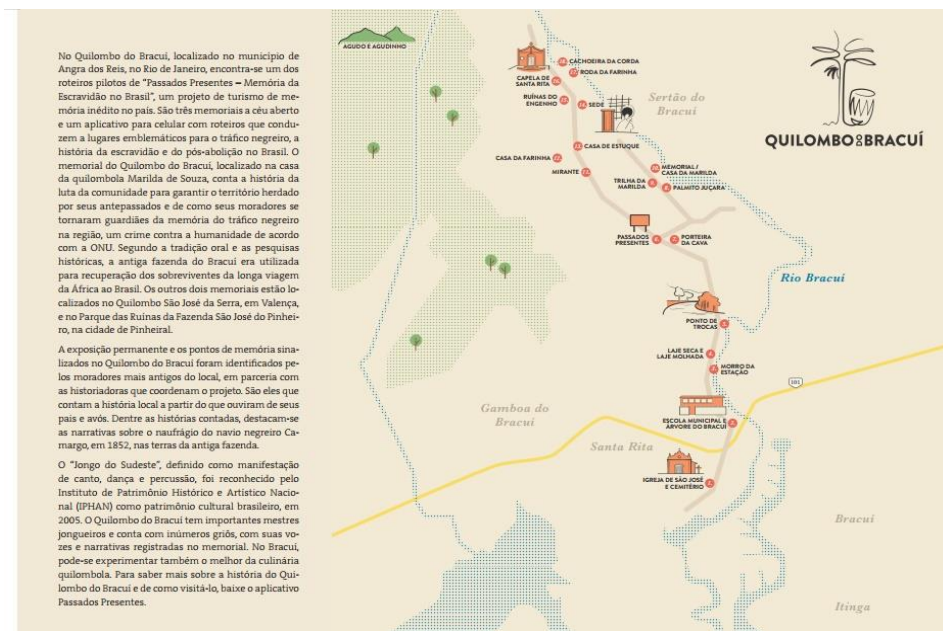


Figura 10 - Captura de tela do Folder do Quilombo do Bracuí, no site "Passados presentes". Fonte: Site "Passados presentes".²⁰

Iniciativas como *Passados-Presentes* demonstram que o jongo tem um surgimento, uma história. Mas que ele é vivo no tempo presente. Assim, é possível elaborar mapas a partir da presença do jongo, roteiros que se expressam via aplicativo para telefone celular e perceber no jongo terreno fértil para práticas de reinvenção e educação como veremos a seguir.

²⁰ Disponível em: <http://passadospresentes.com.br/site/Site/assets/folder/Bracui%C3%AD.pdf> Acesso em: 19 de dezembro de 2019.

2.4 O Pontão, a Serrinha e a Lapa: escritos sobre práticas de jongo e educação

A partir dos trabalhos discutidos é possível perceber aspectos históricos e patrimoniais do jongo, porém é importante trazer para o debate algumas iniciativas que tratam do jongo também em seu viés pedagógico. Desta forma, discuto brevemente três trabalhos que se debruçam sobre as práticas de jongo na Serrinha, na Lapa e em 15 comunidades reconhecidas como territórios jongueiros.

O primeiro a ser apresentado é Pontão do Jongo e do Caxambu, gestado na Universidade Federal Fluminense. O programa é desenvolvido desde 2008, em parceria com quinze comunidades jongueiras da região sudeste. Outro caráter importante é a parceria com a Rede de Jovens Lideranças jongueiras do sudeste, contribuindo para a formação de um espaço de investigação, reflexão e salvaguarda do jongo e das identidades negras.

O Pontão é dividido em três eixos de ação. **Articulação e distribuição:** dedicado à realização de reuniões de articulação com as comunidades, prestação de assessoria a essas, e articulação de políticas públicas locais, entre outras ações. **Capacitação e qualificação:** promove oficinas descentralizadas e trabalhos de assessoria nas comunidades. E, por último, **Difusão e divulgação:** ligado à produção de material como filmes e livros conectados à Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana em todas as instituições de ensino formal. Os eixos seguem orientações do Programa Cultura Viva para a organização e funcionamento das atividades realizadas em Pontões de Cultura.

Ainda sobre o Pontão, destaca-se também a publicação “Pelos Caminhos do Jongo e do Caxambu: História, Memória e Patrimônio”. Sob direção geral de Hebe Mattos e Martha Abreu, o livro tem como autores Eric Brasil Nepomuceno, Camila Marques, Thiago Campos, Matheus Serva, Camila Mendonça, Gilciano Menezes, Diego Salim, Luciana Leonardo, Fernanda Pires, Iohana Freitas, Luana Oliveira e Emanuela Caere. Todos jovens historiadores que articulam em sua pesquisa o jongo, a memória e o ensino.

O livro estabelece um recorte a partir do qual é possível encontrar o que os autores e autoras chamam de “territórios do jongo”. Estes territórios compreendem três regiões principais: Vale do Rio Paraíba, Litoral Sul Fluminense e Litoral Norte Fluminense. Sobre esta configuração geográfica e social pode-se observar que:

Não coincidentemente, os territórios do jongo hoje, se sobrepostos ao mapa dos portos clandestinos e das plantações de café do século XIX, casam perfeitamente. Dito de outra forma, as comunidades remanescentes de quilombo e da grande parte dos grupos jongueiros do Sudeste, nos dias atuais, marcam e representam o que foi, no passado, o movimento de desembarque e de migração forçada dos últimos africanos escravizados que aportaram no Brasil: dos portos clandestinos do litoral para o Vale do Paraíba e suas grandes fazendas de café. Façamos mais um exercício: se sobrepusermos o mapa dos territórios do jongo com as estradas de ferro do século XIX e início do XX, o que veremos? Muitos grupos jongueiros migraram após a abolição, devido às facilidades proporcionadas pela chegada do trem. Buscavam melhores condições de vida em outras regiões, especialmente nas periferias das cidades, que podiam ser mais ou menos próximas das antigas fazendas de trabalho. Por isso, temos ainda hoje nas cidades do Vale do Paraíba, como Barra do Piraí, Pinheiral, Guaratinguetá, ou mesmo na Baixada Fluminense e em regiões próximas ao centro da cidade do Rio de Janeiro (nos morros cariocas, como a Serrinha), a presença da memória do jongo e de outras expressões culturais dos tempos do café, como o calango e a folia de reis. Se perguntarmos a respeito das origens de muitos jongueiros, foliões de reis e calangueiros, teremos respostas que nos levarão às antigas fazendas de café do Vale do Paraíba, e à descoberta de seus pais e avós chegaram ali de trem. Para pensarmos como o jongo e suas demandas chegaram até nós, precisaremos reconstruir a história e as relações entre o Brasil e a África, no século XIX. Precisamente nesse espaço social, foram se propagando os cantos e as demandas dos jongueiros do “tempo do cativo”. (Ibidem, p.11)

Além do mapeamento dos “territórios do jongo”, a publicação apresenta-se como importante recurso pedagógico. Com relação a isso, a abordagem dada aos conceitos de escravidão e de quilombo são interessantíssimas. E o jongo, aparece como estratégia e produção de e nestes contextos históricos:

Para além das revoltas e fugas coletivas ou individuais, destacaram-se as negociações cotidianas dos escravos com os senhores pela obtenção da alforria e pela maior autonomia no trabalho na roça, na construção das relações familiares, espaços lazer e expressões religiosas, como dançar o jongo e bater o caxambu. A luta contra a escravidão envolvia fundamentalmente a afirmação da humanidade do escravo e a negação de sua condição de objeto ou coisa. (Ibidem, p.11)

Para além da produção de material bibliográfico, o Pontão do Jongo e do Caxambu é inovador ao reconhecer a agência do indivíduo jongueiro. A articulação entre universidade, comunidades jongueiras e a iniciativa de aproximação com jovens lideranças jongueiras é

um aspecto essencial. O Pontão atua na direção do jongo, mas tendo como foco também a garantia de direitos à populações negras e historicamente marginalizadas.

Como pesquisadora-ativista sinto-me extremamente inspirada por projetos como o Pontão do Jongo e do Caxambu. A articulação com movimentos sociais e inversão de posições na relação sujeito-universidade estão presentes em toda a minha pesquisa e trajetória como pesquisadora e brincante das culturas populares.

Até o século XVIII, os grupamentos de escravizados eram chamados de mocambos (termo referente a "esconderijos" na língua ambundu, originária da região de Angola, em África). Este termo começa a ser menos utilizado a medida que a palavra quilombo vai ganhando força. A magnitude do Quilombo dos Palmares pode ter contribuído na expansão do uso. O termo refere-se a "acampamento" ou "fortaleza" nas línguas provenientes do tronco linguístico bantu.

No contexto de pós-abolição, surge o que chamamos de "Quilombo moderno", territórios associados - via história ou ideologia - às lutas quilombolas do período da escravidão, constituindo-se como territórios negros. Sobre os quilombos modernos:

Registram uma inegável ancestralidade negra, diretamente relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida (Decreto n. 4887 de 20 de novembro de 2003) e precisam garantir esse território como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica (Decreto nº 6.040, de 07 de fevereiro de 2007). Em geral possuem uma memória sobre os tempos do cativo e usam o passado e a sua própria história ligada à escravidão para adquirirem a identidade e os direitos quilombolas garantidos pelo Estado brasileiro contemporâneo. Essas comunidades se definem hoje como herdeiras das lutas pela liberdade e valorização da cultura afro-brasileira. (Ibidem, p.21).

Quilombos mapeados pela iniciativa *Passados Presentes* como o Quilombo de Bracuí e o Quilombo São José enquadram-se nesta categoria de Quilombo moderno.

Pelos caminhos do jongo e do caxambu analisa a passagem do fim do sistema escravista no Brasil Império até o pós-abolição, construindo dessa forma uma análise costurada por pontos de jongo. Alguns dos cânticos foram gravados pelo já apresentado Stanley Stein na década de 1940. Cantava-se pontos como “*Dona rainha me deu uma cama , Não me deu banco pra me sentar, Não me deu banco pra me sentar*” e “*Treze de maio a corrente rebentou, No dia treze de maio a corrente rebentou*”.

Retomo aqui brevemente a análise de pontos de jongo como forma de leitura da realidade explicitada. Estas palavras cantadas aparecem nas bibliografias e iniciativas aqui discutidas, retomando memórias, sentidos e produções intelectuais de jongueiros.

Abolição e liberdade são temas recorrentes nos pontos de jongo. Eles aparecem tanto em pontos antigos ou considerados tradicionais, como os acima citados quanto em pontos contemporâneos, criados por novos jongueiros, muitos deles oriundos de grupos urbanos praticantes das culturas populares:

[...] Salve o povo que lutou, batalhou

Pra liberdade conquistar

Saravá Pequena África

E quem morreu nesse lugar.

(Ponto do jongueiro Wallace Freitas Amendoim, do Movimento Cultural Jongo da Lapa)

Estes pontos expressam desejos, intenções, e muitas vezes críticas sobre o contexto social vivido:

O alcance da vitória e o marco da liberdade estão bem presentes na memória de muitos afrodescendentes através de seus pontos de jongo. A rainha, ao que tudo indica a princesa Isabel, é lembrada, embora não ocupe posição central. Pelo último ponto, fica evidente que os jongueiros perceberam o quanto a liberdade assinada pela princesa estava incompleta. (Ibidem, p.23).

Após o processo de abolição, a região do Vale do Rio Paraíba foi palco de tensões entre alguns dos senhores que entravam em processo de decadência e ex-cativos que buscavam por aplicação prática de liberdade e autonomia. Ao longo do século XX muitos libertos migram para cidades próximas das lavouras de café, como Santo Antônio de Pádua, São José dos Campos e Barra do Piraí. Outros vão para localidades mais distantes como o que hoje conhecemos como comunidade da Serrinha, em Madureira, Rio de Janeiro.

Observando esse processo e suas reverberações, o autor Pedro Simonard publicou em 2013 o livro *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. Defendido em 2005 como tese do curso de Doutorado em Ciências Sociais (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ), o trabalho tem como

foco a comunidade - que posteriormente dá origem ao grupo cultural homônimo - do Jongo da Serrinha.

Simonard percebe que as migrações no pós-abolição contribuíram com a formação de várias favelas do Rio de Janeiro, entre elas o Morro da Serrinha. No fluxo migratório, famílias jongueiras carregam a tradição e os saberes do jongo e/ou do caxambu. Assim, esta manifestação se revela como forma de manutenção de uma herança tradicional e ao mesmo tempo como possibilidade de uma (re)construção identitária negra.

O autor traz para o debate historiográfico duas teorias diferentes com relação ao surgimento do jongo. Segundo uma delas, o jongo é mais um dos resultados da união de elementos da "cultura escrava" oriunda da região do Vale do Café, no século XIX, com elementos da "cultura dos senhores de escravos". Já a segunda corrente, afirma que o jongo origina-se na região Congo-Angola, em África e chega no Brasil com os negros bantus. Essa teoria é defendida por uma linha teórica formada entre os séculos XIX e XX, da qual participam Arthur Ramos, (1940, 1942, 1953 e 1979), Nina Rodrigues (1945) e mais recentemente Nei Lopes (1988 e 1992) e Kazadi wa Mukuna (2000). Para o autor:

Ambas as linhas teóricas têm como base o fato histórico de que, no século XIX, o desenvolvimento das lavouras de café no Vale do Paraíba e as lavouras de cana-de-açúcar, no norte do estado do Rio de Janeiro e no sul do Espírito Santo demandou uma grande quantidade de mão-de-obra, majoritariamente escrava, que foi deslocada de outras regiões do Brasil, economicamente decadentes, ou trazida diretamente da África. (SIMONARD, 2013, p.10).

Em *Preservação e tradição: Mestre Darcy e o Jongo da Serrinha*, primeiro capítulo do livro, o autor nos conduz às origens do bairro de Madureira. O nome do bairro deve-se a uma homenagem ao lavrador português Lourenço Madureira, um dos arrendatários de terras na região. Até o século XX, a área é considerada rural, quando em 1909 se torna bairro. A partir deste período a ocupação e urbanização da região aceleraram, o que muda o fluxo de trabalho e produção local, que passa a girar em torno do comércio e da produção industrial mais diretamente.

A ocupação do Morro da Serrinha tem início na década de 1920. Neste processo de reconfiguração do bairro de Madureira desenvolveu-se um processo identitário ligado às várias manifestações culturais como as festas religiosas, o carnaval, as pastorinhas e também

o jongo, que estabelecia laços entre as famílias que residiam no bairro e no morro. Destacam-se algumas lideranças comunitárias, que até hoje estão presentes no imaginário e em pontos de jongo da Serrinha. Dentre estes personagens, há Pedro Francisco Monteiro, patriarca da família Monteiro e esposo (e primo) de Maria Joana Monteiro, que passa a ser conhecida na comunidade como Vovó Maria Joana Rezadeira. Destacam-se também José Nascimento Filho e sua esposa Eulália Oliveira Nascimento, fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. Essas famílias realizavam rodas de samba e de jongo em diversas ocasiões, em especial festas religiosas e familiares. Para Simonard:

O objetivo do jongo na Serrinha era divertir, reverenciar os ancestrais e encontrar os amigos: era uma festa onde todos comiam, dançavam e bebiam. A vinda do jongo para o espaço urbano enfraqueceu seu aspecto místico. Além disso, redirecionou a prática da crítica ao sistema social: se no período da escravidão, além dos aspectos lúdicos, as rodas de jongo serviam também para se falar mal do senhor e do feitor e se combinar fugas, nas rodas urbanas o jongo era elemento de controle do grupo sobre seus membros buscando fortalecer os laços de amizade e compadrio entre eles e evitando a presença de estranhos que pudessem colocar a existência do grupo em risco. (Idem, p.23).

A partir da década de 1950, chega uma segunda corrente migratória na Serrinha. Diferentemente do primeiro grupo, este é composto em grande parte de migrantes da região nordeste do Brasil. Estes novos moradores não se sentem incorporados pelos antigos e trazem consigo uma nova bagagem cultural. Esta nova bagagem que chega à Serrinha contribuiu para que a influência das famílias do samba e do jongo veja-se diminuída.

Na década de 1960, o jongo entra numa espécie de decadência no território da Serrinha. Diante deste cenário, em meados da citada década, alguns membros da família Monteiro, impulsionados por Mestre Darcy Monteiro e Vovó Maria Joana fundam o Jongo Basam (o nome do grupo vem da inversão das sílabas da palavra "samba"). O movimento na Serrinha passa a envolver jovens e crianças na prática, além de inserir instrumentos musicais considerados "não tradicionais" do jongo, buscando uma renovação, segundo Mestre Darcy. De acordo com Simonard:

As rodas de jongo promovidas por Mestre Darcy passaram a ser organizadas com um objetivo diferente daquele que motivava os antigos jongueiros da Serrinha. Todo o esforço agora estava voltado para desenvolver um trabalho profissional que, se não permitia aos participantes

viver só do jongo, servia como complementação de suas rendas. O grupo se reunia para ensaiar os espetáculos e para se apresentar em locais que o contratavam pagando cachê. (Idem, p.30).

Nos anos 1990, o Jongo Basam dá origem ao Grupo Jongo da Serrinha. A troca de nome tem a intenção de explicitar a ligação do grupo com sua comunidade. A partir de então, o Jongo da Serrinha passa a se dedicar, principalmente, ao ensino do ritmo e dança e a apresentações musicais.

Esta mudança de perspectiva configura o que o autor chama de “Jongo espetáculo”, apresentando mudanças na forma de tocar, cantar e nas indumentárias Assim, destaca que:

Nos espetáculos são cantados pontos previamente combinados, restringindo o improviso a trechos da letra, cantado sobre melodia conhecida. Os tipos de ponto se restringem aos pontos de louvação, saudação, visaria e despedida. Foram mantidos o estilo responsorial e a expressão “Machado!” para “cortar” os pontos. Por fim, os aspectos mágicos do jongo foram relegados a segundo plano, se conservando deles a mística de que o jongo está ligado às almas ancestrais, o uso de guias para proteção e a bananeira como elemento mágico. As mudanças propostas e efetuadas no jongo espetáculo enfraqueceram os elementos mais marcadamente relacionados ao improviso e fortaleceram a homogeneização e a padronização dessa manifestação cultural. Processo semelhante ocorreu com as escolas de samba e com o pagode a partir do momento em que se tornaram produtos de consumo na sociedade de massa. (Ibidem, p.36)



Figura 11 - Tia Maria do Jongo na capa do Cd Vida ao Jongo, do grupo musical Jongo da Serrinha, com figurino inspirado em indumentária africana. Fonte: Site do Jongo da Serrinha²¹

Em 2000, Mestre Darcy é convidado a dar aulas de jongo no Instituto de Filosofia e Ciências sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O público é majoritariamente composto por estudantes universitários. Este movimento dá origem ao grupo "Jongados na vida", que ficou sob coordenação da jogueira Dona Su.

Já o Grupo Cultural Jongo da Serrinha torna-se uma ONG em 2000. Em 2001, começa a desenvolver o projeto Escola de Jongo ainda sediado na rua Balaiada, no Morro da Serrinha. Em 2013, a Prefeitura do Rio de Janeiro concede um imóvel na região, onde passa a ser a nova sede do grupo. O espaço chamado Casa do Jongo é inaugurado em 29 de novembro de 2015, com oficinas para aproximadamente de 400 crianças por semana e que constituindo-se também como centro cultural. Finalizando esta breve discussão, a pesquisa de Lais Monteiro “Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo sobre o Jongo da Lapa²²”, contribui para esta reflexão.

²¹ Disponível em: <<http://jongodaserrinha.org/grupo-musical-2>> Acesso em 03 de janeiro de 2018.

²² O trabalho foi apresentado por Lais Bernardes Monteiro como Dissertação de mestrado em Memória Social pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), em 2015.

Lais atravessa minha trajetória como pesquisadora e brincante das culturas populares no Rio de Janeiro. Em 2010, quando começo a viver a cultura popular com mais profundidade, sou levada por meu padrinho e mestre Rammon Costa a uma roda do Grupo Zanzar. Fundado em 2005 por Lais Bernardes e Cristiana Brasil, o coletivo promove oficinas de percussão e danças populares no Circo Voador, na Lapa. Para além das oficinas, o grupo realiza rodas de coco - manifestação cultural de origem nordestina - mensalmente debaixo dos Arcos da Lapa. Após o coco do Zanzar, começa a roda do jongo da Lapa. E foi nesta miscelânea cultural, entre coco e jongo que conheci e fui acolhida por Lais.

O Rio de Janeiro possui uma grande quantidade de grupos “de cultura popular”, que se inspiram em tradições ancestrais como o coco de roda, o jongo, o maracatu e o tambor de Crioula. Os já citados grupo Zanzar, Companhia Mariocas e Jongo da Lapa, fazem parte deste cenário.

No riquíssimo trabalho de Lais Monteiro, há um caminho que passa pelos nascimentos do jongo, pela história do Movimento Cultural Jongo da Lapa e por narrativas em forma de entrevista, de membros do grupo. Destacarei aqui o aspecto que mais nos ajuda neste trabalho, por ser a expressão de um viés intelectual e pedagógico: a construção epistemológica do Movimento Cultural Jongo da Lapa.

Surgido em 2004, com o nome “Pé de Chinelo”, o grupo era composto em sua maioria por jovens estudantes interessados em discutir e praticar o jongo em ruas e praças. Alguns eram capoeiristas ou antigos alunos de oficinas de Mestre Darcy, como uma das atuais lideranças do grupo: Marcus Bárbaro.

Fincado no território da Lapa, bairro com um intenso processo de reformas, ocupações e carregado de narrativas simbólicas, o grupo de jongo realiza suas rodas mensalmente sob o Aqueduto da Carioca. Construído por escravizados, o local é visto como um dos marcos geográficos e históricos do bairro, recebendo grande quantidade de passantes com diversas intenções e energias. Casas de festa, bares, blocos carnavalescos, barracas de bebidas com luz “puxada” diretamente do poste, grande números de turistas. É neste cenário que o Jongo da Lapa finca tenda num terreiro de asfalto e pedras portuguesas.

O jongo de Pinheiral revela-se como uma das influências para o Movimento Cultural Jongo da Lapa. Segundo Marcus Bárbaro, o nome do grupo (que foi rebatizado em 2009) foi

sugerido por Maria Amélia, também conhecida como Meméia, uma das lideranças da comunidade tradicional, que apresentou os participantes como “o pessoal do jongo da Lapa”.

Um aspecto interessante com relação ao jongo é sua ligação com o território onde ele se desenvolve. Isso fica evidente no nome das comunidades ou grupos jongueiros, como se vê em Jongo de Piquete, Jongo de Arrozal, Jongo da Serrinha, entre outros. O chão onde a manifestação se realiza é aspecto essencial na epistemologia jongueira e no fazer do jongo.

A partir dos fundamentos criados pelos “mais velhos”, o Jongo da Lapa cria uma maneira ímpar de se organizar. Compreendo a roda deste grupo como uma aula na rua. A forma de entrar na roda, passando sempre na frente dos tambores, as palmas acaloradas, o toque extremamente cadenciado e firme dos tambores, a retomada do hábito de “o tambor beber” (passar cachaça no couro dos tambores antes da roda), exemplificam aspectos da construção epistemológica do Jongo da Lapa.



Figura 12 - Movimento Cultural Jongo da Lapa sob os Arcos Fonte: Facebook Movimento Cultural Jongo da Lapa.

Este respeito aos fundamentos, costurado por práticas e necessidades que emergem do território, impulsionam-me a ver no jongo a construção de uma episteme particular e que promove a criação de outros conhecimentos.

Concluindo este capítulo, percebo aspectos essenciais para minha pesquisa, em cada uma das três iniciativas apresentadas rapidamente neste item.

O Pontão do Jongo e do Caxambu foi criado a partir de encontros entre diversas lideranças jogueiras, representantes de diferentes órgãos da esfera da Cultura e do Patrimônio, tendo a UFF como gestora. Esta narrativa apresenta um deslocamento no tipo de relação que geralmente se estabelece entre universidade e comunidade.

O Jongo da Serrinha é forjado no fluxo de migração de descendentes de escravizados e se ressignifica a partir da entrada de crianças e jovens. A partir deste movimento, todo o cenário do jongo no Rio de Janeiro se modifica e jovens como eu têm a oportunidade de viver e contribuir na construção desta narrativa.

O Jongo da Lapa, autodefinido terreiro urbano, dá vida ao conceito de “jongo de rua”, aquele realizado nas praças, ruas e esquinas de cidades contemporâneas. Resgata práticas ancestrais jogueiras e deixa sementes que germinam em forma de outros grupos no cenário da cultura popular carioca.

Os trabalhos e caminhos apresentados neste capítulo inspiraram-me e influenciaram diretamente. A sistematização de elementos da cultura afrobrasileira proposta me motiva em buscar no jongo elementos de potência, reinvenção e inventividade negra.

É hora de abrir terreiro para a *epistemologia jogueira*.

Capítulo 3

Epistemologia jongueira

Neste último capítulo, apresento o conceito de *epistemologia jongueira*, esta noção emerge da reflexão evocada por sankofa. Como dito, para tecê-la colaboram intelectuais negras como Maria Chantal, Tais Agbara, Regina Jeremias, Elizabeth Fatima e tantas outras, que são inspirações para que eu também me veja neste lugar de uma intelectual negra.²³ Assim, movo-me por conceitos e proposições que serão apresentados neste capítulo, dividido em dois momentos. No primeiro, trago reflexões sobre o conceito de epistemologia. Já na segunda parte, atendo-me ao que chamo de *epistemologia jongueira*, considerando o caráter experimental desta conceituação em seus limites e possibilidades.

3.1 Epistemologias e pensamento feminista negro

Pode-se entender por epistemologia o campo da filosofia que estuda o conhecimento científico, pensando criticamente as hipóteses e bases de diferentes ciências e determinando seus fundamentos e objetivos. O conceito é usado em um sentido mais amplo para se referir ao estudo do conhecimento em geral ou teoria do conhecimento.

Grada Kilomba²⁴ contribui para a discussão acerca de epistemologias em um mundo marcado pelo trauma colonial:

Epistemologia deriva do grego "episteme", que significa conhecimento, e logos, que significa ciência, portanto, é a ciência da aquisição do conhecimento. Ela determina quais questões merecem ser questionadas (temas), o modo de analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisa de modo a produzir conhecimento (métodos) e, nesse sentido, a epistemologia define, não apenas o que é conhecimento válido, mas em quem devemos acreditar e em quem confiar.

É evidente que as minhas questões, sendo uma mulher negra, devem diferir

²³ bell hooks tem uma importante produção acerca do trabalho de intelectuais negras. A autora observa que o trabalho intelectual não está dissociado da política cotidiana e se constrói como um instrumento para a libertação e descolonização do pensamento. Segundo hooks, "Sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano optei conscientemente por tornar-me uma intelectual, pois era esse trabalho que me permitia entender minha realidade e o mundo em volta encarar e compreender o concreto." (1995, p. 466)

²⁴ Grada Kilomba é teórica, escritora, psicóloga e artista interdisciplinar de origem portuguesa. Trabalha, principalmente, questões como o exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo. Suas produções têm reconhecimento mundial.

das questões das colegas brancas. Os temas, os paradigmas e metodologias usadas para explicar minha realidade podem diferir desde os temas, paradigmas e metodologias do grupo dominante. Por outro lado, isso não significa que eu sou incapaz de produzir conhecimento, mas que o conhecimento que eu produzo transgride o academicismo tradicional. Quando eu escrevo, eu descolonizo a academia, transformo as configurações de conhecimento e poder. Cada sentença e cada palavra abrem um novo espaço para discursos alternativos e políticas do conhecimento. Isso é a descolonização do conhecimento. (KILOMBA, 2010, p.64).

Assim como Grada, percebo na escrita de mulheres negras um movimento para a descolonização do pensamento. Propor uma epistemologia baseada no jongo é um exercício de produção intelectual, mas, para além disso, é também uma proposição de protagonismo de e com populações historicamente marginalizadas no Brasil.

Patrícia Hill Collins²⁵ trouxe contribuições essenciais para o debate acerca de epistemologias de populações marginalizadas, como mulheres negras e jongueiros. Sobre isso a intelectual nos diz que:

Como teoria social crítica, o pensamento feminista negro estadunidense reflete o ponto de vista daquelas que o elaboraram. Rastrear a origem e a difusão do pensamento feminista negro, ou de qualquer conjunto comparável de conhecimentos especializados, revela afinidades com o poder do grupo que o criou. Como os homens brancos de elite controlam as estruturas ocidentais de validação do conhecimento, os temas, paradigmas, e epistemologias da pesquisa acadêmica tradicional são permeados por seus interesses. Consequentemente, as experiências das mulheres negras estadunidenses, e de todas as afrodescendentes, foram sistematicamente distorcidas ou excluídas do que conta como conhecimento. (COLLINS, 2019, p. 401).

Assim como o pensamento das feministas negras estadunidenses, o pensamento de jongueiros e jongueiras foi sistematicamente subjugado. Entendo que discutir, sistematizar e visibilizar epistemologias de grupos excluídos, em relação ao que é posto como conhecimento hegemônico, é essencial para que “vozes outras” sejam ouvidas.

²⁵ Patricia Hill Collins é uma importante professora universitária de Sociologia da Universidade de Maryland. É também ex-chefe do Departamento de Estudos afro-Americanos na Universidade de Cincinnati. A autora trabalha, principalmente, com temas como feminismo e gênero na comunidade afro-americana. É autora do livro "Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment", publicado originalmente em 1990 e traduzido para o português em 2019, como "Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento."

O pensamento de feministas negras reflete seus desejos, produções e objetivos. No mesmo sentido que o pensamento de jongueiros e jongueiras reflete traços de seus saberes e práticas.

A autora também reflete que:

Como outros grupos subordinados, as afro-americanas não apenas desenvolveram um ponto de vista específico das mulheres negras, mas usaram formas alternativas de produzir e validar o conhecimento para isso. A epistemologia constitui uma teoria abrangente do conhecimento. Ela investiga os padrões usados para avaliar o conhecimento ou o motivo pelo qual acreditamos que aquilo em que acreditamos é verdade. Longe de ser um estudo apolítico da verdade, a epistemologia indica como as relações de poder determinam em que se acredita e por quê. (Idem, p.402).

A reflexão levantada por Collins é de extrema importância para o conceito que experimentaremos a seguir. Na Serrinha canta-se:

*“Cachorro do mato correndo atrás do caçador,
Cachorro do mato correndo atrás do caçador,
Se é mentira ou se é verdade
Darcy do jongo que falou
Se é mentira ou se é verdade
Darcy do jongo é que falou.”*
(Ponto de jongo do Jongo da Serrinha).

Este ponto nos ensina que palavra de jongueiro é lei. Nesta dissertação, as *escrevivências* (Evaristo, 2016), narrativas de praticantes do jongo, histórias vistas-vividas-ouvidas são essenciais, uma vez que são tratadas como saber. O verso “Se é mentira ou se é verdade, Darcy do jongo é que falou” nos mostra que na narrativa, a palavra dos jongueiros - dita e cantada - é vista como conhecimento específico e válido, criado por estes grupos.

Os pontos de jongo serão trabalhados mais detalhadamente na quarta flecha da *epistemologia jongueira*. Mas antes, os destaco aqui, pois entendo que os pontos contribuem para a reflexão acerca de epistemologias negras. Os pontos têm diferentes intenções, há tipos de ponto para cada momento da roda. Uma vez aberta, a roda tem de ser fechada e são as

palavras cantadas que se incumbem desta tão importante tarefa. Os pontos costumam ser divididos em algumas categorias:

Pontos de abertura ou licença: cantados para iniciar a roda de jongo, “abrir terreiro”	Pontos de louvação: utilizados para saudar o local onde acontece o jongo, um ancestral jongueiro, a dona ou dono da roda ou algum acontecimento importante.	Pontos de visaria: entoados para alegrar a roda e divertir os participantes. Muitas vezes tratam de temas do cotidiano.	Pontos de demanda, porfia ou “gurumenta”: pontos de desafio. Utilizados quando o jongueiro quer pôr a prova o improviso e capacidade de “desatar pontos” do outro	Pontos de encantos: cantados quando um jongueiro (geralmente um cumba) tinha a intenção de amarrar ou enfeitiçar o outro pela palavra. Geralmente dizem respeito à aspectos mágico-poéticos do jongo.	Pontos de encerramento ou despedida: Entoados para fechar a roda de jongo.
<p><i>Eu vou abrir meu congo ê</i> <i>Eu vou abrir meu congo á</i> <i>Primeiro eu peço a licença pra rainha lá do mar</i> <i>Pra saudar a povaria</i> <i>Eu vou abrir meu congo ê</i></p> <p>(Ponto de abertura da Comunidade do Tamandaré /Guaratinguetá)</p>	<p><i>No dia 13 de maio, cativoiro acabou e os escravos gritvam liberdade senhor.</i></p> <p>(Ponto de Louvação. Djanira do Jongo)</p>	<p><i>Papai subiu o morro de São José, chuva fina, tava garoando.</i> <i>Ô irê, o Morro de São José</i> <i>chuva fina, tava garoando.</i> <i>Papai já tinha que pagar promessa pra São José, tava garoando.</i> <i>Subia o morro, o sapato apertava seu pé,</i> <i>Chuva fina tava garoando, ó rirê.</i></p> <p>(Ponto de visaria do Jongo da Serrinha. Lazir Sirval)</p>	<p><i>Eu tenho pena, eu tenho dó, de ver Maria de saia sem paletó.</i> <i>A Maria foi ao jongo de saia de meniná seu cordão arreventou, sua saia foi ao pó</i></p> <p>(Ponto de demanda. Mestre Darcy do Jongo)</p>	<p><i>Estrela guia por que choras?</i> <i>Neste dia está chorando sem parar</i> <i>A lua nov que clareia noite e dia</i> <i>Hoje não pode clarear</i> <i>É dia, dia de macumbambê</i> <i>É dia, dia de macumbambá.</i></p> <p>(Ponto de encanto da Comunidade do Tamandaré /Guaratinguetá. Tocanha)</p>	<p><i>Adeus, adeus, povaria</i> <i>Eu vou embora</i> <i>Adeus, adeu, povaria</i> <i>Eu vou embora</i> <i>Me diverti bastante</i> <i>Senhor diz que está na hora.</i></p> <p>(Ponto de despedida da Comunidade do Tamandaré /Guaratinguetá. Dona Tó)</p>

Os pontos de jongo são ferramentas pedagógicas, uma vez que atuam em momentos específicos e carregam com eles uma série de sentidos. Carregam também o forte traço da inventividade de jongueiros e jongueiras. Partindo desta perspectiva, vamos então aos contornos iniciais da noção de *epistemologia jongueira*.

3.2 Epistemologia jongueira: sete flechas para descolonização do pensamento

Quando eu saí lá de casa

Pedi licença pra dindá

Cheguei aqui no jongo

Peço licença pra entrar

Epa hey ia, eia pa rei ia

Epa hey ia, peço pra me ajudar

Em nome de Pai Oxalá ie

Em nome de Pai Oxalá

Ilaiê, ilaiê Ilaiê, lalaiê ilaiê.

(Ponto de Jongo da Comunidade do Tamandaré/Guaratinguetá)

Entre várias possibilidades de organização do conhecimento, escolho usar a alegoria da flecha para apresentar os sete elementos da *epistemologia jongueira*. O termo aqui apresentado relaciona-se com a figura da flecha, tanto como método quanto conceito. Conforme visto, em uma série de manifestações de origem negra e indígena, a flecha representa voo, lançamento e, também, a possibilidade de trilhar novos percursos. Neste trabalho, me apodero do signo como possibilidade de lançamento de saberes ligados à educação como prática de liberdade.

Compreendendo cada um dos elementos da *epistemologia jongueira* como uma flecha, ao enumerá-las cheguei ao número sete. Não acredito em acasos, principalmente falando de jongo. E assim, o sete me demanda contar uma breve história antes de apresentar as referidas flechas.

Filha de uma família umbandista, o número sete imediatamente me remete a uma das narrativas acerca do surgimento da umbanda. A palavra "umbanda" origina-se no vocabulário quimbundo, de Angola. O termo significa "arte de curar".

A religião nasce em Niterói, em 1908. Seu nascimento é marcado por uma entidade que anuncia o início de um culto onde os espíritos de pretos e índios teriam protagonismo para cumprir a missão espiritual que lhes foi designada. Ao ter seu nome perguntado, a entidade responde: *“Se querem saber o meu nome, que seja este: Caboclo das Sete Encruzilhadas, porque não haverá caminhos fechados para mim”*.

O número sete aparece em outros nomes na umbanda, como Caboclo Sete Flechas, Caboclo Sete Estrelas, Exu Sete Encruzilhadas, Exu Sete Catacumbas, Exu Sete Capas, Exu Sete Porteiras, entre outros. Cada uma destas entidades possui história e características próprias. Entendo que as falanges de caboclos - povos originários do Brasil - e as falanges de exus representam além de forças espirituais, narrativas decoloniais.

Percebo a umbanda como um conjunto de táticas, estratégias e conhecimentos que promovem resistência e ressignificação. Umbanda e jongo se apresentam como formas de responder ao empreendimento colonial.

Encontro também conversas entre o jongo e a umbanda, principalmente no que diz respeito à louvação aos pretos velhos e as santas almas do cativo. O dia 13 de maio, que reflete sobre a abolição da escravidão em comunidades jogueiras, como o Quilombo São José da Serra, marca também o dia dos pretos velhos na umbanda.



Figura 13: Flyer da Festa do Quilombo São José da Serra, 2018. Fonte: <https://allevents.in/valen%C3%A7a/festa-da-cultura-negra-2018-quilombo-s%C3%A3o-jos%C3%A9-da-serra/227471824661614>

A festa no quilombo recebe o título de “Festa da Cultura Negra” e adota em suas programações diversos grupos e manifestações culturais contemporâneas. Mas a data se mantém “no final de semana mais próximo do dia 13 de maio”, como falamos nos grupos de cultura popular que frequentam a festa. A esfera passado-presente mais uma vez se manifesta.

Na Serrinha também é possível perceber laços entre jongo e umbanda. Vovó Maria Joana era líder jongueira, rezadeira e mãe de santo da umbanda da Serrinha. Seu filho, Mestre Darcy, também reconhecia a ligação do jongo com a religiosidade negra. Vovó Maria Joana Rezadeira, apontava que os tambores eram oferecidos aos pretos velhos do jongo. No Tamandaré, o jongueiro Xina é uma das lideranças do movimento e é também dirigente de um centro de umbanda na localidade. A presença da fogueira em diversas comunidades jongueiras também se apresenta nessa possível ligação. A fogueira cobre, e cuida espiritualmente, os jongueiros e se encarrega, desse modo, de queimar as energias negativas, dando espaço para que as positivas reverberem.

Não há um consenso sobre esta identidade religiosa jongueira. Alguns apontam evidências desta ligação, porém rechaçam a ideia de serem religiosos. Há algumas teses sobre

este dilema que apontam para a pouca presença da umbanda em algumas comunidades que teriam maior identificação com o catolicismo. Outros apontam para o racismo religioso, que faz com que muitos se envergonhem de práticas de religiões de matriz africana.

Não pretendo tecer definições e nutro profundo respeito tanto àqueles que tomaram para si uma identidade jogueira-umbandista quanto por aqueles que não se identificam com este perfil. O que aponto aqui são conversas entre estas duas manifestações de saberes e práticas negras: o jongo e a umbanda.

Entendo que a educação não acontece apenas em espaços ditos formais, como a escola e a universidade. A casa, a rua, o ônibus, o bar, a roda de jongo, são ambientes profícuos para práticas de educação. Assim, as flechas da epistemologia jogueira podem ser lançadas em diferentes espaços e de diferentes formas, trazendo impactos do campo do que se vê e no campo do invisível.

Em *Flecha no Tempo*²⁶, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino apontam que:

O homem branco se distanciou do sentir. Talvez seja por isso que caboclo fez da palavra a sua flecha, que sempre há de encontrar o alvo. Caboclo brada, vira bicho, desata o nó do tempo e escreve parte de seu saber no nevoeiro da fumaça. O sentir e o pensar não estão deslocados, pois o que é o ser se não um vibração que vagueia no arrebate ritmado e ganha corpo através do sopro? Na ciência do encante, o ser é um todo. Assim, a palavra do caboclo é parte de si, a vibração do caboclo é a prova de que a sua existência corre a gira da história e permanece como continuidade, sobrevivência. (RUFINO; SIMAS, 2019, p.11)

Inspiro-me nessa continuidade evocada pelos caboclos e me apodero das sete flechas lançadas e das sete encruzilhadas percorridas.

A *epistemologia jogueira* é uma proposta político pedagógica que parte da interpretação do jongo como uma prática educativa antirracista. Dividida em sete flechas, pretende apresentar a sistematização de elementos e fundamentos do jongo que, aplicados à educação, contribuem para a descolonização do pensamento. O conceito, em experimentação, apresenta sete aspectos do jongo que, lançados como flechas

²⁶ Livro publicado em 2019, pelos professores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Publicado pela editora Mórula. Segundo os autores, “Flecha no tempo parte de um desafio e de uma constatação: ou escutaremos e falaremos com outras vozes ou nos calaremos pra sempre”.

relacionadas à educação, colaboram com processos de visibilização de saberes historicamente marginalizados.

Vamos, então, às sete flechas que constituem a *epistemologia jongueira*.

Primeira flecha: circularidade

Sou neto de jongueiro

E não nego meu naturá

Esse ano aqui na festa

O meu vô quero alembrá.”

(Mestre Jefinho - Ponto de Jongo do Tamandaré)

Vou caminhar que o mundo gira,

vou caminhar que o mundo gira,

Gira meu povo.

(Vovó Maria Joana - Ponto de Jongo da Serrinha)

A primeira flecha da *epistemologia jongueira* é a da circularidade. Lanço tal flecha impulsionada por dois pontos de jongo que me instigam a pensar e produzir conhecimento científico através de novas perspectivas. O ponto de Mestre Jefinho, que estabelece uma relação de circularidade que perpassa gerações.

No jongo há um intenso debate sobre a identidade jongueira. Quem seriam os “legítimos jongueiros”? Apenas os descendentes diretos de jongueiros? Aqueles capazes de “tirar” pontos de jongo? Ou os que participam de rodas e movimentos de jongo? Não tenho e não busco ter estas respostas. O que busco aqui é perceber, com Mestre Jefinho, como o jongo apresenta a circularidade como visão de mundo.

A reverência, a lembrança, a louvação àqueles que se foram, demonstram que no jongo, a vida não é vista como uma linha reta e sim como um círculo. Neste círculo, é possível mudar de lugar, retornar à posição inicial e fazer uma série de movimentos que olham para a vida como um arco. Um ciclo.

Esse ciclo é reforçado pelo ponto de Vovó Maria Joana. Nele, percebo um novo elemento: o nosso caminhar dentro deste círculo. “O mundo gira”, mostra-nos arranjos,

reconfigurações e surpresas. Cabe a nós, seres do mundo, estabelecer um movimento dentro dessa dinâmica. Como numa bicicleta, “se parar, cai”.

Esta necessidade de movimento - que vejo como circular - demonstra que no jongo e na educação devemos ser sujeitos de nossas ações e narrativas. Mesmo que o mundo determine um giro, devemos estabelecer uma caminhada sobre esse giro. Essa junção de movimentos faz com que sujeitos sejam ouvidos e possam apresentar seu ritmo para “a roda”.



Figura 14 - Aula de toque de jongo na Casa do Jongo da Serrinha. 2019. Fonte: Facebook Jongo da Serrinha

É possível dançar o jongo de diferentes formas que variam de acordo com cada região e comunidade. Duas pessoas são necessárias para que a dança aconteça. Mas é importante observar que diferente de outras manifestações das culturas afro-brasileiras, o jongo sempre tem a roda como corpo coletivo. Podemos observar maracatus em cortejo, cocos em pareias ou fileiras, para citar dois exemplos. Mas o jongo, em seu aspecto grupal, insere-se num contexto de roda e circularidade. Físicas e simbólicas.

Nas práticas contemporâneas de jongo do Rio de Janeiro, a roda virou uma das formas de se referir ao encontro e à prática que, muitas vezes, têm dia e hora marcados. Mesmo com data e hora, estes eventos têm elementos diluídos no cotidiano daqueles que o fazem. Frases como “Hoje é dia de roda.” ou “Você vai pra Roda na Lapa?” tornam-se comuns e a circularidade ganha contornos práticos e simbólicos. No texto “Em busca da cidadania plena”:

A questão do círculo, da roda, da circularidade tem uma profunda marca nas manifestações culturais afro-brasileiras, como a roda de samba, a roda de capoeira, as legendárias conversas ao redor da fogueira... No candomblé, os iniciados rodam/dançam durante alguns rituais ou festas. Com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se... (Ibidem, p.97)

A circularidade e a roda, entendidas no contexto do jongo, permitem um espaço-tempo onde todos podem se ver. Numa sociedade de invisibilizações, ver e ser visto é revolucionário. Na roda de jongo há funções distintas, como os tocadores, os cantadores, aqueles que entram na roda para dançar, aqueles que ficam na beirada da roda respondendo aos pontos e batendo palmas.



Figura 15- Roda de Jongo (com crianças) no Quilombo São José. 2013. Fonte: Flickr AF Rodrigues.

Dentro do desenho do jongo e da sala de aula, por exemplo, a roda física e simbólica permite a afetividade ressaltada por Azoilda. O jongo apresenta uma gira no sentido anti-horário (sentido no qual os dançantes de jongo costumam entrar nas rodas do Rio de Janeiro), que não segue um tempo regular-ocidental. Segue o tempo dos “cumbas” (jongueiros mais velhos, espécies de feiticeiros da palavra), da oralidade e da ancestralidade. Na sexta flecha, o “saravar jongueiro velho” será abordado mais profundamente.

Faz-se relavente destacar que a circularidade nos ajuda a compreender a importância do diálogo entre mais jovens e mais velhos no jongo e na educação. As crianças e jovens atualmente podem vivenciar o jongo e ter nele processos de aprendizado. Como no circuito da cultura popular do Rio de Janeiro, jovens têm se inserido nas práticas jongueiras. O Pontão do Jongo e do Caxambu também colabora ao trazer para a discussão o protagonismo de jovens lideranças jongueiras.

A Rede de Articulação de Jovens Jongueiros do Sudeste foi fundada a partir de sugestão de jongueiros que participavam da II Noite de Jongo, em Vassouras, no mês de outubro de 2010. Para isto, foram definidas encontros periódicas entre o grupo. As reuniões

contaram com cerca de 95 jongueiros que visavam discutir e incentivar sua participação na salvaguarda, preservação e divulgação do jongo. Questões como gênero, sexualidade e acesso à educação emergiram, demonstrando como o jongo se articula à pautas de grupos jovens e movimentos sociais contemporâneos.

A pesquisadora Luciana Esmeralda Ostetto²⁷ desenvolveu um importante trabalho a partir de suas práticas com a roda e com danças que se fazem através da circularidade em sala de aula. Ela observou a importância das práticas de roda em seu cotidiano como professora, percebendo que muitas vezes a educação se dá de forma “quadrada”. Ostetto constatou que essa estrutura organiza e sistematiza, mas pode também aprisionar. A partir disso, pensa: “E se as práticas educativas fossem arredondadas?”. Esse arredondamento gera aproximação e um fluxo mais fluido de ensino-aprendizagem.

Um aspecto fundamental destacado pela autora é a importância de símbolos integradores na educação. Faz-se interessante para esta dissertação ressaltar que a circularidade é um deles:

Trazer para o presente aquela experiência, nas palavras de meu relatório, é tecer a memória de um símbolo ou de uma prática que tem se tornado central para mim. No entanto, é preciso dizer que em tempos idos eu não pensava em termos de simbologia, de imagem potencialmente marcada no pensamento e que, por isso mesmo, marcava singularmente o cotidiano educativo. A hora da roda era para mim um momento especial da prática pedagógica em que o grupo ganhava visibilidade. Era um ritual de encontro, troca, afirmação de pertencimento e identidade de um grupo — crianças e professora. Encontrando-se no espaço circular, todos “apareciam”, podiam dizer e fazer seu discurso ou cena. Exercício de alteridade na aventura de estar com o outro sem controle do conteúdo. Para as crianças, podiam ver e reconhecer umas as outras. Como professora, podia vê-las, reconhecê-las e ver-me, reconhecer-me. O que emergia do círculo era um mundo de conhecimento e autoconhecimento.” (OSTETTO, 2009, p. 180).

Luciana Esmeralda Ostetto nos ensina que a roda e a circularidade propiciam o reconhecimento, tão importante nas práticas de educação. A roda permite que todos e todas

²⁷ Luciana Esmeralda Ostetto é professora da Faculdade de Educação - Universidade Federal Fluminense e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Suas pesquisas tem ênfase em Educação Infantil e Formação de professores. Trabalha principalmente os seguintes temas: educação infantil e prática pedagógica, arte e infância, arte e formação de professores e narrativas autobiográficas. É coordenadora do FIAR - Círculo de estudos e pesquisa formação de professores, infância e arte (Faculdade de Educação UFF).

- inclusive os/as educadores/as - se percebam e ponham em debate as estruturas hierárquicas de práticas de uma educação hegemônica.

O educador Wallace Freitas Amendoim²⁸, em seu ponto “Matamba”, traz uma interessante leitura acerca da circularidade no jongo e na educação. O ponto evoca:

*“Quando eu piso na angoma,
Eu piso na Matamba
Quando eu piso na angoma,
Eu piso na Kissama
Quando eu piso na angoma,
Eu piso na Matamba
Quando eu piso na angoma,
Eu piso na Kissama
Saravá povo do Congo
Saravá povo de Angola
Saravá o brasileiro
Que tem sangue quilombola!”*

(Matamba. Ponto de Jongo de Wallace Freitas Amendoim).

O Reino da Matamba foi um estado africano que estava localizado entre as regiões do Congo e Ndongo. Foi integrado à Angola ao fim do século XIX. O pequeno Reino da Kissama situava-se na parte costeira da província do Kwanza Sul.

Em uma conversa informal que tive com Wallace, em janeiro de 2020, ele apontou que “quando se faz um círculo de pessoas negras em volta do tambor, aquele chão deixa de ser o que é e passa a ser África.” A circularidade do jongo nos permite ir de Brasil à África, por isso ela é essencial em processos educativos. Pisar na Matamba e na Kissama a partir da circularidade do jongo permite que pratiquemos uma educação que olhe para as tradições de

²⁸ Wallace dos Santos Freitas possui especialização em Educação Física Escolar pelo IFRJ. Graduado em Educação Física - Licenciatura e Bacharelado - pelo Centro Universitário Augusto Motta (2011). Arte-Educador com formação pelo Instituto de Arte Tear. Oficineiro do Programa Mais Educação, atuando com Capoeira no Ensino Fundamental, Escola Municipal Montese (RJ), de 2009 à 2016, e também com Recreação, Escola Municipal Coronel Eliseu (Duque de Caxias) de 2011 à 2013. Atualmente é professor de Educação Física da Escola Municipal Valéria de Mattos Fontes em São Gonçalo e integrante do Mundaréu de Brincadeira, Coletivo Brincante do Instituto de Arte Tear. Também é membro do grupo Jongo da Lapa. Possui experiência na área de Educação Física e Esportes com ênfase em Capoeira e Danças Populares.

matrizes africanas como fonte de saber e de reflexões sobre identidades e processos históricos de construção de liberdades.

O projeto *A cor da Cultura* é essencial para pensarmos conexões entre *epistemologia jongueira* e educação. O segundo volume, intitulado *Caderno Modos de Sentir*, nos ajuda com o texto escrito por Mônica Lima²⁹, no qual a metodologia do projeto é explanada:

A metodologia ora apresentada é orientada para um fazer pedagógico que valorize o saber que cada um traz e que, a partir do contato com este material, estimule a reflexão e o diálogo. As sugestões de atividades apresentadas neste material apontam para o professor uma estrutura de trabalho que permite desenvolver os princípios básicos da Educação, com ênfase na pesquisa, no trabalho com diferentes linguagens e na leitura das imagens que nos cercam no cotidiano. (LIMA, 2006, p.31-2)

No mesmo projeto, Azoilda Loretto da Trindade aponta-nos que:

A questão do círculo, da roda, da circularidade tem uma profunda marca nas manifestações culturais afro-brasileiras, como a roda de samba, a roda de capoeira, as legendárias conversas ao redor da fogueira... No candomblé, os iniciados rodam/dançam durante alguns rituais ou festas. Com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se. (TRINDADE, 2006, p. 97-98)

A autora também propõe uma série de atividades pedagógicas como:

Todos estão sentados em roda. Alguém diz uma palavra – como, por exemplo, negro. A pessoa do lado diz o que essa palavra a faz lembrar. Por exemplo, branco. Em seguida, a associação de idéias é com a palavra branco. Depois de algumas rodadas, o jogo volta. Exemplo: alguém diz: “Eu falei talco porque a Rita citou branco”, enquanto Rita retruca: “Eu falei branco porque a Vanessa disse negro”. E, assim, até chegar à primeira pessoa participante, quando a brincadeira chega ao fim. (TRINDADE, 2006, p. 79)

²⁹ Mônica Lima é professora de História da África, do Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS) e do Programa de Pós-graduação em Ensino de História (PPGEH), do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH-UFRJ). É coordenadora do Laboratório de Estudos Africanos (LEÁFRICA), no IH-UFRJ. Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Tem longa experiência docente, atuando desde 1992 com ensino de história da África, da diáspora africana e dos africanos no Brasil, em cursos de graduação e pós-graduação. Foi professora de História na Educação Básica na rede pública estadual do Rio de Janeiro.

Os três fragmentos retirados dos Cadernos de *A Cor da Cultura* ajudam-me a encerrar os breves contornos da primeira flecha da *epistemologia jongueira*. É importante para mim, expor logo na primeira flecha a necessidade de valorização dos saberes trazidos por cada um e por cada uma em processos educativos. Estes saberes colocados em roda propiciam o encadeamento de ideias, que aparecem na proposição de atividade de Azoilda. Permitem também que diferentes gerações se alimentem mutuamente de conhecimentos, que como a autora brilhantemente expõe, não se cristalizam, e sim, circulam e transferem-se

A partir da flecha da circularidade é possível prever outros tempos que não o do relógio. Ao pensarmos a educação no sentido anti-horário proposto pelo jongo, podemos propor alternativas a uma forma cartesiana de ver o mundo. Podemos ter o fim como meio e meio como fim. Podemos, inclusive, não propor um fim, observando o tempo e a educação como um ciclo que se alimenta de infinitos começos.

Segunda flecha: pé na terra

Oh, gente, diz que pinga é uma arma

Pinga não mata ninguém

Foi o doutô quem me falou

Eu tinha dor na perna,

foi pinga que me curou

Foi pinga que me curou

Eu tinha dor de barriga

Foi pinga que me curou

Eu tinha dor nas costas

Foi pinga que me curou

Eu sofria desilusão

Foi pinga que me curou

Eu perdi um grande amor

Foi pinga que me curou

Eu tinha dor de cabeça

Foi pinga que me curou

Eu cansei de trabalhar

Foi pinga que me curou

(Ponto de Jongô de Piquete)

Outro aspecto da *epistemologia jongueira* aplicado à educação diz respeito ao “pé na terra”, ou à análise da realidade. Para melhor versar sobre isto, retomo aqui uma situação vivida por mim. Última quinta-feira do mês, dia marcado pela roda do grupo Jongô da Lapa, que desenvolve rodas debaixo dos arcos do bairro homônimo há 15 anos. Em determinado momento, ocorre uma briga e todos os presentes se assustam, desconcentrando-se da prática. Encerrada a briga, um dos componentes, Messias Freitas, retoma à roda com o seguinte ponto:

Nego tá alvoroçado à toa, à toa

Nego tá alvoroçado à toa, à toa

Não morreu ninguém

Nego tá alvoroçado à toa, à toa.

O ponto, que brinca com a situação e que já foi usado para “amansar demandas”³⁰, demonstra uma leitura de mundo que, por muitas vezes, ainda apresenta alternativas às questões. É possível que os pontos (inclusive dentro do mesmo grupo ou comunidade jongueira) ofereçam diferentes análises da realidade. Mais do que oferecer uma narrativa única, o jongo, como possibilidade de leitura de mundo e análise da realidade, permite que vozes subalternizadas sejam ouvidas, o que no campo da educação é essencial.

O projeto *A cor da Cultura* também ajuda nesse sentido:

Explicando melhor, em nossas andanças pelo Brasil, conversando com professores/as, percebemos quase uma unanimidade quanto às memórias dos tempos de escola, traumáticas no que se refere à discriminação. Tais relatos fortalecem nossa concepção da importância de as ações docentes estarem política, teórica, afetiva e eticamente comprometidas com uma educação sem discriminações, sem racismos, uma educação efetivamente igualitária e acolhedora para todos. (TRINDADE, 2006, p.103)

³⁰ Demandas são entendidas como disputas versadas entre jongueiros na roda.

O ponto de Piquete, que inicia a apresentação desta flecha, contribui com um aspecto interessante. Quando falamos de expressões de ancestralidade, muitas vezes caímos num lugar de idealização. Existe um impulso que empurra manifestações como o jongo para o lugar do mítico, como se ele estivesse preso a um passado ou a um ideal de pureza. Porém, a partir deste “pé na terra” proposto pela *epistemologia jongueira*, é possível trazer o jongo para perto. É possível falar sobre pinga, amor, brigas, desavenças ou qualquer outro tema de nosso cotidiano.

O pesquisador e etnomusicólogo observa que:

Nas fazendas distantes dos tempos do cativo, as festas de terreiro realizadas nas folgas semanais e dias feriados centravam a vivência dos escravos enquanto grupo, já que no dia-a-dia eles trabalhavam dispersos no eito. Tudo acontecia africanamente através do canto e do corpo em movimento, ao som dos tambores. Era momento de louvar ancestrais, de atualizar a crônica da comunidade, de travar desafios capazes de amarrar com a força encantatória da palavra proferida. (DIAS, 1999, p.43).

Essa flecha representa, justamente, a face do jongo que se mostra como crônica da comunidade. A manifestação nos traz o aprendizado de que é possível fazer uma ampla leitura de mundo a partir de fatos cotidianos. Os grupos de cultura popular do Rio de Janeiro têm feito das rodas de jongo um espaço para analisar e debater questões caras à sua realidade. O grupo Quilombismo³¹, que tem o nome inspirado no projeto político de Abdias do Nascimento, emerge neste contexto, realizando uma série de rodas de conversa. Uma delas teve como convidada a cantora e pesquisadora Cida Santana. Segundo a descrição no evento da roda, na rede social *Facebook*:

Na roda do Quilombismo de julho teremos o imenso orgulho de receber a mulher irmã, mãe, educadora, cantora Cida Santana, que contará sua “história comum”.

Queremos falar: mulheres pretas que fazem arte, como andam suas [tantas] jornadas? Como podemos andar mais juntas e juntos?

³¹ O Grupo Quilombismo é composto por educadores populares, pesquisadores da história e cultura africana e afro-brasileira. Visam resgatar saberes, valores, história e cultura de seu povo através das manifestações populares de matriz africana como forma de resistência e com intuito da descolonização do pensamento, fundamentados nos conhecimentos oriundos da oralidade e em pesquisas escritas. Buscam também o desenvolvimento de novas metodologias e práticas pedagógicas para o ensino escolar com o objetivo de contribuir para a aplicação prática da lei 10639/03. Realiza rodas de danças populares todas as penúltimas quartas-feiras do mês na Praça Maracanã (Bairro Maracanã, Rio de Janeiro).

Cida ainda nos brindará abordando a pesquisa que tem feito e deu origem ao seu show Matriarcas do Samba!

Em seguida abriremos nossa roda de danças de matriz africana: coco, jongo, samba de roda (...) (Fragmento de Descrição do Evento “Quilombismo convida Cida Santana: Pretas fazendo arte, 2018).

Fundamentando-se no “pé na terra” é possível falar da produção intelectual de mulheres negras, dos caminhos para a produção de conhecimento baseado em pessoas negras, de trabalho e pautas de movimentos sociais, tendo o jongo como fio condutor.



Figura 16 - Arte do Evento “Grupo Quilombismo convida Cida Santana - Uma história das mulheres pretas”, 2018. Fonte: Facebook Grupo Quilombismo

O pé na terra nos ajuda a compreender a importância do cotidiano no jongo e na educação. Existe um consolidado campo de estudos que se debruça sobre as análises do cotidiano e suas imbricações com a educação. As pesquisas sobre e nos cotidianos são desenvolvidas ao mesmo tempo em que aperfeiçoam suas metodologias. Esta forma de trabalho deve-se à necessidade de vivenciar o processo de (re)invenção do ato de pesquisar percebida neste campo.

A pesquisadora Inês Barbosa de Oliveira³² observa que:

³² Inês Barbosa de Oliveira é professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de pesquisa Cotidiano e cultura escolar. É coordenadora do grupo de pesquisa Redes de conhecimentos e práticas emancipatórias no cotidiano escolar que faz parte do Laboratório Educação e Imagem da UERJ. É pesquisadora no campo das práticas curriculares, estudando questões epistemológico-políticas relacionadas aos estudos do cotidiano e à emancipação social. Membro do GT Currículo da ANPED.

Além disso, sabemos que os limites epistemológicos do pensamento moderno têm, também, um caráter político, na medida em que a idéia de que o conhecimento para ser válido tem que ‘científico’ tem servido para excluir e marginalizar outras formas de conhecimento, as práticas sociais a eles associadas – seus modos de estar no mundo –, seus portadores e representantes. Assim, recuperar a importância e a validade dos conhecimentos e práticas da vida cotidiana, a importância de pesquisá-las reconhecendo-lhes a especificidade e a riqueza é, também, uma ação política. Ou seja, o reconhecimento da indissociabilidade entre essas diferentes dimensões traz consigo o desafio da coerência teórico-metodológica-política. (BARBOSA, 2008, p.163).

As reflexões levantadas pela autora contribuem no sentido de valorização do cotidiano como produtor de saberes. O “pé na terra”, como flecha lançada à educação, mostra que é possível ver no cotidiano o lugar onde se constroem saberes e leituras de mundo. Dona Tó, importante jogueira do Tamandaré compôs o seguinte ponto:

“Pinga pinga no telhado

Chove chuva eu quero ver

Pinga nimin, pinga nimim

Brigadeiro tá por cima

E Getúlio tá por baixo

Pinga nimim, pinga nimim

(Dona Tó. Ponto de Jongo do Tamandaré).

O ponto que pode parecer apenas uma reflexão sobre chuva, revela uma face importantíssima com relação ao “pé na terra”. Além de fazer análises do cotidiano e ter nele fonte de conhecimento, o jongo traça reflexões acerca de processos históricos, acontecimentos que, inclusive, excluíram populações negras de lugares de protagonismo.

Dona Tó fala de ditadura. Ela, que viveu o processo da tomada de poder por parte de militares brasileiros, observa que figuras como “Brigadeiros” estão por cima. Getúlio Vargas, deposto em 1945, por um golpe organizado pela forças militares estaria “por baixo”. A jogueira ainda percebe que esses fatos resvalam e pingam nela e em populações negras, que mesmo apartadas das decisões políticas sofreram e sofrem ainda com suas consequências.

Ou seja, o “pé na terra” como flecha da *epistemologia jogueira* lançada à educação, contribui para a recuperação e validação de conhecimentos do cotidiano. Saberes estes que

costumam ser deslegitimados, tanto quando falamos de sujeitos como os jongueiros quanto quando falamos de educandos.

Terceira Flecha: tambor

Eu saravo tambor grande

Eu saravo candongueiro

Eu também vou saravá

Aquele que cantou primeiro

Ilaiê, ilaiê Ilaiê, lalaiê ilaiê.

(Ponto de Jongo do Tamandaré/Guaratinguetá)

Tambu não vira sem caxambu nem candongueiro

Tambu não vira sem caxambu nem candongueiro

Quando os três tocam junto o jongo tá no terreiro

Quando os três tocam junto o jongo tá no terreiro

(Ponto do Jongo da Lapa)

A terceira flecha da *epistemologia jongueira* será identificada aqui como “tambor”. Signo presente em diversas manifestações de culturas, práticas e conhecimentos de matrizes africanas e afro-brasileiras, o tambor traz em si dois elementos que carregam energia vital: a madeira e o couro.

O conjunto desses símbolos, muitas vezes amarrados por cordas, constitui uma espécie de portal para a ancestralidade. A partir do som, é possível evocar saberes e narrativas de outros tempos-espacos que, através da percepção da africanidade/afro-brasilidade, é possível ampliar o repertório imagético e de construção de mundo.

Tambor é o nome geral dado a uma gama de instrumentos de percussão, são usados em diferentes países e regiões, recebendo nomes próprios de acordo com suas histórias e usos.

Os tambores no Brasil aparecem em documentos desde o período colonial, nos ditos batuques e “festas negras”. Esses encontros contribuíram para o surgimento de um vasto leque de manifestações culturais e musicais por todo o território brasileiro. O intelectual

Paulo Dias compreendeu a importância do tambor nesses ritos, criando o conceito de “comunidades do tambor”:

Entre a infinidade de estilos regionais das danças-músicas negras, é possível perceber alguns núcleos de sentido principais: os Batuques, executados informalmente nos terreiros recônditos e voltados à celebração da memória das próprias comunidades; as Congadas, conjuntos rituais de dança e música ligados à tradição das Irmandades católicas Negras, os Candomblés, grupos organizados de culto às divindades afro-brasileiras; e o Samba Urbano, que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX a partir de uma confluência de tradições.

Essas Comunidades do Tambor, como gostamos de chamá-las, representam distintas formas de expressão dos negros no Brasil surgidas em resposta às conjunções histórico-sociais peculiares em que evoluíram as populações afro- descendentes. Não obstante suas especificidades, essas Comunidades do Tambor compartilham quase sempre dos mesmos atores sociais e de um universo espiritual comum. E uma parte essencial desse universo comum é o ritmo, um certo repertório de padrões rítmicos que se reproduz, em diferentes conjuntos instrumentais, através do imenso território do Brasil e das Américas negras, criando laços simbólicos de parentesco com a África distante. (DIAS, 1999, p.42-3)



Figura 17- Tambores de Jongo na comunidade Dito Ribeiro. 2019 Foto: Fabiana Ribeiro. Fonte: Facebook Comunidade Jongo Dito Ribeiro

O primeiro ponto desta seção apresenta um importante sentido da flecha tambor. O ato de “saravar tambor” tem em minha interpretação uma série de significados. Atenho-me a dois:

- O respeito e reverência ao ancestral representado pelo tambor: este saravar é muitas vezes simbólico. Em episódio narrado no segundo capítulo deste trabalho, a necessidade de se respeitar cada tambor fica explícita. Em algumas tradições de jongo, o tambor bebe, o couro é umedecido com cachaça. Por vezes, um gole também é jogado aos pés do tambor. Este cuidado entre o que se vê e o que não se vê fica evidente quando observamos as práticas que envolvem o tambor.
- O tambor como signo central e organizacional da roda: em rodas de jongo, o tambor, além de marcar o som, marca também espacialidade. Não é permitido ficar à frente do tambor. Em rodas urbanas no Rio de Janeiro, o brincante deve passar na frente dos tambores e reverenciá-los antes de entrar na roda. Esse ato, além de se conectar com o aspecto apresentado acima, ajuda a organizar a roda. Há códigos corporais e visuais compartilhados pelos participantes. Se há alguém se aproximando do tambor, entende-se que esta pessoa entrará para jogar. Deve-se esperar seu tempo de entrar e umbigar, antes de outra pessoa entrar na roda.

O poema “Quero ser tambor”, do intelectual José Craveirinha³³, colabora para a compreensão de que o tambor é um conector de mundos. Outro aspecto essencial é a noção de corpo-tambor. Este corpo seria capaz de se comunicar e transmitir mensagens, em contraposição ao desespero colonial exposto por Craveirinha:

*Tambor está velho de gritar
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
corpo e alma só tambor*

³³José João Craveirinha é poeta moçambicano. Em 1991, tornou-se o primeiro autor africano a receber o Prêmio Camões, um dos mais importantes prêmios literários de língua portuguesa. É considerado o maior poeta de Moçambique.

só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

*Nem flor nascida no mato do desespero
Nem rio correndo para o mar do desespero
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.*

Nem nada!

*Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.*

*Eu
Só tambor rebentando o silêncio amargo da Mafalala
Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra
Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.*

*Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!
(CRAVEIRINHA, José)*

Assim como o número sete foi essencial para os contornos das flechas da *epistemologia jongueira*, o número três é essencial ao lançarmos a flecha tambor.

Em seu surgimento o jongo era percutido com apenas dois tambores, mas ao longo do tempo movimentos como o Jongo da Serrinha colaboraram com algumas mudanças, como o uso de um terceiro tambor. Atualmente na cidade do Rio de Janeiro, a grande maioria dos

grupos de jongo utiliza esta configuração. No jongo praticado no Rio de Janeiro, cada tambor tem um nome:

- Tambu, responsável pelas variações rítmicas.
- Caxambu, responsável pela base.
- Candongueiro, responsável por dar o “pulso”, o tempo do jongo.

O número três repete-se quando falamos dos tambores do maracatu, são eles: o marcante, o repique e o meia. No tambor de crioula temos tambor grande, crivador e meia. No candomblé temos rum, rumpi e le. Isto para citar alguns exemplos de construções intelectuais, culturais e religiosas de origem negra, as quais o número três se apresenta nos tambores.

Essa configuração em trio aponta outro importante aspecto nesta flecha: a comunicação. Cada tambor apresenta uma célula rítmica. Analisados em separado, os instrumentos parecem não ter um diálogo sonoro óbvio, porém quando ouvidos juntos, os sons se encaixam, expondo as nuances auditivas da manifestação. Desta forma, os três tambores falam entre si e para o mundo. Um dá o ritmo, estabelece a base e fornece o “chão” para os outros dois. O outro, mais agudo, apresenta o que chamamos de “molho”, preenchendo células musicais. E o terceiro é responsável pelas viradas e dobras musicais. Esse diálogo ultrapassa a sonoridade ao criar um complexo sistema de comunicação.

O livro *A menina e o tambor*, de Sônia Junqueira e animado por Thiago Sacramento para a série “Livros Animados”, elucida o caráter de comunicação do tambor na *epistemologia jogueira* direcionada à educação. A história tem como personagem principal uma menina negra que ao andar pelas ruas percebe que as pessoas ao seu redor estão preocupadas, tristes ou ensimesmadas.

A apatia é generalizada por onde se passa. Quando estava prestes a mergulhar na mesma apatia, a menina escuta as batidas de seu coração e se lembra de um tambor que tem guardado em casa. Em seguida, ela o resgata e começa a percuti-lo pelas ruas. Ao fazer isto, logo é notada pelas pessoas ao seu redor, que começam a musicalizar junto com ela e a estabelecer diferentes formas de comunicação, que passam pela musicalidade, pelo corpo e pelas afetações.



Figura 18 - Captura de tela livro animado “A menina e o tambor”. 2011. Fonte: Site Vimeo (Disponível em: <https://vimeo.com/15043708>)

O tambor como flecha da epistemologia jogueira pode ser pensado como um dispositivo para conectar diferentes mundos. Entendo que uma educação antirracista e descolonizadora do pensamento passa pelo tambor, captando a partir dele noções da africanidade que nos toca pelo som. Assim, aprendendo com ele a capacidade de construir linguagens específicas e que estabelecem costuras entre diferentes tempos, encontrando nele uma forma de comunicação e expressão de liberdade.

O tambor é fundamental para a reeducação das relações raciais, pois representa a voz e narrativas invisibilizadas. O tambor fala de maneira simbólica e prática, seja pelo viés da musicalização, da comunicação entre mundos, ou como símbolo de práticas de culturas africanas e afro-brasileiras. A flecha do tambor lançada à educação promove movimentos de escuta, como também a evocação das ancestralidades negras, de maneira lúdica e observando os saberes do corpo.

Quarta flecha: O ponto/palavra

Quem quer comprar,

quem quer comprar

Quem quer comprar

O que eu trouxe para vender

Para vender eu trouxe coisa bonitinha,

Marafó, cocadinha e azeite de dendê”

(Totonho. Ponto de Jongo do Tamandaré, Guaratinguetá)

Antes da saia de chita, do tambor, da palma ou da dança, o ponto faz-se presente no jongo. Desde as lavouras de café, onde de forma cifrada comunicavam mudanças no ambiente de trabalho e suas possíveis consequências, os pontos de jongo podem ser encarados como “flechas da palavra”.

Nesta flecha, abordo o aspecto do jongo que tem relação com a palavra dita e cantada. Segundo os jongueiros, o ponto tem capacidade de amarrar ou encantar o participante da roda, bem como pode lançar ideias e metáforas com críticas às questões sociais percebidas como importantes pela comunidade ou grupo.

A maior parte dos pontos é composto por frases curtas. São retratados acontecimentos do cotidiano, relações com a natureza, o trabalho nas lavouras de café e revelam também tensões sociais. Diz-se nos espaços de jongo, que os primeiros pontos eram cantados “com sotaque de preto velho”, utilizando sons que mais pareciam resmungos ou sussurros saídos do peito.

Muitos pontos misturam o português com heranças do tronco linguístico de origem bantu. Na origem do jongo, as composições eram feitas majoritariamente no improviso. Atualmente existe um campo maior de composições feitas “em casa” e não necessariamente na roda ou momento que o jongo está acontecendo. Esta questão apresenta dois aspectos interessantes nesta flecha. O primeiro diz respeito à identidade jongueira. Alguns mais velhos afirmam que só é jongueiro aquele que é capaz de “tirar ponto na hora”, isto demonstra como o ponto tem extrema importância. Ele é capaz de estabelecer, ou retirar, a identidade de jongueiro, dependendo do contexto no qual aquele indivíduo está inserido.

O segundo diz respeito às aproximações e distanciamentos em um sentido de passado-presente a partir dos pontos. Pode-se observar que alguns dos mais antigos apresentavam estruturas mais curtas, com menos versos. Na contemporaneidade, observamos letras mais extensas, muitas vezes articulados com outras manifestações das musicalidades negras como o samba. Ainda nesta interlocução entre pontos de jongo e outras produções culturais negras, é importante salientar que o jongo influenciou muito diretamente o surgimento do samba no Rio de Janeiro.

Com os fluxos migratórios dos interiores para as áreas urbanas do Rio no início do século XX, o jongo passa a ser o ritmo mais ouvido em várias favelas cariocas. Vários dos fundadores das escolas de samba eram jongueiros. Os versos do partido-alto e do samba de terreiro tem influência direta do canto de improviso das rodas de jongo.

A figura de Mano Elói é um bom exemplo deste intercâmbio. Elói Antero Dias nasceu em 1888, numa região do município de Resende (RJ), que posteriormente passa a ser chamada de Engenheiro Passos. Em 1903, muda-se para a cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Aos quinze anos começa a trabalhar como vendedor de balas na região conhecida como Campo de Santana. Neste período, começa a circular pelos locais de produção de samba, como o Buraco Quente na Mangueira, a Pedra Lisa e o Morro da Favela (atual Morro da Providência). Seus principais instrumentos eram cavaquinho, tamborim e pandeiro.

Além de exímio sambista, Mano Elói era trabalhador do porto e líder sindical. Foi também Ogã e um respeitado jongueiro, tendo intensa participação no Morro da Serrinha. Em Madureira, incentivou a família Oliveira a fundar a Escola de Samba Império Serrano, assinando sua ata de fundação, em 1947.



Figura 19 - Mano Elói. Fonte: Facebook Império Serrano

Alessandra Tavares ao biografar o sambista, percebeu que:

Em um espaço de tempo de uma década, o episódio narrado por Carlos Cachça e o de Engenheiro Leal, nos ajuda a pensar nos processos de construção da identidade de Mano Elói. De possível divulgador do samba na Mangueira, a referência de respeitabilidade no subúrbio e nas regiões centrais em 1925. Podemos perceber os significados históricos de ações que aparentemente estariam ligadas somente ao lazer. No jogo de escalas, do micro para o macro, identificamos questões que vão além da aproximação e da sociabilidades de indivíduos e grupos de pessoas negras na sua produção cultural. No entanto, sobre a redução da escala de observação, que leva ao estudo de episódios da vida de um sujeito, a questão que se coloca é: o alcance dos significados históricos que podem ser percebidos diante das ações de um indivíduo. Através da vida de um sujeito histórico, é possível “descompartimentar” os recortes temáticos pelos quais optamos, no crescente processo de especialização historiográfica. (TAVARES, 2015, p. 12)

Como nos ensina a flecha do “Pé na terra”, o jongo possibilita ver nas biografias de indivíduos considerados comuns a possibilidade de ampliação de leitura de nossa própria historiografia.

Outro ponto de Wallace Freitas contribui para a discussão:

*“Negro veio de além mar
 Para o Rio de Janeiro
 Negro veio de além mar
 Para o Rio de Janeiro
 Trazendo o corpo cansado e ferido
 Que resistiu em navio negreiro
 Trazendo o corpo cansado e ferido
 Que resistiu em navio negreiro
 Mas teve gente pra lutar
 E quem decidiu morrer
 Lá no Valongo o preto foi vendido
 Pra senhorzinho enriquecer
 Salve o negro que lutou, trabalhou
 Pra liberdade conquistar
 Oi saravá pequena África
 E quem morreu nesse lugar
 I lá iê, i lá iê
 I lá iê lá lá lá iê, lá iê lá lá iê
 I lá iê, i lá iê
 I lá iê, lá lá lá iê, lá iê”*

(Ponto de Jongo de Wallace Freitas Amendoim)

O ponto foi composto após a roda do grupo Tambor de Cumba. Ao subir o Morro do Pinto, na Pequena África (Rio de Janeiro), Wallace guarda o tambor que carregava e olha para a vista. Do alto, vê o cais do Valongo e a inspiração para o ponto vem. Esse processo de composição articula a flecha aqui tratada com a flecha do “pé na terra”. A prática e o cotidiano emergem como conhecimento e se transformam em pontos de jongo.

Para além disto, o ponto contribui para enxergar o protagonismo de africanos escravizados. Muitas vezes tratados como submissos, esses indivíduos criaram estratégias de reinvenção, incluindo o suicídio. Não há uma disputa entre “gente pra lutar” e “quem decidiu morrer”, o que os pontos ensinam é que ambas as ações demonstram a inteligência e protagonismo de negros e negras em situações extremamente adversas.

Mestre Geraldinho do Jongo di Volta colabora para que percebamos a potência dos pontos como flecha. Nas palavras do Mestre:

O Jongo di Volta é um Coletivo que tem entre seus objetivos a prática e a preservação da Cultura e da Dança do Jongo. Herdamos do Jongo, uma longa tradição de resistências negras contra o escravismo e através deles nos apresentamos enquanto um Coletivo antirracista e contra todas as formas de opressões. Jongo é nossa arte de dançar e nossa inspiração de vida e luta. (Depoimento dado em vivência do grupo Zanzar, em 2019)

A embaúba, madeira de pouca valia que aparece em diversos pontos de jongo também é objeto dos versos do Mestre:

*“Não corte a embaúba
 Não corte a embaúba
 Santo Antônio é quem plantou
 Oi não corte a embaúba
 Embaúba meia noite
 Dá Machado lhe derruba
 Não corte a embaúba
 Não corte a embaúba
 Santo Antônio é quem plantou
 Oi não corte a embaúba
 Embaúba meia noite
 Dá Machado lhe derruba”*

(Ponto de Mestre Geraldinho do Jongo)

O ponto por vezes causa estranhamento, pois prevê a manutenção e o cuidado com a embaúba, uma madeira fraca. O que a análise da palavra como flecha da *epistemologia*

jongueira nos revela é que há signos e significados não explícitos. No templo religioso, do qual Mestre Geraldinho é membro, a embaúba é a madeira consagrada à Exu. Quando o relógio marca meia noite essa madeira fraca vira “madeira de lei”, plantada por Santo Antônio, que em algumas práticas religiosas afro-brasileiras é sincretizado como o orixá Exu. Assim, a planta adquire saberes e poderes simbólicos, e quem tentar cortá-la (dá machado) será derrubado.

Os pontos permitem que existam mensagens dentro da mensagem. São formas de encanto e cura, são também a expressão de uma intelectualidade específica.

Segundo a intelectual Azoilda Loretto:

A fala, a palavra dita ou silenciada, ouvida ou pronunciada – ou mesmo segredada – tem uma carga de poder muito grande. Pela/ Na oralidade, os saberes, poderes, quererem são transmitidos, com- partilhados, legitimados. Se a fala é valorizada, a escuta também. O conto, a lenda, a história, a música, o dito, o não-dito, o fuxico (...) A palavra carrega uma grande e poderosa carga afetiva. (TRINDADE, 2006, p.99).

A palavra, na educação e no jongo, define legitimidade e poder, para além de ser uma ferramenta de comunicação. Através dela é possível se conectar à flecha da “pergunta-resposta”. Para que a palavra/ponto seja transmitida em sua potência é necessário que haja um desejo de escuta.

Encarados muitas vezes como “apenas a musicalidade do jongo”, os pontos se revelam na verdade como uma forma complexa de ler o mundo. Os enxergo também como uma alternativa à história única. Chimamanda Ngozi Adichie nos aponta que:

é assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. É impossível falar sobre única história sem falar sobre poder. Há uma palavra, uma palavra da tribo Igbo, que eu lembro sempre que penso sobre as estruturas de poder do mundo, e a palavra é nkali. É um substantivo, que livremente se traduz: "ser maior do que o outro." Como nossos mundos econômicos e políticos, histórias também são definidas pelo princípio do nkali. Como são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazer a história definitiva daquela pessoa. (ADICHIE, 2009, s/p)

Com Chimamanda, percebo que os pontos de jongo oferecem outras narrativas que não sejam a do colonizador ou a do escravizado conformado com sua condição. Mostram a sagacidade e inteligência de negros e negras, que criaram um sofisticado sistema de comunicação musicado, decifrado apenas por aqueles inseridos no contexto do jongo. Que tal falarmos de História do Brasil nas escolas a partir de pontos de jongo? São portas como essa que a flecha do Ponto/Palavra abrem.

Quinta flecha: A pergunta-resposta

Congos, Angolas, Cambindas
Benguelas, Monjolos, Iorubás
Cantam seu canto de guerra
Mocambos, quilombos, seu sonho de paz
Minha Origem é quilombola
Na força dos meus ancestrais
Elalaê, laelalaê
Elalaê, laelalaê
Elalaê, laelalaê
Elalaê, laiá
O meu cantar de liberdade
Que existe em meu pensar
Faz desse negro que sou, e eu sou
Negro de todo lugar
Faz desse negro que sou, e eu sou
Negro de todo lugar, lalaê.
 (Mocambos. Ponto de jongo de Xandy Carvalho)

Dialogando com a flecha do ponto/palavra, discuto aqui o caráter responsorial do jongo. Os pontos são construídos a partir de uma pergunta, feita pelo “cantador” ou jogueiro que está “puxando” o canto, e de uma resposta, que deve ser cantada pelos demais participantes da roda.

Este aspecto aparece no jongo e em outras expressões da musicalidade africana e afrobrasileira como nos pontos de candomblé e umbanda, cocos de roda, sambas de roda e toadas de tambor de crioula. A pergunta-resposta é discutida a partir de sua capacidade de interlocução direta entre os participantes, que são entendidos todos, como essenciais para a manutenção da roda.

Xandy Carvalho com seu ponto mocambos traz um importante aspecto para a flecha “pergunta-resposta”: o “cantar de liberdade”. Assim, entendo o caráter responsorial do jongo como este cantar de liberdade.

Esta liberdade estabelece-se em caráter coletivo. A partir do momento que um indivíduo faz a pergunta (primeiras frases) de um ponto de jongo e a roda responde, estabelece-se uma prática de escuta e de “compra”. O coletivo compra a narrativa proposta pelo indivíduo. Dessa forma se costumam protagonismos alternados entre cantador e coro. Este jogo de alternância de lugares pautados na escuta e na prática de liberdade pode ser pensado com e para a educação. bell hooks afirma:

A sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia. Há anos é um lugar onde a educação é solapada tanto pelos professores quanto pelos alunos, que buscam todos usá-la como plataforma para seus interesses oportunistas em vez de fazer dela um lugar de aprendizado. Com estes ensaios sou a minha voz ao apelo coletivo pela renovação e pelo rejuvenescimento das nossas práticas de ensino. Pedindo a todos que abram a cabeça e o coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões, celebro um ensino que permita as transgressões - um movimento contra as fronteiras e para além delas. É esse movimento que transforma a educação na prática da liberdade. (2013, p. 23-24)

Corroboro com bell hooks quando a autora afirma que a educação pode ser uma prática de liberdade. A *epistemologia jogueira* é traçada neste sentido, em seus limites e possibilidades. Reconhecer elementos do jongo como conhecimento e pensá-los de forma articulada à práticas educativas é também parte da educação para a liberdade.

O livro *Ire Ayó – Mitos Afro-Brasileiros*, de Carlos Petrovich e Vanda Machado” traz o seguinte conto:

A Casa de Ariwo

Na casa de Ariwo as pessoas não sabiam conversar. Qualquer assunto era transformado numa grande discussão. Ninguém ouvia ninguém. Também

ninguém pedia licença nem se cumprimentava. Agradecer, pedir desculpas ou despedir-se, nem pensar. Era como se cada um falasse para si próprio. Sempre discutiam. Discutiam tanto que a briga começava no fundo da casa e terminava na porta da rua. Cada um terminava mais exausto e confuso.

A vizinhança ficava preocupada com tanta barulheira. Sempre que havia aquela confusão os vizinhos saíam de suas casas e perguntavam à família: O que está acontecendo? Ninguém sabia responder. Cada um contava a sua história. Cada história era mais descontraída.

A confusão continuava. Por sorte, ali por perto vivia um velho sábio. O nome do sábio era Afaradá. Ele era uma espécie de juiz da aldeia. Ele resolvia qualquer problema com os seus ensinamentos. A vizinhança reunida foi procurar o velho Afaradá.

O velho recebeu o grupo com generosidade. Ouviu atentamente as queixas e orientou para uma eventual briga da família, o que não tardou em acontecer. Quando a briga começou segundo a orientação do sábio, um menino chegou gritando com todo fôlego na porta de Ariwo: Lá vai a onça aí, gente! Só que ninguém lá dentro se incomodou com o grito do menino. Naquele dia a discussão ainda foi maior. Aí não teve jeito. Afaradá mandou fazer diferente. Ele mandou que quando começasse a briga levassem uma onça de verdade. Isso foi dito e feito.

Quando começou a briga, foi jogada dentro da casa uma onça viva. Todos ficaram apreensivos pensando no horror que poderia acontecer. Assim que a onça entrou na casa, assustada toda a família parou de brigar e se organizou para enfrentar o bicho que estava a ponto de destruir a todos. Fez-se um enorme silêncio na casa. De repente foram saindo da casa um por um, apoiando-se mutuamente, enquanto a onça ficou lá dentro amarrada pelo trabalho e solidariedade de todos. (PETROVICH & MACHADO, 2004, p. 61)

A partir da ludicidade e da linguagem metafórica, o conto ajuda a compreender a importância de uma educação que seja pautada na pergunta-resposta. Os silêncios, os momentos de fala e os momentos de escuta propiciados pela flecha pergunta-resposta contribuem para uma comunicação dialógica e democrática.

Patrícia Hill Collins traz importante reflexão ao debate:

O diálogo implica uma conversa entre dois sujeitos, não um discurso de sujeito e objeto. É um discurso humanizador, que confronta e resiste a dominação, afirma bell hooks.” Para as mulheres negras é raro que novas reivindicações de conhecimento sejam elaboradas de maneira isolada de outros indivíduos, e em geral são desenvolvidas em diálogos com outros membros da comunidade. Um dos pressupostos epistemológicos básicos subjacentes ao uso do diálogo na avaliação de reivindicações de conhecimento é o de que a conexão, e não a separação, é um componente essencial do processo de validação do conhecimento.

Essa valorização da conexão e do uso do diálogo como critério de adequação metodológica tem raízes africanas. (COLLINS, 2019, p. 416).

Impulsionada pela autora, observo que a flecha da pergunta-resposta estabelece uma relação entre sujeitos numa perspectiva humanizadora. O processo de escuta e de valorização dos “saberes do outro” contribui para a validação de conhecimentos que foram historicamente subjugados, como os de mulheres negras e jongueiros.

A relação pergunta-resposta se dá de forma oral, mas também é possível transcrever os pontos de jongo. A prática da transcrição é feita em livros, artigos e, mais recentemente, em redes sociais; com o objetivo de facilitar o compartilhamento. Nestes espaços, uma pergunta recorrente é: “qual é a pergunta e qual é a resposta?”. Em alguns escritos esses momentos e funções são apontados, em outros não. Quando não há este apontamento, pergunta e resposta misturam-se na leitura, revelando o caráter de unidade dos pontos. Como também revela que a plataforma escrita por vezes não dá conta de fenômenos que precisam da oralidade para serem vistos e vividos.

Já a intelectual Azoilda Loretto traz importante contribuição com relação à oralidade.

A expressão oral em todas as suas possibilidades é uma força a ser potencializada, vivenciada num projeto que propõe valorizar a cultura africana e afro-brasileira. O oral não como negação da escrita, mas como afirmação de independência, de autonomia relacional, de comunicação, de contato.

A oralidade nos associa ao nosso corpo: nossa voz, nosso som faz parte do nosso repertório de expressão corporal; nossa memória registra e recria nosso repertório corporal-cultural; nossa musicalidade confere ritmo próprio, singularidade à nossa corporeidade, está marcada pelo nosso pertencimento a um grupo, a uma ou várias comunidades, na medida em que, para nos comunicar com o outro, precisamos ser reconhecidos por ele, estar em interação, em diálogo com ele. A oralidade, para nós, está associada à relação constante do falar-ouvir/ ouvir-falar. A oralidade que se manifesta no cantar e no falar. (TRINDADE, 2006, p.35-36)

A prática da oralidade associada à escuta desenha os contornos da pergunta-resposta, prática essencial no jongo e na educação. Ainda com relação à importância da “pergunta-resposta”, a jongueira Dona Tó contribui com o seguinte ponto:

"Berram meus filhos

E também berram meus netos

E com todo esse berreiro

*Eu não troco meu lar em guerra
 Pela paz de um mundo inteiro
 Oh me valei-me, me valei-me
 Me valei-me meu pai Oxalá
 Ajudai-me pai, ajudai-me
 Ajudai minha cruz eu carregar."*

(Jongo da Dona Tó da Comunidade do Tamandaré/ Guaratinguetá)

O ponto elaborado numa ocasião que seus filhos e amigos brigavam por causa de pão, revela um aspecto do diálogo trabalhado por Patricia Hill Collins. Segundo a autora:

A ênfase na expressividade e na emoção nas comunidades afro-americanas tem muita semelhança com as perspectivas feministas em relação à importância da personalidade no conhecimento fundado na conexão entre as pessoas. Belenky e outras autoras apontam que o conhecer é caracterizado por duas orientações contrastantes: a separação, baseada em conhecimentos impessoais de estabelecimento da verdade; e a conexão, na qual a verdade surge por meio do cuidado. Embora essas formas de conhecimento não se limitem a um gênero específico, as mulheres são muito mais propensas a recorrer ao conhecimento baseado na conexão. No conhecimento baseado na separação, tenta-se isolar as ideias da personalidade do indivíduo, porque se considera que a personalidade envia as ideias. Em contraste, no conhecimento baseado na conexão, a personalidade contribui para as ideias do indivíduo, e a personalidade de cada membro do grupo enriquece o entendimento do grupo como um todo. (COLLINS, 2019, p. 422).

Patricia Hill Collins oferece-me ferramentas para ler Dona Tó a partir dos desafios de uma intelectual negra que vê no diálogo uma possibilidade de entendimento e conhecimento. O ponto citado não é ouvido com muita frequência nas rodas de jongo do Rio. Quando cantado, costuma ser interpretado por mulheres que veem em Dona Tó uma figura inspiradora.

A autora afro-americana também nos ajuda a articular duas flechas: “pergunta-resposta” e “pé na terra”. O ponto da antiga jogueira do Tamandaré expõe ao mesmo tempo a importância do diálogo e a possibilidade de ter no cotidiano material para a produção de conhecimento.

O ponto pode ser visto como “uma verdade que surge por meio do cuidado”, fazendo emergir do cotidiano vozes e práticas que contribuem para o entendimento daquela situação específica, bem como de relações estabelecidas dentro do grupo (jongueiros e jongueiras).

Com Patricia Hill Collins aprendo que:

o uso generalizado da forma discursiva ‘chamamento e resposta’ entre afro-americanos ilustra a importância dada ao diálogo. Formada por interações verbais espontâneas entre falante e ouvinte, em que todas as declarações do falante, ou ‘chamamentos’ são pontuadas por manifestações ou ‘respostas’ do ouvinte, esse modo de discurso negro permeia toda a cultura afro-americana. O requisito fundamental dessa rede interativa é a participação ativa de todos os indivíduos. Para que as ideias sejam testadas e validadas, todos no grupo devem participar. Recusar-se a participar, especialmente se alguém realmente discorda do que foi dito é considerado trapaça. (COLLINS, 2019, p. 417).

Conversando com a teórica entendo que a “pergunta” no Jongo pode ser traduzida como “chamamento”. Os versos lançados pelo cantador chamam os demais jongueiros para a roda, demandando deles uma resposta que geralmente se dá de forma oral, mas que se apresenta também como palma da mão ou olhar atento.

É comum ver líderes de grupos de jongo da cidade do Rio de Janeiro fazendo ou aproveitando pausas na roda para demandar respostas para as perguntas ou chamamentos. Na última roda de 2019, do Movimento Jongo da Lapa, Marcus Bárbaro compartilhou que: “a roda pode ir até de manhã, mas precisamos que todos mantenham o axé³⁴ lá em cima.”

Azoilda Loretto aponta que:

A educação que tem o princípio do axé como um valor está alicerçada no cotidiano, no fluxo e no imponderável da vida, na capacidade de criar, arriscar, inventar, de amar como afirmação de existências. Não é uma educação engessada em normas, burocracias, métodos rígidos e imutáveis, mas no desejo, na alegria.

É pensar no axé, na força vital, como vontade de viver, de aprender. Viver com vigor, com alegria, com o brilho no olho, acreditando que a vida é um/ o presente, o dia-a-dia.” (TRINDADE, 2006, p. 55).

³⁴ Segundo Azoilda Loretto da Trindade, a energia vital (AXÉ) é uma dimensão interessante, na medida em que revela a circularidade da vida, bem como a sua amplitude. Tudo tem energia vital, é sagrado e está em interação: planta, água, pedra, gente, bicho, ar, tempo. Todos os elementos se relacionam entre si e sofrem influência uns dos outros. Aqueles que conhecem o poder dessa energia vital já compreendiam, bem antes das pesquisas científicas de Lavoisier, que “na natureza tudo se transforma”. (TRINDADE, 2006, p.99).

O axé evocado por Bárbaro faz da roda de jongo um espaço frutífero para práticas de uma educação pautada no desejo e na capacidade de criação. Para que esse processo de ensino-aprendizagem, firmado no axé/energia vital, estabeleça-se é necessário que todos se envolvam, dentro de seus limites e particularidades, mas construindo e sustentando o axé que circula e ensina.

A participação e resposta dos participantes na roda - concordando com Patricia Hill Collins - reflete a validação do conhecimento jogueiro. Assim, entendo que a flecha “pergunta-resposta” colabora para processos de fala-escuta e de validação de conhecimentos pautados do cotidiano e em produções intelectuais de sujeitos marginalizados pela história hegemônica.

Sexta flecha: ancestralidade ou “saravar jogueiro velho”

Salve Canaro Zumba

Salve todo povo de lá

Salve jogueiro de Aruanda

peço que venha me ajudá.”

(Dona Tó. Ponto de Jongo da Comunidade do Tamandaré/Guaratinguetá)

Adeus cangoma³⁵ adeus,

Adeus que eu já vou embora

Eu vou meu cangoma fica

Aqui e até outra hora

Viva a Mãe Zeferina!

Viva São Benedito!

Viva Nossa Senhora Aparecida!

Viva São José!

Viva os Pretos Velhos!

Viva Nossa Senhora do Rosário!

Viva a comunidade!

³⁵ Tambor ou festa de tambor.

(Ponto de Jongo do Quilombo São José)

Durante muito tempo, o jongo foi praticado apenas por idosos, os patriarcas e matriarcas das comunidades. O “feitiço” do jongo era encarado como algo perigoso para as crianças, podendo ser realizado apenas pelos mais velhos. Ao longo do tempo, este quadro foi sofrendo modificações, o Jongo da Serrinha é um forte exemplo disso, onde a partir de Mestre Darcy Monteiro, crianças e jovens foram aproximados da manifestação.

Mesmo com a entrada de jovens no jongo, a figura dos anciãos é importantíssima. Estes são entendidos como guardiões dos saberes do jongo, sendo reverenciados em todos os momentos. Quando levamos esta flecha para outros espaços, percebemos a importância dos saberes e figuras ancestrais para a construção de epistemologias decoloniais e valorização de diversos locais de fala e saber.

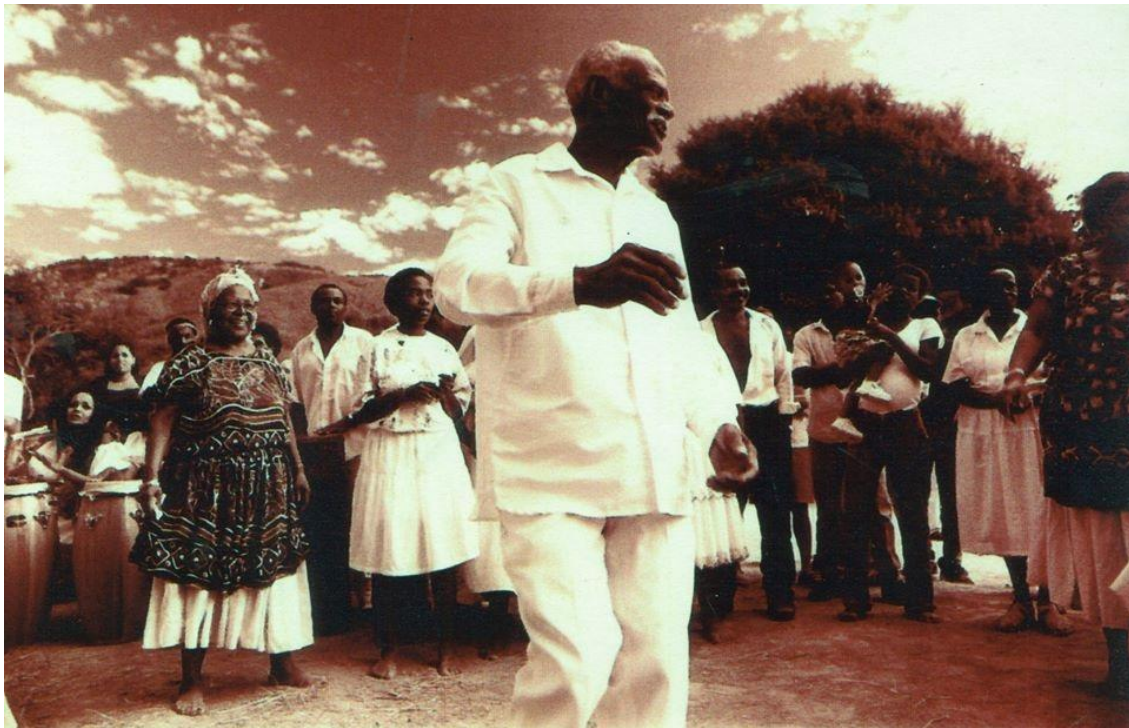


Figura 20 - Manoel Seabra (Tio Mané) ao centro e Tia Maria do Jongo da Serrinha ao fundo. Foto: André Villaron. Fonte: Facebook Companhia de Aruanda

Na imagem acima, temos a presença de duas figuras que povoam as práticas e o imaginário acerca do jongo no estado do Rio de Janeiro, Manoel Seabra e Tia Maria. Manoel Seabra, popularmente conhecido como Tio Mané, era um dos mais antigos jongueiros do

Quilombo São José da Serra, em Valença. O avô de Tio Mané foi levado para a região como escravizado. Ele foi um dos mais importantes rezadeiras da região e faleceu aos 120 anos. Não se sabe ao certo se Mestre Manoel “fez a passagem” com 97 ou 100 anos. O fato ocorreu no dia 14 de maio de 2018, quando no quilombo ainda ocorriam os festejos do 13 de maio.

Maria de Lourdes Mendes, mais conhecida como Tia Maria do Jongo da Serrinha, era filha de músicos que foram de Minas Gerais para o Morro da Serrinha. Ela cresce em meio às festas que o pai Zacarias organizava no quintal de casa, respirando jongo e samba. Foi uma das fundadoras da Escola de Samba Império Serrano e nos últimos anos era a matriarca do Jongo da Serrinha. Tia Maria faleceu no dia 18 de maio de 2019, aos 98 anos. Durante uma oficina na Casa do Jongo, sentiu-se cansada e descansou.

Estas duas figuras essenciais em minha trajetória como jovem brincante e pesquisadora das culturas populares, impulsionam a sexta flecha da *epistemologia jogueira*. A partir dos mais velhos é possível fazer leituras sobre a história do Brasil, sobre processos de compartilhamento de saberes e sobre os encantos e mandingas das práticas culturais afrobrasileiras. Azoilda Loretto contribui:

Ver/ouvir pessoas idosas, mais vividas, as memórias da vivência afro-brasileira que elas trazem, carregam e compartilham. É uma atividade de pesquisa, investigação e construção do conhecimento, marcada pela aproximação, pelo contato direto, não só pelo livro, pelo vídeo, pelo mediado, pelo distante. Ir ao encontro. Conversar/entrevistar uma ou duas idosas, uma negra e outra branca ou de outra etnia, e comparar as percepções afrobrasileiras, tirar conclusões a respeito, sempre atento ao próprio preconceito. Pensar e descobrir o que essas pessoas carregam nos seus corpos como memória do ser negro brasileiro. (TRINDADE, 2006, p.26)

O filme “Saravá jogueiro novo” é riquíssimo para o debate acerca da potência do diálogo entre mais novos e mais velhos no jongo. O documentário é resultado do II Encontro de Jovens Lideranças Jogueiras, realizado em janeiro de 2012, no Quilombo São José da Serra, em Valença - RJ.

Alessandra Ribeiro, da comunidade jogueira Dito Ribeiro (Campinas/SP) aponta que:

a gente estava pensando a organização do evento e a gente percebeu que um dos fatores que contribuiu pra que as lideranças jogueiras se olhassem e se reconhecessem foi a possibilidade de terem diversos momentos de encontro. Então acho que as lideranças no próprio processo de formação, a

gente foi percebendo como era importante envolver os jovens. Pra dar continuidade nesse trabalho que a gente está fazendo mas também, principalmente, pra que eles se reconhecessem. [...] A partir do encontro de Vassouras eles nos apontaram uma série de desejos, de coisas que eles queriam fazer. Porque a luta jongueira apesar de ser uma luta difícil, ela não é uma luta sozinha. Ela é uma luta em sintonia com muitos outros lugares. Então acho que por possibilitar essa consciência neles, de que jongo é dança, é canto, é ponto, mas também é luta, também é resistência é muito legal. (RIBEIRO, 2012, Filme Saravá Jongueiro Novo)

Esse encontro geracional, apontado pelo documentário, exemplifica a importância da circularidade - primeira flecha - e “do saravar jongueiro velho” em seu sentido mais simbólico e poético. A necessidade de que os jovens - jongueiros ou não - se encontrem e se reconheçam expõe a importância do diálogo entre pares. É a partir deste reconhecimento que é possível que se formem novas lideranças em um caminho circular em direção aos mais velhos. Dos mais novos aos mais idosos, é necessário que todos se vejam nessa roda.

Para essa flecha é importante atentarmos ao todo, aos jongueiros velhos e ao termo “saravar”. Em nossa sociedade fala-se muito sobre o necessário respeito aos mais velhos. Vivemos um tempo de pressa, regido pelo capitalismo que faz dos corpos espécies de máquinas de trabalhar. Neste regime, os idosos, por muitas vezes, são marginalizados, sendo vistos como inaptos ao ritmo imposto. A sexta flecha da *epistemologia jongueira* não propõe apenas um tratamento respeitoso com os mais velhos, ela propõe que os *saravemos*.

O termo saravar origina-se no encontro de idiomas do tronco linguístico bantu com a comunicação em português. Para além de propor respeito, o termo revela saudação e reconhecimento da força simbólica do indivíduo ou elemento saudado. O movimento de saravar propõe o reconhecimento da importância dos mais velhos para que sejam tecidos os rumos de uma educação para a liberdade que rompa com estereótipos.

Chimamanda Adichie afirma:

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. A escritora americana Alice Walker escreveu isso sobre seus parentes do sul que haviam se mudado para o norte. Ela os apresentou a um livro sobre a vida sulista que eles tinham deixado para trás. "Eles sentaram-se em volta, lendo o livro por si próprios, ouvindo-me ler o livro e um tipo de paraíso foi reconquistado." Eu gostaria de finalizar com esse pensamento: Quando nós

rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso. (ADICHIE, 2009, s/p)

Azoilda Loretto disserta que “o passado, a História, a sabedoria, os olhos dos/das mais velhos/as tomam uma enorme dimensão de saber-poder, de quem traz o legado, de quem foi e é testemunha da História e também sobrevivente. A dimensão ancestral carrega o mistério da vida, da transcendência.” (Trindade, 2006, p. 100).

O diálogo entre Chimamanda e Azoilda aproxima-nos da importância de reconhecer nos mais velhos, fontes de saberes. Estes saberes, referenciados em *escrevivências* (Evaristo, 2016), são análises da realidade que passam pelo corpo e amplos olhares para fatos histórico-cotidianos, eles se apresentam como “outra história”. Esta, se constrói em contraponto à história única, ampliando. Dessa forma, as possibilidades de escuta em processos de educação.

A Casa do Jongo da Serrinha é um importante exemplo da associação entre jongo e educação, com saberes que passam dos mais velhos para os mais jovens. Inaugurada em 2015, a Casa é um espaço de referência para o jongo, não só da Serrinha, como também para a comunidade jogueira como um todo. O local recebe cerca de 400 crianças e adolescentes em oficinas de capoeira, jongo, música, inglês, entre outras.



Figura 21 - Casa do Jongo da Serrinha. No momento ocorria aula de jongo no pátio, aula de mamulengos com Mestre Zé Lopes atrás da escada e aula de Muai Thai no segundo andar. Fonte: Facebook Jongo da Serrinha.

Em entrevista para a Agência Brasil, Suellen Tavares, que participa das oficinas do Jongo da Serrinha desde os 10 anos e hoje é uma das coordenadoras da Casa, destaca que:

Eu mulher, preta, lésbica, candomblecista, de favela, tenho muito a agradecer ao Jongo da Serrinha. É o Jongo da Serrinha que me coloca nesse lugar de entendimento, de saber que a universidade é um lugar possível, que outros espaços são possíveis para mim e de abrir um leque de representações. De entender que dona Ivone Lara, Tia Maria do Jongo, Jovelina Pérola Negra e Mestre Darcy são importantes. (TAVARES, 2018).

Ela também afirma que:

A Casa do Jongo vem, não para dizer o que você tem que ser, mas sim o que você pode ser. Que os muros da Serrinha vão além da Edgard Romero [importante via de Madureira]. É muito delicado dizer o potencial que esta casa tem e o potencial que essas crianças daqui da Serrinha têm, porque eu sou uma criança aqui da Serrinha. Hoje, entendo a importância que eu tenho

no lugar e delas me verem, porque ainda sou moradora da Serrinha”.
(TAVARES, 2018³⁶)

Com a Casa do Jongô da Serrinha, podemos aprender sobre a importância do “saravar jongueiro velho”, no sentido que Suellen destaca, o de continuidade.

A flecha “saravar jongueiro velho” chama atenção para a importância dos mais velhos nos processos de ensino-aprendizagem. Detentoras dos saberes específicos, como os do jongô, as pessoas de mais idade alimentam os mais jovens. Estes não são encarados como destituídos de conhecimento, mas como sujeitos em processo de ensino-aprendizagem. Esse processo se desenha na circularidade, que se pretende uma educação menos verticalizada e pautada nos saberes que emergem dos cotidianos.

Sétima flecha: O corpo

Pisei na pedra lisa

Trupiquei na capituba³⁷

Quando o machado não corta

Cacumbu³⁸ também derruba

(Mãe Zeferina. Ponto de Jongô do Quilombo São José da Serra).

Quando você dança jongô,

Pisa na tradição, pisa na tradição,

E vai firmando essa pisada,

Pisa na tradição, pisa na tradição.

(Ponto de Jongô da Comunidade Dito Ribeiro)

Corpo e mente são entendidos no universo jongueiro como partes de um todo. É o corpo que permite que o ponto seja entoado, que a umbigada seja dada, que a palma seja batida.

³⁶ Disponível em: link: <https://www.google.com.br/amp/agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-03/casa-do-jongo-reabre-com-festa-hoje-na-zona-norte-do-rio%3famp>

³⁷ Tipo de capim.

³⁸ Enxada gasta.

Na dança, em especial na comunidade da Serrinha, os passos de jongo contam histórias a partir do corpo. O “amassa café” remete às lavouras do Vale do Paraíba, o “mancador” a um corpo imaginado de um senhor ou senhora cansado e manco, para elencar algumas composições corporais.

Assim como na flecha “pergunta-resposta”, esta também apresenta um caráter relacional que merece destaque. O jongo é feito com corpos em relação. O “ápice” da dança ocorre na umbigada, quando os dois dançantes se movimentam para frente. Assim como em processos educativos, muitas vezes “a umbigada não encaixa”. O jongo traz um importante aprendizado transmitido pelo corpo. Mesmo que aparentemente aquela umbigada não esteja encaixando, todo o corpo dança. Há códigos, tempos, compassos, mas não há uma partitura corporal a ser aplicada a todos os corpos.



Figura 22 - Elizabeth Fatima e Rammon Costa umbigam em roda do Jongo da Lapa. 2018. Foto: Rui Zilnet. Fonte: Facebook Movimento Cultural Jongo da Lapa.

Entendo aqui o corpo como espaço de construção de narrativa, a partir do qual podemos perceber diferentes caminhos e histórias. Em Barra do Piraí se canta:

Olha a sola do seu pé

Olha só como é que tá

Ela tá que tá pretinha, meu Deus do céu

De tanto você dançar

La laiê la lailê La laiê la lailá...

(Ponto de Jongo de Barra do Pirai)

Percebo que no ponto acima a história é contada pelo corpo. Isso também ocorre nos nomeados passos do Jongo da Serrinha. Com o ponto de Mãe Zeferina, que inaugura essa flecha, vejo que é no corpo que se instaura a mandinga. O ponto da comunidade Dito Ribeiro - Campinas/São Paulo - marca que dançar jongo é pisar na tradição. Esse gesto simbólico constrói enraizamentos e saberes. A sola do pé, a palma da mão, os caminhos percorridos pelos corpos são lugares de construção de conhecimento.

Como dito, os cadernos *A cor da cultura* são essenciais para todo esse trabalho. Nesta flecha, o texto de Maria Clareth Gonçalves Reis, denominado “Corporeidade e infâncias: reflexões a partir da Lei 10.639/03” é elucidativo ao apontar que:

Falar de corporeidade na Educação Infantil é falar de um corpo percebido em sua totalidade, ideia diferente daquela propagada entre os séculos XVII e XIX, quando o corpo era visto como algo separado da mente. Falar de corporeidade é falar da existência simultânea entre corpo e mente; de um corpo que se movimenta, que expressa vivências cotidianas, sentimentos, culturas. Uma cultura não cristalizada, mas que se modifica no tempo e no espaço por nós vividos. A criança, no universo infantil, na relação consigo e com os outros, cria, recria, aprende e transforma. Mas, para que isto ocorra, é preciso que ela receba estímulos e seja instigada a participar de jogos, brincadeiras, experiências e criações individuais e coletivas, aprendendo através do movimento que o seu corpo pode proporcionar. (REIS, 2010, p. 23)

Em diálogo, Azoilda Loretto da Trindade ensina que:

outro eixo é a questão da corporeidade: o corpo atua, registra nele próprio a memória de vários modos, cantando, dançando, brincando, desenhando, escrevendo, falando. Das músicas às danças. O que elas expressam, anunciam, denunciam. Os corpos dançantes revelam histórias, memórias coletiva. (TRINDADE, 2006, p. 61-62).

A corporeidade discutida por Maria Clareth revela a expressão de memória presente no corpo. A última flecha da *epistemologia jogueira* pretende chamar atenção para a

necessidade de escutarmos nossos corpos em processos e espaços de educação. Faz-se central entendermos corpo e mente como um todo, uma vez que para que se produza, é necessário que o corpo esteja alimentado física e simbolicamente. O jongo propicia essa alimentação ao corpo ao colocá-lo em atividade, trazendo para ele memórias, gestos, signos e construções intelectuais.

O corpo destacado por Azoilda é o corpo em movimento, não necessariamente em seu sentido literal, mas num viés de corporeidade ativa. Esses corpos registram e, ao mesmo tempo, são memórias. Rememorando minha trajetória educativa percebo alguns “diferentes corpos” presentes no espaço escolar:

- O corpo da “hora do recreio”.
- O corpo da chegada na escola.
- O corpo da saída da escola.
- O corpo da coletividade, em atividades feitas em conjunto, entre outros.

Cada um destes corpos revela desejos, angústias, medos e trajetórias. Um mesmo indivíduo pode ter - ou passar por - todos esses corpos em um mesmo dia, como pode também apresentar outras disposições diferentes das exemplificadas. Perceber esses diferentes corpos como expressões de memória e intelectualidade em espaços escolares é essencial para uma educação para a liberdade.

A flecha “corpo”, dentro da episteme jogueira, contribui para a percepção de que mente e corpo são um só. Esta perspectiva se coloca como alternativa às visões dominantes que veem mente e corpo como apartados, apresentando ainda uma hierarquia que coloca a mente como superior ao corpo. A partir da flecha do corpo, percebo que a mente que compõe o ponto está associada ao corpo que dá a umbigada. Esse olhar de unidade é essencial para uma educação que veja no corpo um lugar de saber e de liberdade.

São essas as sete flechas da *epistemologia jogueira*.

Esses sete aspectos representam importantes contribuições e possibilidades de trabalho na educação e na sala de aula.

Dessa maneira, a circularidade pode ser aplicada de forma direta ou simbólica. Realizar rodas de jongo e de outras manifestações das intelectualidades negras aproxima educadores e educandos de práticas culturais negras. A roda por si só propicia um ambiente de menos verticalização, onde múltiplos olhares podem ser compartilhados. A circularidade

como sentido simbólico faz com que vejamos os processos educativos como ciclos, nos quais começos e finais não precisam ser os mesmos, uma vez que os saberes circulam e são alimentados pelos componentes dessa roda.

O pé na terra enquanto flecha da *epistemologia jogueira* contribui para que percebamos o cotidiano como fonte de saberes. Assim como no jongo, é possível extrair do dia-a-dia conteúdos a serem trabalhados em sala de aula. Além disso, os pontos de jongo podem ser utilizados em sala como ferramenta pedagógica para a interpretação de fatos históricos, por exemplo. Quando Dona Tó fala sobre a chuva que “pinga nimim”, ela nos ajuda a traçar análises sobre contextos como a ditadura.

O tambor contribui com um importante aspecto quando pensamos em educação: a sonoridade. Os tambores se comunicam a partir de sons que são capazes de ativar memórias, narrativas e evocar saberes do corpo. De maneira simbólica, o tambor nos conecta a nossos ancestrais e a partir dele é possível estabelecer conexões entre música, memória e corporeidade na educação. Neste sentido o ponto/palavra colabora de diferentes formas.

A partir dessa flecha podemos refletir sobre a importância da oralidade na educação, pois o jongo nos ensina que palavra de jogueiro é lei. Se pensarmos as narrativas de educandos e educandas a partir deste paradigma, os processos de fala-escuta podem se tornar mais amplos. O que nos leva à constatação de que os pontos também contribuem como sistema de comunicação. Quais serão os sistemas de comunicação contemporânea utilizados por crianças e jovens na contemporaneidade?

A pergunta-resposta como ferramenta pedagógica nos remonta a importância do diálogo. A roda de jongo só acontece se a pergunta levantada pelo “tirador de ponto” for respondida. Assim, a escuta é elemento essencial para o jongo e para a educação. Pensar processos de escuta ativa e valorização de saberes dos estudantes é muito importante. Para além disso, é possível explorar em sala de aula as diferentes variações de respostas no jongo, bem como explorar outras manifestações das culturas afrobrasileiras baseadas na pergunta-resposta como o coco, o maracatu e o samba de roda.

O “saravar jogueiro velho” faz refletir sobre diferentes ritmos e processos de ensino-aprendizagem, considerando que essa flecha entende os mais velhos e mais velhas como sujeitos de conhecimento no jongo e em práticas de educação. Em sala de aula é possível que façamos para que os estudantes colham suas histórias familiares partindo de seus pais e avós.

Por quais lugares estes indivíduos passaram? Que processos históricos presenciaram? Que leituras fazem sobre suas vivências? As escrituras de mais velhos e mais velhas nos ajudam a ler o presente.

O corpo também é central ao pensarmos possibilidades para a *epistemologia jongueira* na educação, visto que compreender corpo e mente como parte de um todo faz com que novos saberes conquistem espaço. Os movimentos corporais do jongo, nomeados pela comunidade da Serrinha, contam histórias sobre escravidão e liberdade através do corpo. Que tal “amassar café” com nossos estudantes? Olhar para os corpos como locais de saber em vez de agente da indisciplina fortalece processos de educação para a liberdade.

Sem esgotar as possibilidades de leitura, interpretação e interlocução dessa sistematização baseada no jongo e em práticas de educação para a liberdade, cabe afirmar que cada uma dessas flechas conversam entre si. Elas encontram, distanciam e potencializam-se quando são lançadas juntas.

Encerro, por ora, os primeiros contornos do conceito de *epistemologia jongueira*, noção que segue em desenvolvimento tendo como base a caracterização do jongo como uma prática de descolonização do pensamento.

Considerações Finais

A condição de brincante das culturas populares insere-me em um lugar instigante e, ao mesmo tempo, complexo. Há mais de dez anos nas práticas de manifestações populares no Rio, criei uma série de relações de afeto, respeito e ensino-aprendizagem. Pesquiso sujeitos que fazem parte do meu cotidiano e que são para mim referências no jongo, no tambor de crioula, no maracatu, no candomblé. O lugar de pesquisadora-brincante estabelece um movimento entre os dois papéis, que enxergo como intimamente ligados em minha trajetória. Por conta disso, foi necessário que eu lançasse novamente um olhar para os caminhos que percorri até aqui. Neste sentido foi imprescindível pedir licença.

Pedi licença aos meus mais velhos e aos meus mais novos. Pedi licença ao jongo como manifestação ancestral da cultura e intelectualidade negra. Pedi licença a todos os quilombos e a todas as comunidades jogueiras. Pedi licença a todos os mestres e todas as mestras jogueiras. Pedio licença a todos os grupos de cultura popular. Pedi licença a todos os jogueiros. E faço questão de repetir este pedido de licença a cada um, pois entendo suas individualidades, caminhos e saberes que são essenciais para que eu chegue até aqui.

Iniciei este trabalho situando-me no mundo, sendo eu a pesquisadora e o sujeito de pesquisa. A partir desta arqueologia de minha memória pude me situar como uma intelectual negra fruto do investimento de toda uma família. Encontrei em minha história caminhos que me aproximaram do jongo. Os fluxos migratórios que trouxeram o jongo para a cidade do Rio de Janeiro, trouxeram também meus avós, figuras essenciais para que até hoje minha família veja a educação como possibilidade de emancipação.

Inspirada por Sankofa, olhei para trás evocando intelectuais negras que são referências para mim. Também movida por Sankofa, discuti algumas das produções acerca do jongo que valorizam os jogueiros e jogueiras, percebendo-os como intelectuais. Além disso, refiz alguns dos caminhos percorridos pelo jongo, desde seu surgimento nas lavouras e senzalas do Vale do Rio Paraíba até sua “subida à Serrinha”. Ao final, chegando na fundação dos chamados grupos de cultura popular. A produção científica sobre o jongo constituiu um importante campo de conhecimento. Esses trabalhos e pesquisas contribuíram para o processo de reconhecimento da manifestação como patrimônio imaterial. Além disso,

até hoje fomentam práticas de educação e promoção de direitos. O campo de produção escrita sobre o jongo foi também parte importante na elaboração dessa dissertação. Percorrido este trajeto, desenho as linhas que conceituam a *epistemologia jongueira* em seu caráter experimental.

A *epistemologia jongueira* é uma proposta político pedagógica surgida da interpretação do jongo como uma prática de educação antirracista. Dividida em sete flechas, sistematiza elementos e fundamentos do jongo que, aplicados à educação, contribuem para a descolonização do pensamento.

Entendo que a *epistemologia jongueira* contribui para a descolonização do pensamento a partir de algumas questões. A primeira delas tem relação com sua origem, uma vez que o conceito emerge do jongo, prática cultural negra. Dessa forma, entender essa manifestação como expressão da inteligência e inventividade de populações marginalizadas é um importante passo.

Ademais, a *epistemologia jongueira* se constrói a partir de paradigmas como corpo, circularidade, oralidade, entre outros. Estes elementos se apresentam como alternativa às visões hegemônicas que por muitas vezes entendem corpo e mente de forma apartada, além de observarem saberes transmitidos pela oralidade com desconfiança. Outro aspecto diz respeito à sistematização do conceito. As sete flechas se constroem articulando jongo e educação. Sistematizar fundamentos do jongo, pensando suas ligações e possibilidades na sala de aula e demais espaços educativos é também uma contribuição no sentido de descolonização do pensamento. A cantora e compositora Elza Soares canta e evoca “Exu nas escolas³⁹”, por que não evocarmos também “Jongo nas escolas”?

Esse conceito é impulsionado pelo caminho apresentado, mas tem como inspiração principal as práticas de jongo em si. É a partir das rodas, dos pontos, dos mestres e mestras que percebo que as bases do jongo constituem práticas de uma educação antirracista. É importante dizer que foi numa roda de jongo, na Lapa, que como um sopro veio ao meu ouvido o termo *epistemologia jongueira*. O jongo tem mistérios, “mirongas” e fundamentos.

A elaboração de conteúdos, organização de ideias, sistemas e redes sempre foi desenvolvida por mulheres negras, porém sem devido reconhecimento. A valorização da intelectualidade dessas mulheres, bem como essa escrita, caminham para a construção de

³⁹ Canção composta por Elza Soares e presente no disco “Deus é mulher”, lançado em 2018.

uma narrativa outra, na qual pessoas marginalizadas sejam sujeitos - e “sujeitas” - de sua própria história.

Aqui, uso a *escrevivência* (Evaristo, 2016) como impulso para o lançamento das flechas da *epistemologia jongueira*. Como educanda, oriunda da rede pública de ensino do Rio de Janeiro, percebo que o lançamento dessas flechas contribui para práticas de uma educação democrática e para a liberdade. Entendo o conceito como um olhar atento e grato ao jongo. Em Barra do Piraí se canta:

“Dá licença galo velho

Pinto novo qué saravá

Pinto novo qué saravá

Dá licença galo velho

Pinto novo qué saravá

Pinto novo qué saravá”

(Ponto de jongo de Barra do Piraí).

Este ponto é consagrado como ponto de abertura, cantado no início das rodas. Escolho terminar este trabalho com ele, ao invés de utilizar um ponto de despedida, pois sinto-me motivada pelos aprendizados do jongo. As práticas epistemológicas de jongueiros e jongueiras são tão ricas e complexas que é impossível esgotá-las nestas páginas. Assumo o conceito de *epistemologia jongueira* como algo que está em processo, em seus limites e possibilidades. Por fim, encaro essa dissertação como o primeiro passo na experimentação dessa noção, que pretende sistematizar fundamentos do jongo e que os vê como possibilidade de práticas educativas antirracistas.

Do meu lugar de “pinto novo” vejo a *epistemologia jongueira* como um presente que o jongo me deu. O conceito emerge como um leve sopro, que se forja como brisa nestes contornos iniciais, mas que pode ser também ventania.

Machado!

Referências

ABREU, Martha & DANTAS, Carolina Vianna. “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890 – 1920”. In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ABREU, M; MATTOS, H. e DANTAS, C. “Em torno do passado escravista: as ações afirmativas e os historiadores”. In: ROCHA, H; MAGALHÃES, M. e GONTIJO, Rebeca (orgs.) *A escrita da história escolar: memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009, p. 181-198.

ABREU, Martha e MATTOS, Hebe (orgs.). *Pelos Caminhos do Jongo: História, Memória e Patrimônio*. Niterói: UFF. Neami, 2008.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY> [acesso em 9 de março de 2019]

ANDRE, Marcos. *Jongo do Quilombo São José*. Rio de Janeiro: SESC Rio, 2004.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. Danças, recreação, música. V.2. (2ª edição). São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. Jongo. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Arquivo Municipal, ano 16, v. 128, p. 45-54, out. 1949.

ATHAYDE, Tristão de. *Jongos e Caxambus*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 out. 1961.

BARBOSA, Alessandra Tavares de Souza Pessanha. Estando com Mano Eloy com seu lindo terno azul: trajetória e redes de sociabilidade no pós-Abolição. In: *ANPUH - XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015*, Florianópolis. Anais eletrônicos... Florianópolis, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 2002.

BHABHA, Homi K. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.177-203.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. (5ª edição). São Paulo: Perspectiva, 1999.

BRASIL, *Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional*. 1996.

BRASIL, *Lei 10639*. de 9 de janeiro de 2003.

BRASIL, Ministério da Educação. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações étnico-raciais para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana*. 2004.

CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros: como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

CASSADEI, Thalita de Olivera. Folclore fluminense. In: *Revista Fluminense de Folclore*, Ano III, agosto de 1976, nº 6.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª edição. Rio de Pedro Simonard 154 Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

CASTRO, João Paulo M. Espaços e formas de sociabilidades na favela da Serrinha. In: *Revista da Universidade Rural, Série Ciências Humanas*. Rio de Janeiro, vol. 22, número 1, jan./jun., 2000, p.69-85.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Petrópolis, Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHANTAL, Maria. Especial Adinkra - Sankofa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4HGQq9w1Bs&feature=youtu.be> [Acesso em 9 de dezembro de 2019]

COLLINS, Patricia Hills. *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. London: Routledge, 2002.

DIAS, Paulo. “Feitiço das Palavras – a arte dos pontos de jongo.” IN: *VIII Encontro de Jongueiros*, Guaratinguetá / SP, 21e 22 de novembro de 2003.

DIAS, Paulo. O lugar da fala conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. In: *Rev. Inst. Estud. Bras.* [online]. 2014, n.59, pp.329-368.

DOSSIÊ, *Jongo no Sudeste*. Brasília, DF. IPHAN, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.

_____. *Da Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita*. 2005.

_____. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. 2009.

_____. *Olhos D'Água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

_____. *Insubmissas lágrimas de Mulheres - 2. Ed.* - Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. *Conceição Evaristo fala sobre o conceito de Escrivivência*. 2016. Estação dos Livros / Rádio da Universidade: 1080 AM/UFRGS, 2016.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. In: *Topoi*. N. 5, setembro de 2002.

FREIRE, Ida Mara. *Tecelãs da Existência*. Estudos Feministas: Florianópolis, 22(2): 565-584, maio-agosto/ 2014.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2006.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica Editora/UNIRIO, 1995.

GOMES, Thiago de Mello. Para além da casa da Tia Ciata: Outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. IN: *Afro-Ásia*, 2003, n° 29/30, pp. 175-198.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. *Jongo da Serrinha*. CD-livro. Rio de Janeiro:Grupo Cultural Jongo da Serrinha, 2002.

GURAN, Milton. *Agudás: os “brasileiros” do Benim*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 2000.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir - A educação como prática para a liberdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

_____ De mãos dadas com minha irmã. In: *Ensinando a transgredir*, 2017.

JUNQUEIRA, Sonia e HADDAD Mariangela. *A menina e o tambor*. Rio de Janeiro. Autêntica Infantil, 2009.

KILOMBA, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.

LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo. *Memórias do Jongo: As gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.

LOVEJOY, Paul E. *A escravidão na África*. Uma história de suas transformações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Mônica. Como os tantãs na floresta: Reflexões sobre o ensino de História da África e dos africanos no Brasil. In: BRANDÃO, Ana Paula. *Saberes e fazeres*, v.1: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista, Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MONTEIRO, Lais Bernardes. *Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade : um estudo sobre o jongo da lapa*. 2015. (Dissertação de Mestrado - PPGMS/UNIRIO).

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo:Terceira Margem, 2000.

MUNANGA, Kabengele. *Construção da identidade negra no contexto da globalização*. Cadernos PENESB, Niterói, número 4, 2002. p.61-83.

NASCIMENTO, E.L. (Org.) *A matriz africana do mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

OLIVEIRA, I. B. . Estudos do cotidiano, pesquisa em educação e vida cotidiana: o desafio da coerência. ETD. In: *Educação Temática Digital* , v. 9, p. 162-184, 2008.

PEREIRA, Amilcar. *Por uma autêntica democracia racial: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história*, 2012.

PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na formação de professoras e professores*. Fortaleza: EdUECE, 2015.

_____ Práticas pedagógicas para a Lei nº 10.639/2003: a criação de nova abordagem de formação na perspectiva das africanidades. In: *Educação em foco (juiz de fora)* , v. 21, p. 657-684, 2016. Disponível em: <https://educacaoemfoco.ufjf.emnuvens.com.br/edufoco/article/viewFile/3194/99>

PETROVICH, Carlos & MACHADO, Vanda. *Ire Ayó – Mitos Afro-Brasileiros*. Salvador: Edufba , 2004.

RAYMOND, Lavínia Costa. *Algumas danças populares no Estado de São Paulo*. USP/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim nº 191, Sociologia nº 6, São Paulo, 1954.

REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. Uma história de liberdade. In: REIS, João José & GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. SP:Cia. das Letras, 1996.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* / Djamila Ribeiro. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O jongo. In: *Cadernos de Folclore*, nº 34, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.

RIOS, Ana & MATTOS, Hebe Maria. *Memórias do Cativo: Família, Trabalho e Cidadania no Pós-Abolição*. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 2005.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 3ª edição. São Paulo:Editora Nacional, 1945.

RUFINO JUNIOR, L. R . Histórias e Saberes de Jongueiros. 1º. ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014. v. 300.

RUFINO, Luiz. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Tese de Doutorado- Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SIMONARD, Pedro . *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. 1º. ed. Fortaleza: Edições UFC, 2013. v. 1.

_____. Preservação e Tradição no Jongo da Serrinha. In: *25ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 2006, Goiânia. *25ª Reunião Brasileira de Antropologia*, 2006. v. 1.

SLENES, Robert W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil. In: *Revista USP*, Universidade de São Paulo, São Paulo, número 12, p.48-67, dez.-fev., 1991-1992.

_____. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava, Brasil Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Mariza de Carvalho & SALLES, R. H. *Episódios de História Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro. FASE e DP&A, 2005.

STANLEY, Stein. *Vassouras: um Município brasileiro do café, 1850-1900*. Edit. Nova Fronteira. 1985.

TRINDADE, Azoilda. Fragmentos de um Discurso sobre Afetividade. In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto; BENEVIDES, Ricardo. (Org.). *Saberes e Fazeres*, vol.1: Modos de Ver. 1ªed. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

_____. Os valores civilizatórios e a Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira. In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da. (Org.). *Saberes e Fazeres*, vol. 5: Modos de Brincar. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.

VIANNA, L. (2008) Inventário Nacional de Referências Culturais. In: Dossiê 5: *Jongos do Sudeste*. Brasília: IPHAN.

XAVIER, GIOVANA . *Escrevivências do pós-abolição: histórias que não se apagam*. 2018; Tema: *Dossiê 130 anos de pós-abolição*. (Site).

SITES

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. [Acesso em 18 de novembro de 2019] Disponível em: <<http://jongodaserrinha.org>>

CANAL LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem)- UFFTUBE [Acesso em 18 de novembro de 2019] Disponível em: <<http://ufftube.uff.br/user/Labhoi>>

LABHOI (Laboratório de História Oral e Imagem)- [Acesso em 21 de outubro de 2019] < <http://www.labhoi.uff.br/>>

PONTÃO DE CULTURA DO JONGO E DO CAXAMBU. [Acesso em 13 de dezembro de 2019] Disponível em < <http://www.pontaojongo.uff.br/>>

2º ENCONTRO DE JOVENS LIDERANÇAS JONGUEIRAS. 1 Video (20 min). Saravá Jongueiro Novo. *Publicado pelo canal Lide UFF*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ro7KhEoVwqE>

PONTOS DE JONGO

CARVALHO, Xandy. Mocambos.

COMUNIDADE DO TAMANDARÉ/GUARATINGUETÁ. Licença pra dindá.

_____. Eu saravo tambor grande.

DO JONGO, Geraldinho. Não corte a embaúba.

FREITAS, Wallace. Matamba

_____. “Negro veio de além mar”.

JOANA, Vovó Maria. Vou caminhar que o mundo gira.

JONGO DA COMUNIDADE DITO RIBEIRO. Pisa na Tradição.

JONGO DA SERRINHA. Eu num é dotô.

_____. Caxinguelê.

_____. Cachorro do mato.

JONGO DE BARRA DO PIRAÍ. Olha a sola do meu pé.

_____. Dá licença galo velho.

JONGO DE PIQUETE. Foi pinga quem me curou.

JONGO DO QUILOMBO SÃO JOSÉ. Viva a Mãe Zeferina.

_____. Pisei na pedra lisa.

LOPES, NEI. Jongo do Irmão Café.

_____. Coisa da antiga. (Samba).

MARIA, José. Ponto de Jongo do Quilombo São José/”Nego o que está fazendo”

MOVIMENTO CULTURAL JONGO DA LAPA. Tambu não vira sem caxambu nem candongueiro.

SINVAL, Lazir. Vida ao Jongo.

TAMANDARÉ, Jefinho. Saravá Jongueiro velho.

_____. Sou neto de Jongueiro.

TÓ, Dona. Pinga Nimim.

_____. Berram meus filhos.

_____; Salve Canaro Zumba.

TOTONHO. Quem quer comprar (Ponto de Jongo da Comunidade do Tamandaré).

RODAS DE JONGO E ENTREVISTAS/CONVERSAS

Roda do Movimento Cultural Jongo da Lapa - Arcos da Lapa

Roda do Grupo Quilombismo - Praça Maracanã

Roda do Grupo Tambor de Cumba - Cais do Valongo

Roda do Jongo da Serrinha - Casa do Jongo da Serrinha

Roda Fuzuê D'Aruanda (Companhia de Aruanda) - Viaduto Negrão de Lima/Madureira

Entrevista/Conversa com Wallace Freitas Amendoim - Salvador, janeiro de 2020.

Entrevista/Conversa com Regina Jeremias

Entrevista/Conversa com Roberto Carvalho - Rio de Janeiro, dezembro de 2019.