



## JONGO – A ESTÉTICA DA RESISTÊNCIA

## JONGO - LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA

## JONGO - THE AESTHETICS OF RESISTANCE

**Diego da Costa Vitorino<sup>1</sup>**  
**Marcelo Eduardo Rocco de**  
**Gasperi<sup>2</sup>**

### Resumo

O presente artigo analisará a estética do Jongo, sua história e os aspectos antropológicos dessa prática cultural rítmica mais antiga da diáspora e que, ainda, existe em algumas cidades do Vale do Rio Paraíba do Sul na memória de seus habitantes. A coleta de dados foi realizada entre Março e Maio de 2012 numa cidade de São Paulo, chamada Bananal. A metodologia da pesquisa foi construída no campo da etnografia realizando uma observação sistemática e direta do cotidiano local, além de seu registro em Caderno de Campo e as entrevistas semi-estruturadas baseadas nas técnicas da história de vida. Em sua trajetória, o Jongo superou o genocídio, a escravidão, as tentativas de apropriação e justaposição culturais para adentrar, ao século XXI, como patrimônio material e imaterial brasileiro. Por isso, o Jongo se configura como uma riqueza cultural intangível que abarca em si as noções de grupo, saberes e tradições.

**Palavras-chave:** Jongo; Estética; Resistência; Antropologia; Performance.

### Resumen

Este artículo analizará la estética del Jongo, su historia y los aspectos antropológicos de esta práctica cultural rítmica más antigua de la diáspora y que aún existe en algunas ciudades del Vale do Rio Paraíba do Sul en la memoria de sus habitantes. La recolección de datos se llevó a cabo entre marzo y mayo de 2012 en una ciudad de São Paulo llamada Bananal. La metodología de investigación se construyó en el campo de la etnografía, realizando una observación sistemática y directa de la cotidianidad local, además de su registro en caderno de campo y entrevistas semiestructuradas basadas en técnicas de la historia de vida. En su trayectoria, el Jongo superó el genocidio, la esclavitud, los intentos de apropiación cultural y la yuxtaposición para ingresar al siglo XXI como patrimonio material e inmaterial brasileño. Por tanto, el jongo se configura como un patrimonio cultural intangible que engloba las nociones de grupo, saberes y tradiciones.

**Palabras clave:** Jongo; Estética; Resistencia; Antropología; Performance.

1 UFRPE – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Docente do Departamento da Educação. Estágio de Pesquisa Pós-Doutoral no núcleo Diversitas, FFLCH – USP – Universidade de São Paulo. Educação das Relações Étnico-Raciais.

2 UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Professor e orientador no Programa de pós-graduação em Artes Cênicas - PPGAC (UFOP) e professor colaborador PPG ARTES (UFMG).

### **Abstract**

This text will analyze the Jongo's aesthetics, history and the anthropological aspects of this oldest rhythmic cultural practice of the diaspora and that still exists in some cities of the Vale do Rio Paraíba do Sul, in the memory of its inhabitants. Data collection was carried out between March and May 2012 in a city in São Paulo, called Bananal. The research methodology was built in the field of ethnography, carrying out a systematic and direct observation of the local daily life, in addition to its registration in *Caderno de Campo* and semi-structured interviews based on life history techniques. In its trajectory, Jongo overcame genocide, slavery, attempts at cultural appropriation and juxtaposition to enter the 21st century as Brazilian material and immaterial heritage. Therefore, Jongo is configured as an intangible cultural wealth that encompasses the notions of group, knowledge and traditions.

**Keywords:** Jongo; Aesthetics; Resistance; Anthropology; Performance.

### **O ritual contra o epistemicídio**

Como todo e qualquer ritual, o Jongo é uma prática cultural plástica e polissêmica e se acomodou às variações sociais, tanto em termos culturais, quanto em termos temporais. É o que vamos demonstrar a partir da história dessa manifestação na cidade de Bananal<sup>3</sup> (SP), a partir de uma pesquisa etnográfica realizada empiricamente no ano de 2012, ao longo de três meses no Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul.

Como afirma Segalen (2002), os rituais não estão somente associados aos estudos das religiões e à epistemologia do sagrado, pois eles também têm seus aspectos profanos e, por vezes, podem se manifestar em situações menos coletivizadas. Neste espectro, os rituais são considerados práticas culturais, na medida em que toda sociedade tem a necessidade de criar simbolização. Por isso, pode-se afirmar que um ritual é uma demanda social, que inclui a produção de elementos materiais e imateriais de uma dada cultura, criados pelos atores sociais mediante contextos políticos, históricos e culturais particulares. As noções de ritual passam por uma vasta compreensão acerca da dinâmica de uma determinada comunidade na qual se lança olhares sobre o cotidiano, teatralizando formas de se representar a si e ao mundo.

Para Turner (2005), o ritual acompanha, em parte, uma ideia de retorno ao equilíbrio dos indivíduos, na busca de elevação de pertencimento ao grupo existente. A partir dessa noção, tal autor afirma que: “Um senso de harmonia com o universo se evidencia e o planeta inteiro é sentido

---

<sup>3</sup> Segundo dados do Censo de 2010 do IBGE, Bananal é uma cidade de pequeno porte, com pouco mais de 10 mil habitantes, localizada na região administrativa de São José dos Campos/SP – Vale do Paraíba paulista – que está no limite entre os Estados de São Paulo e o Rio de Janeiro.

como uma *communitas*” (TURNER, 1986, p. 43). Cada grupo constrói rituais singulares que os diferem de outros povos, de outras comunidades<sup>4</sup>, cujas simbologias são organizadas e reconhecidas pelas pessoas presentes. O aspecto de organização do ritual é importante para a possibilidade da feitura em si, pois envolve esforços dos agentes no processo para a convergência de um bem comum. Isto não contabiliza, necessariamente, as funções individuais associadas à força, à presença de cada pessoa no processo estrutural, mas, sem dúvida, revela as funções sociais dadas, fundamentando a importância de cada ser em sua comunidade.

Sobre a relação entre sujeitos e comunidade, cabe salientar que os rituais criam uma moldura efêmera sobre a paisagem, gerando pequenas frestas no cotidiano já *encardido* pelo hábito. Nesta feição, a montagem estrutural ritualística pode considerar o outro a audiência para a sua exibição. O corpo alheio comparece no espaço do ritual a partir de vários aspectos, incorporando os simbolismos descritos, vistos e reiterados, ora observando, ora integrado como parte da engrenagem necessária para o andamento da praxe. Tal experiência existencial é especular, criando materialidades para a feitura e repetição dos cânones prévios. Evidentemente, o ritual não é estanque, e sim, se configura a partir de algo que é ensinado, guardado e realizado, mas também, se compõe. Ou seja, brota algo novo em si, mesclando o que é dito *tradição* e algo que nasce cada vez que uma prática é reiterada. Cabe ressaltar aqui que o termo *ensinado* não é, de forma alguma, pensado sob o aspecto exclusivamente cognitivo, mas sim, é uma prática somática de entendimento que transcende a compreensão meramente verbal e transcrita numa folha de papel. Isto dá sentido aos eventos coletivizados, perpassando o tempo e o espaço, numa perspectiva multifacetada que extrapola, inclusive, qualquer tentativa de captação fechada acerca do conceito.

Ainda para Segalen (2002), o ritual é um conjunto de atos formalizados e portadores de uma dimensão simbólica, que utilizam objetos, sistemas de linguagem, comportamentos específicos e signos. Neste contexto, o ritual é um bem cultural comum que faz sentido para todos de um mesmo grupo, possui dimensão coletiva e eficácia social. Dessa forma, podemos afirmar que a definição da autora traduz a complementariedade das análises realizadas por Durkheim, Mary Douglas e Victor Turner. Ainda na perspectiva de Segalen (2002), a essência do ritual é, grosso modo, a combinação entre o tempo individual e o tempo coletivo, uma vez que seu caráter

---

<sup>4</sup>Como supracitado, o termo escolhido por Turner é *Communitas*. No entanto, iremos manter o termo *comunidade* a fim de dialogar com outros autores que retratam o contexto de lugar comum, de pertencimento.

repetitivo e de forte carga simbólica tem como fim a aprendizagem do indivíduo e a sua adesão a certa mentalidade social. O ritual tem que estar apoiado em símbolos reconhecidos pela coletividade. Por isso, pode-se afirmar que ele também é uma linguagem, já que atua sobre uma realidade social e é resultado de situações sociais específicas de cada época.

Diante do breve quadro apresentado, o Jongo aparece aqui como uma prática cultural rítmica, construída a partir de materiais percussivos, além de aspectos imateriais advindos de um processo histórico de exclusão, de dor e de resistência, datados como um elemento comunicacional antigo, mas ainda vivo em alguns locais, a partir da continuidade dos processos de reiteração. No que concerne à etimologia:

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 Espírito Santo (DIAS, 2014, p. 329).

Na imagem nº 1 intitulada “Mapa 1”, que foi extraída da p. 112 da obra “Memória do Jongo” de organização de Lara & Pacheco (2007), podemos identificar as cidades que compõem o Vale do Rio Paraíba do Sul paulista e fluminense, com destaque para Bananal-SP:

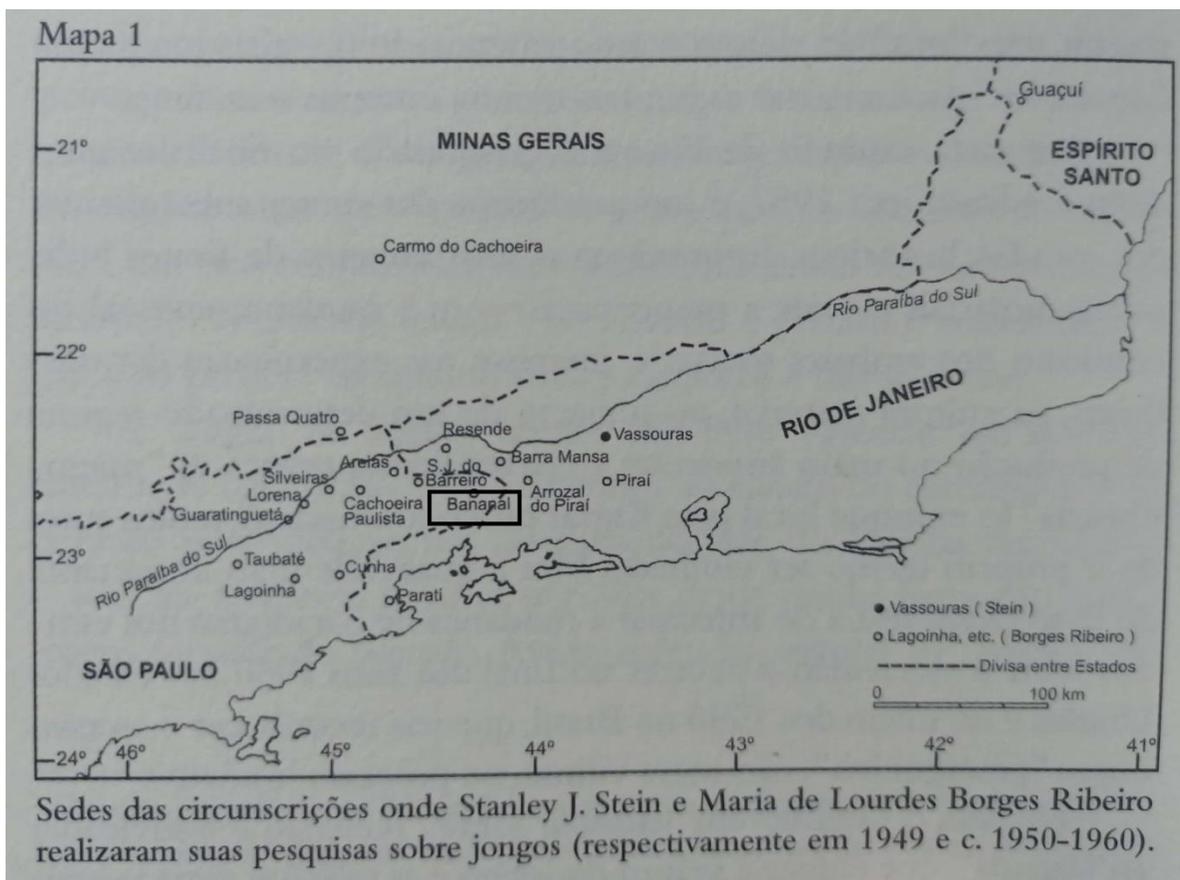


Imagem nº 1: Mapa da região do Vale do Rio Paraíba do Sul paulista e fluminense  
(LARA & PACHECO, 2007, p. 112)

Pensando sobre suas origens, o Jongo superou o genocídio das populações negras, a escravidão, as tentativas de apropriação e justaposição culturais, para adentrar no século XXI como patrimônio imaterial cultural brasileiro, sobrevivendo aos dispositivos capitalistas que tentam cooptar as manifestações artísticas da beira, enquadrando-as na modernidade mercadológica. Geralmente, as culturas que embatem o jogo do simulacro tendem a ser agenciadas por um turismo gentrificado ou caem na obsolescência. Por isso, o Jongo se configura como uma espécie de *epistemologia da margem*, em que navegar por suas fontes tem se tornado um trabalho da academia - central e elitizada – para as periferias. Neste processo é que se inserem as correntes discursivas acerca dos estudos da performance, pois a pesquisa indissociável entre corpo-ritual-movimento deriva da necessidade de se criar pequenas fissuras na condição estrutural do cotidiano, permitindo uma reorganização da moldura previamente codificada, desequilibrando e reequilibrando comportamentos.

O brasão do patrimônio dado ao Jongo permite reconstituir minimamente os componentes dessa manifestação, tais como a dança, o tambor e o ponto, e outros elementos, como a própria ideia de resistência que permeia a manutenção e a preservação desse legado. Segundo o IPHAN:

No Brasil, o jongo consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba. O Jongo sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada. É também conhecido pelos nomes de tambu, batuque, tambor e caxambu, dependendo da comunidade que o pratica. (IPHAN, 2007, p. 14).

Tal reconhecimento se deu através de um longo processo de mobilização por parte dos jongueiros, os quais se articularam junto à sociedade civil, revelando a necessidade de políticas públicas para impulsionar maior visibilidade dessa identidade cultural multifacetada. O Jongo teve tantas derivações que qualquer tentativa de captação ou de ajuste unilateral quanto a sua estrutura, pode-se enveredar ao erro. Como um organismo vivo, tal patrimônio se consolidou trazendo perspectivas contemporâneas sobre o seu invólucro. Dos ritmos dançados em festas religiosas católicas, criando lacunas em meio aos seus antigos senhores, os indivíduos escravizados migraram para diferentes estados do país pós-abolição, compartilhando seus modos culturais, confluindo práticas, a fim de se preservar os traços de uma suposta “cultura africana” – entre aspas, pois sabemos que essa cultura não foi transplantada da África para o Brasil, mas sim recriada

enquanto cultura afrobrasileira e alicerçada em suas tradições além-mar – numa perspectiva de reterritorialização frente ao poder hegemônico:

*Tirados da África, a primeira e principal perda dos negros, foi a referência do espaço geográfico. Se, nos países de origem, a terra, os rios, as árvores e seus frutos eram bens coletivos, no Brasil, ao ser dissocializados (famílias e etnias separadas ou misturadas), ficaram sem meios de reconhecer ou de contatar seus pares, pela memória comum dos cultos que professavam ou dos objetos e plantas totemizados. Ora, se os brancos se reconhecem pelos brasões, os negros se contatam pelos cantos, pela narrativa de fatos que, identificados pelos outros, os tornam aceitos, reagrupados e fortes. A terra sempre lhes deu essa identidade (SOUZA, 2003, p. 30).*

Então, o Jongo é um elemento de convergência de enunciados parentais, ancestrais, de legitimação de grupo. Tal manifestação tem como ponto de partida a memória de resistência, cujas pautas de assimilação envolvem a africanidade e a crítica a uma tentativa massiva de descaracterização de uma cultura. A falta de reconhecimento necessário, reforçada pelo *epistemicídio*, recusa a aceitabilidade da produção dos conhecimentos das populações negras tal qual se verifica na obra “O Genocídio do Negro Brasileiro” de Abdias do Nascimento (1978), remontando aos processos colonizatórios de invisibilidade e, ainda pior, de falta de entendimento acerca dos indivíduos negros como sujeitos de uma fala primária, donos de suas histórias. Isto arriscou fazer do Jongo uma espécie de simulacro, a ser observado por uma sociedade branca, racista e patriarcal, tentando paulatinamente transformá-lo num fenômeno estranho e distanciado, feito por pessoas igualmente estranhas, cuja morte atravessaria as noções de corpo para uma falência simbólica do ritual. Na contraposição ao ocultamento de sua produção cultural, os jongueiros percorreram o Brasil, propondo uma lente de aumento às contribuições diaspóricas, frente ao embranquecimento fracassado de uma elite. A luta contra o ato de destruição dos remanescentes culturais fez do Jongo um símbolo de interação cultural, hoje incorporado pelo circuito cultural de diferentes regiões brasileiras.

Em sua trajetória migratória, o Jongo ultrapassou as noções originárias de *matriz africana* para percorrer enunciados cada vez mais elaborados, culminando numa rítmica muito própria, que mescla tradição popular, jogo, brincadeira e dança, num espaço duplo e paradoxal de sobrevivência em meio à tentativa de moldura religiosa e de escape ao enquadramento cristão. Ligiéro (2011) critica os olhares generalizantes que trazem uma perspectiva reducionista acerca de tal fenômeno, mostrando a relutância ideológica de se perceber as abordagens múltiplas em seu invólucro:

Manifestações espetaculares afro-brasileiras diversas como o candomblé, o jongo, a capoeira entre outras têm sido vistas até o presente como um tipo de produção cultural específica voltada para resguardar um passado africano no Brasil, tendo como referência comum a chamada “matriz africana” – uma espécie de origem legitimadora

da identidade africana na diáspora, não importando a sua multiplicidade nem a diversidade cultural. (LIGIÉRO, 2011, p. 130)

Ligiéro (2011) questiona a definição denominada *matriz cultural*, pois, na perspectiva do autor a mesma se revela como uma conceituação insuficiente, que não abarca constantes práticas ritualísticas, tão complexas, com características paradoxalmente perenes e transitórias. Tal autor prefere o termo “*motrizes culturais*”, elevando a pluralidade de significados de legados e de celebração. Os apontamentos tratados acima visam expandir e explorar as possibilidades de códigos das manifestações culturais em meio ao mundo globalizado. Fortemente disseminado no sudeste, o Jongo chega aos centros urbanos, sendo considerado um dos processos de interação mais antigos da diáspora:

O jongo é uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica [...] É um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico. (IPHAN, 2007, p. 11).

No Brasil, a prática do Jongo – principalmente na atualidade - manteve tanto o seu caráter sagrado, quanto profano. Devido à forma que assumiu por aqui e à sua capacidade de simbolizar, atribuímos a essa manifestação cultural o qualificativo de ritual com todos os efeitos que lhe estão associados. Do impasse entre o sagrado e o profano, vale ressaltar que um ritual tem o poder de conferir uma percepção de tradição aos elementos sociais: “A ideia de tradição se articula a comportamentos, cuja repetitividade fornece um quadro à inteligibilidade compartilhada dos fatos” (SEGALÉN, 2002, p. 91). Segundo a autora, os festejos – entre esses incluímos a prática do Jongo – possuem características mistas (ou seja, elementos sagrados e profanos), tendo sempre associado um viés secular ao divertimento. Talvez, por isso, esse ritual que na África acreditava-se ser uma forma de agradecimento à divindade pela boa colheita (IPHAN, 2007, p. 14), no Brasil, tornou-se uma forma de festejo e de celebração de resistência frente ao epistemicídio imposto pela colonização. Disso, podemos perceber que as ideias de ritual e de festa se interpenetram, sem a justaposição de uma das atividades.

### **O histórico de sangue e a dança nos pés**

Passaremos a abordar, um pouco mais, a história que nos leva ao surgimento da prática cultural do Jongo em território brasileiro. Segundo Vitorino (2014), essa história está associada inicialmente à produção de café no Vale do Paraíba fluminense, ainda no fim do século XVIII, e

no Vale do Paraíba paulista no início do século XIX. Para a compreensão desse fenômeno, vale ressaltar a relação profunda entre demografia e economia nesta região. Quanto mais aumentavam os plantéis de café no Vale do Paraíba, mais era possível observar uma correspondência na introdução e aumento da mão-de-obra africana escravizada. A historiografia sobre essa região produtora de café no sudeste brasileiro demonstra que grande parte da população advinda do continente africano era originária do subgrupo linguístico bantu.

Apesar dos historiadores admitirem que os dados sobre o tráfico de africanos para o Brasil, entre os séculos XVI e XVII, sejam pouco consistentes, há que se reconhecer a relação profunda entre a África Central Ocidental (e, talvez, a África Central Oriental) e o nosso país (SLENES, 2007; KNIGHT, 2011; VANSINA, 2011). Segundo Vansina (2011), desde o fim do século XVII, a coroa portuguesa já não possuía o controle do comércio de indivíduos escravizados, ficando na mão de afro-portugueses, além do próprio domínio de brasileiros em Luanda e Benguela. O autor afirma que os brasileiros passaram a dominar totalmente o comércio de seres humanos escravizados em Angola de 1648 a 1730. Estabelecia-se, então, uma lucrativa rota comercial. Criava-se assim, uma dependência econômica e social sem igual entre o Brasil e a região centro-oeste da África.

Com base nesses dados sobre o tráfico, Vansina (2011) é enfático ao afirmar que Angola dependia economicamente do Brasil e, por volta de 1800, 88% dos rendimentos deste território africano provinham do tráfico de pessoas para o território brasileiro. Knight (2011), um africanista que estudou o fluxo diaspórico, explica-nos que: “Qualquer que tenha sido o número de africanos em tal ou qual país, a África imprimiu, na América, a sua marca profunda e indelével” (KNIGHT, 2011, p. 877). Knight *apud* Vitorino (2014), afirma ainda que P. D. Curtin – historiador estadunidense estudioso do continente africano e responsável pelo primeiro censo publicado sobre o comércio atlântico de escravizados entre 1451 a 1870 – é quem melhor oferece uma imagem global deste fluxo para a América, chegando a uma cifra de dez milhões de seres humanos. No entanto, retificando este total, há ainda a pesquisa de E. D. Genovese – historiador estadunidense que revisou os estudos sobre o fluxo de comércio de escravizados no Atlântico –, entre outros pesquisadores, que aumentou esta estimativa de vinte a trinta por cento, ou seja, para cerca de doze a treze milhões. Independente dos números absolutos pode-se ter a certeza que o Brasil foi o responsável por, pelo menos, cinquenta por cento deste total.

Bananal e o Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul (Silveiras, Areias, Arapeí e São José do Barreiro) compõem uma das primeiras regiões a produzirem café na província de São Paulo – posteriormente chamada de estado –, afirma Motta (1999). Foi com as lavouras de café que muitos agricultores, descendentes de pobres habitantes que povoaram o Vale no século dezoito, enriqueceram entre as décadas de 1800 a 1830, formando algumas das principais fortunas da época – chegando alguns a se tornarem Barões no período da história Imperial do Brasil. Segundo o autor – pautando-se na lista nominativa de 1801 –, a cidade de Bananal não contava com grandes plantéis no início do século dezenove<sup>5</sup>. Para esse pesquisador, a evolução dos padrões de propriedade de escravizados seguiu os efeitos do desenvolvimento da produtividade do café que ocorrera no início da segunda metade do século dezenove (MOTTA, 1999, p. 109).

Para Motta, o contingente populacional (tanto de homens livres, quanto de seres humanos escravizados) foi crescendo conforme os plantéis de café foram se tornando mais produtivos. Neste sentido, pode-se também afirmar que a cidade e a região do Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul passavam a ser um efetivo polo de atração de escravizados na época. Dados históricos do contingente populacional entre 1826-1902 estão sintetizados na obra de Godoy (1978). Neste livro, o autor cria uma tabela com dados da população da província de São Paulo com base no ano de 1870, quando cerca de sessenta por cento da população era escravizada em Bananal. Esta tabela é ilustrativa da população escravizada e livre de todo Estado e, também, faz alusões às profissões mais comuns entre as populações em questão. Em Bananal, no ano de 1871, por exemplo, existiam 8.141 seres humanos escravizados, Godoy apud Vitorino (2014).

Posto esse breve panorama histórico da formação social da cidade de Bananal, passaremos a apresentar a composição dessa manifestação cultural a partir de como ela se estruturou, e quais foram as fases ou os períodos nos quais ocorreram essa prática nessa localidade do Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul.

### **O Jongo, a roda e a experiência identitária**

A pesquisa realizada sobre o Jongo em Bananal levou em consideração a memória coletiva e individual de cinco sujeitos da comunidade que vivenciaram essa manifestação. Como a prática do Jongo não ocorre desde a década de 1980 na localidade, não foi encontrado registro

---

<sup>5</sup> As listas nominativas de habitantes podem ser caracterizadas como os primeiros levantamentos censitários ocorridos no período colonial. As primeiras listas surgem em meados do século XVIII e o marco final deste período proto-estatístico é o primeiro recenseamento ocorrido no Brasil em 1872.

iconográfico da mesma no momento da pesquisa. Os jongueiros com os quais realizamos entrevistas na cidade de Bananal foram: José Cândido de Santa Rosa ou “Zezinho do Sancho”, como é mais conhecido, que tinha 62 anos no momento da entrevista; José Maria Nogueira ou “Zizinho”, com 65 anos de idade em 2012, que narrou as memórias do mestre jongueiro Sebastião Nogueira Rosa e Sebastiana Nogueira Rosa, seus pais; “dona Tereza” ou Maria Tereza de Paula com 78 anos de idade no momento da entrevista; “dona Tiana” ou Maria Sebastiana dos Santos, com 65 anos em 2012; e, por fim, Joana D´arcSabadine dos Santos, com quem estivemos em 05/05/2012 numa reunião familiar na casa de Wagner Fonseca e IdalinaSabadine Fonseca (filha de Joana D´arc).

Ao longo da pesquisa, nos meses de Março, Abril e Junho de 2012, fomos criando uma rede de entrevistados e entrevistadas que foram sendo selecionados/as segundo a temática de interesse dos pesquisadores e com o auxílio de informantes da própria cidade de Bananal a partir de conversas informais exploratórias. Esses jongueiros e jongueiras – que se conheciam entre si – foram sendo selecionados/as devido ao reconhecimento que os informantes dos pesquisadores lhes outorgavam como conhecedores da prática do Jongo na localidade. Suas memórias sobre o Jongo vêm da própria prática, mas também foram construídas através das gerações.

A roda de Jongo atualmente pode ser praticada e cantada de inúmeras formas, mas tradicionalmente era formada próxima a uma fogueira – fundamental para a afinação do couro dos tambores (o maior chamado de bumbo/caxambu/tambor, dependendo da região no Vale do Paraíba, e o menor denominado candongueiro) –, e é composta por homens e mulheres que formam um círculo. Na fotografia nº 1, vemos uma apresentação do Jongo de Piquete – mantido pelo mestre Gil ou Gilberto Augusto da Silva na cidade de Piquete – SP, com quem os pesquisadores do artigo não desenvolveram etnografia, mas mantêm contato dada a importância de analisar na atualidade a prática do Jongo. Observam-se na imagem os dois tambores (o Caxambu e o Candongueiro) numa performance no Festival do Folclore em Olímpia – SP:



Fotografia nº 1: Os tambores do Jongo de Piquete – apresentação no Festival do Folclore em Olímpia (Agosto de 2012). Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Após a formação da roda, os pontos são entoados pelo jongueiro ou pela jongueira que vai ao centro do círculo, sendo que qualquer integrante da roda pode lançar seu ponto. Uma das características marcantes do canto na música da diáspora é o que Gilroy (2001) chamou de *antifonia*, ou seja, a resposta em coro. Para todo ponto de Jongo, há uma resposta cantada pela roda de integrantes na forma de coro, repetindo sempre o último verso do ponto. Mulheres e homens, além de cantar, dançam no meio da roda, rodopiando seus corpos que são levados pelo som dos tambores. Em alguns locais onde a manifestação é praticada, vemos na dança o encontro dos corpos dos integrantes da roda através da umbigada (IPHAN, 2007). Já em outras localidades, os corpos não se tocam no momento da dança, assim como ocorria em Bananal. Na fotografia nº 2, é possível observar a composição da roda e a evolução da dança em iconografia extraída do Dossiê nº5 – Jongo no Sudeste:



Fotografia nº 2: A composição da Roda de Jongo no Quilombo São José da Serra (RJ).

Foto: Gabriela Barros Moura – fonte: IPHAN (2007, p. 29).

A figura do(a) mestre(a) jongueiro(a) também tem papel de destaque: é aquela que coordena a roda e a afinação dos instrumentos, além de ser, na atualidade, a responsável por manter a organização dos grupos de Jongo e atuar como produtor artístico, agendando apresentações, produzindo e cuidando dos instrumentos e das vestimentas utilizadas. Há relatos de que os escravizados celebraram o fim do escravismo com muita música e dança, e é muito provável que o Jongo tenha sido a principal manifestação cultural naquele período – este é um dado de pesquisa de segunda mão, coletado por Vitorino (2014), em entrevista com uma neta de uma mulher escravizada em Bananal. O Jongo foi um ritmo bastante popular entre os negros africanos e brasileiros no tempo da escravidão e se tornou comum nos festejos e celebrações, tanto entre eles, quanto entre parte restante da população. Há de se pontuar também que o ritmo foi ganhando novos adeptos ao longo do tempo. Hoje, apesar de não ser mais praticado em Bananal, ele ainda se mantém na memória de muitos habitantes dessa cidade edemais cidades da região do Vale do Paraíba paulista. Felizmente, ele ainda hoje é praticado em outras localidades dessa região e também é mantido na memória dos munícipes de Bananal-SP que chegaram a praticar e ver o Jongo na cidade ou porque carregam consigo as memórias de gerações passadas.

Tal expressão tem a função de fazer os participantes exporem sua corporeidade, em que os mesmos se revelam através das vivências advindas das experimentações, gerando um novo olhar sobre a prática. A vivência coletiva ritualística propõe, então, um tênue limite entre os objetos de

criação e a participação na construção, fazendo os participantes dos processos interagirem, sendo coparticipantes em comunhão. Assim, parte do significado simbólico do ritual é privilegiar os processos de vivências coletivas como mediadores das relações humanas, na busca constante da construção do sensível. E o corpo, moldado por atividades repetitivas, se atualiza e se renova, fugindo de um parâmetro convencional a partir de estratégias de interferência nos contextos espaciais que os rituais se inserem. O diálogo com o espaço potencializa a criação, o coletivo.

O Jongo é uma importante expressão da nossa cultura, sendo estudado por alguns pesquisadores de relevância, tais como a folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro (Lourdes Borges), Stein (1961), Lara & Pacheco (2007), Slenes (2007), entre outros. Além disso, o *Dossiê nº 5* (IPHAN, 2007) inventariou o Jongo no Sudeste<sup>6</sup>.

Para Gilroy (2001), as performances musicais negras foram experienciadas pela identidade de maneira intensa “e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuários” (GILROY, 2001, p. 166-167). O historiador estadunidense Stanley Stein (1961), na obra “Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba”, foi o primeiro pesquisador a gravar pontos de Jongo na cidade de Vassouras-RJ, em 1949, Vale do Paraíba fluminense, no momento em que desenvolveu sua historiografia sobre a economia brasileira no século XIX. Suas gravações estão hoje publicadas na obra “Memória do Jongo” de Lara & Pacheco (2007).

Segundo os jongueiros entrevistados por Vitorino (2014), o som dos tambores é capaz de despertar níveis de consciência distintos naqueles que dançam. São inúmeros os relatos que deixam implícito a força mágica do som dos tambores. Os tambores são considerados elementos de conexão entre o plano material e o metafísico, segundo a cosmogonia negra (SLENES, 2007). Observa-se frequentemente nas pesquisas sobre o Jongo a presença de relatos de magia, assim como o que encontramos no trabalho de Maria de Lourdes Borges Ribeiro. Além disso, Vitorino (2014) evidencia em sua pesquisa um relato onde há a descrição de negros que encarnavam a figura de um *cumba*, ou seja, um feiticeiro.

É Slenes (2007) quem nos explica o sentido de *cumba*, a partir da análise dos pontos de Jongo. Segundo o autor, o termo provém do subgrupo bantu de língua kikongo, falada entre os habitantes da África Central Ocidental, e está associado ao complexo religioso e sagrado desses

---

6 Dossiê disponível para consulta na página (acesso em 01.04.2020):  
[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio\\_Imaterial/Dossie\\_Patrimonio\\_Imaterial/Dossie\\_Jongo.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_Jongo.pdf)

povos. O autor observa isso ao analisar o seguinte ponto de Jongo: “*Eu venho de muito longe/ eu venho cavando terra/ na porta da fazenda/ é aí que o carro [o jongo] pega [a andar]*” (explicação do autor entre colchetes). Slenes (2007) sugere que:

[...] Kumba em Kikongo é o verbo usado para “cavar” uma estrada, seja real ou metafísica; dessa forma, teria sido natural para falantes de kikongo, com pretensões a conhecimentos esotéricos, combinarem as frases “eu venho de muito longe” e “eu venho cavando terra”, para dizer “desde longa data venho labutando para preparar um caminho espiritual”. De fato, a imagem de alguém que “cava uma estrada para o Outro Mundo” é exatamente a ideia expressa por nkumbi e levada a uma potência maior por nkulunkumbi e kinkulu-nkumbi, no sentido metafórico de “uma pessoa idosa” [experimentada, sábia], que [como o grande rato escavador *Cricetomysgambianus*] conhece vários países, usos e costumes [inclusive os do Outro Mundo] (SLENES, 2007, 148). [explicações do autor]

O autor também está fundamentado pela obra de Jean Vansina e seu estudo sobre a formação dos reinos do Congo, Matamba e Ngola (Angola). Por isso, Slenes (2007) consegue estabelecer as conexões entre os pontos de Jongo encontrados no Vale do Rio Paraíba do Sul e os termos linguísticos dos sub-grupos bantu, demonstrando a presença da magia e da figura do feiticeiro nessa cosmovisão. Para o autor, há razões para suspeitar das ligações originais entre este ponto às sensibilidades dos chamados kongo ou bantu (os quais compunham grande parte da mão de obra na lavoura de café em Bananal). Sobre a questão da magia, Slenes (2007) diz:

Felizmente, uma das “velhas estórias de magia” registradas por Borges Ribeiro vem nos acudir; é ela que torna a conexão entre o “cavar” deste jongo e o verbo escavador kumba não apenas plausível, mas provável. Segundo o informante da folclorista, “uma vez jongueiros cumbas se encontraram e fizeram tanta ‘arte’ que o chão afundou no lugar dos dois tambus”. Aqui, embora não haja referência explícita ao ato de “cavar”, é a mandinga dos jongueiros, que vinham trabalhando com os tambores (ou melhor, através dos tambores), que fez com que estes se afundassem no chão. A imagem é compatível com a crença Kongo de que os tambores do tipo ngoma (escavados, de uma face só) são condutos para a comunicação com o Outro Mundo – embora a “velha estória” não chegue a explicitar que os cumbas os usassem para essa finalidade. (SLENES, 2007, pp. 148-149).

Relatos de magia e de feiticeiros são comuns nesta cosmogonia trazida para o Brasil através dos navios negreiros, se instalando na senzala do sudeste brasileiro, ampliando o processo cultural que ali se criou. Eram inúmeras as famílias que organizavam suas rodas de Jongo no Vale do Paraíba paulista e fluminense. Isso demonstra que a manifestação era algo recorrente e fazia parte de festejos como as cerimônias de casamento, nas celebrações do dia 13 de maio – conforme os estudos de Borges Ribeiro e Slenes (2007) ressaltam – e em comemorações nos dias de santos católicos. Para as comemorações do dia 13 de maio, data que nos remete à abolição da escravatura em 1888, vale ressaltar um ponto de Jongo muito cantado em todo o Vale do Rio Paraíba do Sul,

com algumas variações, que diz: “Tavadrumindo [dormindo], cangoma [tambor do tipo ngoma] me chamou/ Coro: tavadrumindo, cangoma me chamou/ Disse levanta povo, cativo se acabou/ Coro: disse levanta povo, cativo se acabou”.

### **O Jongo em Bananal – “o laboratório a céu aberto”**

No trecho abaixo temos um ponto coletado pela presente pesquisa através de análise etnográfica realizada na cidade de Bananal e cantado por dona Tereza:

*Cai sereno, cai  
Coro: No cabelo de Maria*

Nesta pesquisa, algumas entrevistadas dão relatos sobre as roupas usadas nos festejos onde se dançava e cantava o Jongo: vestiam saias compridas, que quando girava, voavam. São as vivências e as memórias individuais e coletivas que fazem os(as) entrevistados(as) se recordarem de diferentes pontos, como os versos a seguir também cantados por dona Tereza:

*Bate tambor grande,  
Replica o candongueiro,  
Tambor grande é minha cama,  
O pequeno é meu travesseiro*

Em Bananal, a presente pesquisa encontrou um cenário importante do Brasil oitocentista - tanto pela arquitetura, como pelos costumes e tradições - e fez dele seu “laboratório a céu aberto”. Este foi o espaço perfeito para reviver a memória do Jongo e dos jongueiros, através de cinco entrevistas realizadas na localidade, entre os meses de março a junho de 2012.

Segundo demonstra a análise, as memórias do Jongo em Bananal são basicamente de três períodos distintos: a) memórias do período pós-abolição (quando os entrevistados resgatavam lembranças de seus antepassados escravizados); b) memórias do início do século XX – sob a nova ordem de trabalho; c) as memórias quando o Jongo passa a ser praticado na praça central da cidade, entre 1940 até o final da década 1970. De uma manifestação cultural proibida no século XIX, pois os escravocratas e a Igreja católica a perseguiam, o Jongo se tornou reflexo da cultura popular de matriz africana no século XX e, no início do século XXI, eleva-se a patrimônio imaterial. Quando a prática de Jongo passa a ocorrer na praça central de Bananal é momento em que a manifestação deixa de acontecer apenas nos terreiros das fazendas, nos festejos e cerimônias de casamento, e passa a ter maior expressão na cidade, ocorrendo junto com a quermesse.

A Praça do Rosário fica onde, aliás, está localizado o Solar Manoel de Aguiar Vallim – o casarão de vivenda de um dos maiores escravocratas do período cafeicultor da região – e é, ainda hoje, em Bananal, um ponto de encontro para alguns dos 11 mil habitantes. Em entrevista em 17/03/2012, dona Tereza conta como a apresentação do Jongo ocorria neste local da cidade:

Conforme eles iam batendo no tambor, o pessoal dançava. As mulheres também dançavam com os homens. Mas dizem que a dança deles era assim: ninguém punha a mão no outro. Eles dançavam um aqui e outro ali. Um ia pra lá e o outro vinha pra cá. Eu sei que eles dançavam a noite inteira. Eu não sou do tempo da escravidão, mas eu ainda cheguei ver o Jongo. Porque tinha muita gente antiga. A gente [os mais novos] já gostava do forró. Mas nós no forró ouvia o Jongo e nós achava bonito.

O Jongo se tornou referência de musicalidade na senzala principalmente no sudeste brasileiro, mas também foi incorporado à cultura popular no século XX. E esta manifestação também era um contraponto aos salões nobres de meados do século XIX. O Jongo foi uma manifestação própria da senzala, praticada como uma forma de subterfúgio da vida no sistema escravocrata, mas foi, ao longo do século XX, ganhando novos espaços (cenários) e adeptos.

No salão das casas da nobreza imperial, como se pode afirmar pela obra de Castro & Schnoor (1995), tocava-se ópera e dançava-se valsa. No terreiro das propriedades escravocratas tocava-se e dançava-se o Jongo. O terreiro (o quintal da propriedade agroexportadora de café na região sudeste do Brasil) era o espaço público que compartilhavam escravizados e senhores e este foi sempre o intermédio entre o salão nobre e a senzala. O ritmo surgiu nas senzalas e se tornou código cultural antes do Samba.

Os entrevistados da presente pesquisa mencionam as particularidades do Jongo, que são: a tradição oral e o modo astuto de se criticar o sistema social, como se fosse um código, que era aprendido com os parentes e os mais velhos da comunidade. Se eles queriam falar uma coisa para que os patrões e os capatazes não ficassem sabendo, cantavam o Jongo e cada palavra significava uma coisa. Isso confirma as hipóteses de Gilroy (2001) ao afirmar que a música na diáspora adquire traços de uma cultura de resistência ou de contracultura. Segundo esse autor, como esses escravizados estavam subjugados à dinâmica escravista, “a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2001, p. 160).

É comum os pontos serem interpretados pelos jongueiros. Além disso, é possível encontrar variações de um mesmo ponto em diferentes cidades do Vale do Rio Paraíba do Sul<sup>7</sup>, como é o caso do ponto:

*No meio de tanto mato,  
Embaúba é coronel,  
[Coro:] Embaúba é coronel<sup>8</sup>.*

No ponto acima temos uma crítica social. A embaúba, na realidade, representaria a figura do senhor escravocrata ou do coronel, mas que não passa de um ser humano comum como os demais escravizados, assim como a árvore em questão é uma espécie comum ao bioma da mata Atlântica. Segundo os jongueiros de Bananal, todo ponto pode ser desatado. Isso significa que quando desvelada as entrelinhas de um ponto, se consegue perceber qual é a crítica ou a revelação que o verso faz sobre a realidade cotidiana.

No ponto a seguir: “O tatu tá de cangaia/ Coro: mantimento de quem é?/ Mantimento de quem é?”; o entrevistado pelos pesquisadores, Zezinho do Sancho, explica que o tatu representaria uma mulher grávida, cuja comunidade desconheceria o pai da criança. Os pontos também descortinam as dinâmicas sociais e os costumes. Tais dados de pesquisa deixam evidente que os pontos são matreiros e carregados de “significados argutos e humor astucioso (...) [de gente que aprendeu] a arte do subterfúgio e da ironia como um meio termo entre a submissão e a revolta” (SLENES, 2007, p. 112) [explicações do autor]. Algo que também havia sido percebido por Stein (1961). Neste sentido, se pode afirmar que o Jongo revela as entrelinhas das relações de poder. Passaremos agora a uma análise antropológica da prática do Jongo, guiada pelas questões conceituais expostas a partir das referências utilizadas neste artigo.

### **Entre a antropologia e a performance do Jongo**

Ao ser introduzido em território brasileiro por africanos de língua bantu, o Jongo possibilitou a manutenção da coesão social desse grupo nesse novo território, uma vez que a ausência desse tipo de manifestação, entre outros elementos das culturas deixadas para trás, poderia ameaçar a coletividade e significar uma ruptura completa com o território ancestral

---

7 Segundo Lara & Pacheco (2007), foi Lourdes Borges a primeira a coletar uma variação do verso de Jongo a seguir no Vale do Paraíba paulista, no município de Cunha.

8 A Embaúba é uma árvore bastante comum na região de mata Atlântica. Por ser uma espécie pouco exigente quanto ao solo, é possível encontrá-la mesmo em áreas de pouca preservação ambiental. Aliás, a abundância desta espécie de árvore indica essa pouca preservação, já que prolifera após desmatamentos.

africano e levá-los ao epistemicídio. Dessa forma, a sua prática nas senzalas do sudeste brasileiro reforçou a pertença coletiva dos indivíduos e do grupo, reunindo o presente ao passado, como pensava Durkheim ao analisar os rituais, e criou a marca identitária desses africanos e afro-brasileiros inseridos nessa nova comunidade.

Assim como toda sociedade tem necessidade de simbolização, tal qual descreve a antropóloga Mary Douglas, a prática do Jongo no Brasil foi um reflexo da demanda social dos grupos de africanos trazidos sob o julgo da diáspora e afro-brasileiros, embora os elementos de suas culturas fossem estigmatizados aos olhos dos escravocratas, os escravizados tiveram que utilizar como estratégia de sobrevivência o recurso do sincretismo. Neste sentido, essa manifestação cultural foi se firmando como marca da própria coletividade desses grupos africanos, além de ser uma expressão nas maneiras de agir e pensar, criando estados mentais que pudessem integrar os indivíduos à coletividade da senzala inicialmente, mesmo que utilizando mecanismos de resistência e de sobrevivência em meio a um ambiente social hostil às diferenças culturais trazidas de além mar.

Na prática do Jongo, a pesquisa observa um conjunto de símbolos que representam a cosmogonia dos subgrupos bantus que criaram diferentes sentidos para esta manifestação: é uma forma de crítica dos costumes e comportamentos sociais; e pode representar uma forma de conexão entre o mundo material e o mundo metafísico, tal qual podemos descrever através do ponto coletado pela presente pesquisa: “Oi quedê meu boi de guia?/Coro: Tá mancando, o quê que tem?/ Tá mancando o quê que tem?”, cantado e dançado por Zizinho, que sugere que a comunicação entre o guia espiritual e o plano metafísico está com “problema”. Ou ainda, podemos demonstrar essa conexão a partir do exemplo da figura do cumba ou do feiticeiro – comum nos estudos sobre o Jongo –, já abordada neste texto e que coloca em ligação o mundo material e o mundo espiritual. Podemos também afirmar que através dessa prática social se criaram mundos que se relacionam num universo coerente no plano simbólico, como afirmam os estudos de Segalen (2002) sobre os rituais. Isso foi fundamental para a construção de uma cosmovisão negra sobre os eventos cotidianos no Brasil.

A polissemia e a plasticidade do Jongo desvelam ainda um conjunto de ações formalizadas e portadoras de uma dimensão simbólica e representativa da cosmogonia negra “transplantada” para o território brasileiro, que utilizou objetos, sistemas de linguagem, comportamentos específicos e signos. Sua prática transformou-se num bem cultural comum às populações negras

do Vale do Paraíba paulista e fluminense, o que revela a importância de sua dimensão coletiva e sua eficácia social na construção dessa representação cultural. A lembrança corporal dos participantes do Jongo cria um repertório estético que auxilia na construção e na reconstrução da corporeidade imediata. É essa reconstrução que vemos nas apresentações ou encenações do Jongo no circuito do Folclore paulista, como no caso do Jongo de Piquete, que foi modificando as formas de cantar e dançar essa manifestação cultural.

Assim, realiza-se o evento ritual, aplicando na prática os dispositivos propostos em acordo grupal. Os rituais seguem revelando surpresas, desafios, provocações, questionamentos. O fenômeno da experiência ritualística é, então, um processo acumulativo que pode orientar a visão do indivíduo sobre o mundo e sobre si mesmo. O feito ritual da performance torna-se, portanto, um artifício privilegiado de união entre a experimentação e a junção estética, pois trabalha com o discurso dialógico do sentir, agir, possibilitando maiores conhecimentos sobre o fazer em grupo (SCHECHNER, 2003). Como se trata de um processo coletivo e coletivizante pode contribuir com o processo de crescimento dos/as participantes, permitindo que estes/as se expressem de maneira espontânea e variada, obtendo uma relação dialógica com a vida social. Assim, a linguagem da performance pode proporcionar a aprendizagem de diferentes formas de expressão.

### **Considerações finais**

Isto posto, podemos afirmar que essa manifestação tem a força de criar elementos para a formulação de uma tradição afrobrasileira, já que se trata de um ato coletivo, cercado de representações, de imagens materiais e mentais baseadas em vivências comunitárias das populações negras, que se formaram no Brasil a partir do histórico descrito e que nos conecta à África. Por isso, há que lembrar que a ação efetiva de uma manifestação como o Jongo é de fato a simbolização de elementos reconhecidos como um bem comum, que têm por finalidade estabelecer uma prática consagrada pelo grupo e pelos indivíduos pertencentes a ele com o objetivo de se criar e recriar essa tradição.

Entretanto, como sugere Appiah (1997), os intelectuais negros e africanistas têm uma atitude fetichista para com os costumes, o folclore e as tradições dos povos estudados por eles e, este, seria o caso dos estudiosos do Jongo. Tal atitude acaba criando uma identidade que não é suficientemente compreendida. Não podemos cair na ficcionalidade acerca do negro brasileiro como reflexo de uma comunhão cultural “transplantada mecanicamente da África” para o Brasil e

criada pelo simbolismo e representações culturais da diáspora, pois isso seria uma forma de reforçar o racionalismo europeu. Temos que lembrar que a própria ideia de África é uma invenção dos europeus. Ou seja, não queremos com essa memória do Jongo, em Bananal, torná-la uma representação universal para a compreensão de uma identidade cultural que foi imaginada por esses grupos negros ou construída mais recentemente pelos estudiosos dessas manifestações culturais em nosso território.

Na realidade, a escolha dessa memória tem como objetivo criar uma representação de como foi se estruturando o processo cultural decorrente da inserção forçada dos africanos, em regime de escravidão, no território brasileiro. Mas como qualquer escolha, ela tem seus sentidos políticos – selecionando certas simbologias, descartando outras –, por isso uma compreensão profunda sobre a questão negra no Brasil não descarta a necessidade de uma investigação ampla do que de fato é o negro brasileiro em si e como ele se vê.

#### **Referências:**

APPIAH, K. A. **Na Casa de Meu Pai:** a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

CASTRO, H. M. M. & SCHNOOR, E. (org.) **Resgate:** uma janela para o oitocentos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

DIAS, Paulo. O lugar da fala conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. In: **Revista do instituto de estudos brasileiros**, São Paulo, n. 59, Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n59/0020-3874-rieb-59-00329.pdf> , acessado dia 02 de março de 2020. pp. 329-368.

GILROY, P. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GODOY, J. F. **A Província de S. Paulo:** trabalho estatístico, histórico e noticioso. 2 ed., São Paulo: Governo do Estado, 1978.

GREENBERG, J. H. Parte 1 – Classificação das Línguas Africanas. In: KI-ZERBO, J. (org.). **Metodologias e Pré-História da África**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO (vol. VI - Coleção História Geral da África), 2011.

IPHAN. **Dossiê nº 5 – Jongo no Sudeste**. Brasília – DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

KNIGHT, F. W. A Diáspora Africana. In: Ade Ajayi, J. F. (editor) **África do Século XIX à Década de 1880**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO (vol. VI - Coleção História Geral da África), 2011.

LARA, S. H. & PACHECO, G. (org.) **Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LIGIÉRO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, Maranhão – v.8, n. 16, 2011.

MOTTA, J. F. **Corpos Escravos, Vontades Livres: posse de cativos e família escrava em Bananal (1801-1829)**. São Paulo: FAPESP: AnnaBlume, 1999.

NASCIMENTO, A. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

SCHECHNER, R. “O que é performance”. In: **Revista O percevejo**, Programa de Pós Graduação em Teatro, UNIRIO. Nº11, vol. 12, Rio de Janeiro, 2003.

SEGALEN, M. **Ritos e Rituais Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SLENES, R. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, S.H. & PACHECO, G. (org.) **Memória do Jongo: As gravações históricas de Stanley Stein, Vassouras, 1949**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

SOUZA, D. T. de. **Cantos de Fé, de Trabalho e de Orgia** - O jongo Rural de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

STEIN, S. J. **Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

TURNER, V. Betwixtandbetween: o período liminar nos 'ritos de passagem'. In: **Floresta de símbolos**. Niterói: EdUFF, 2005. p. 137-158.

TURNER, V. Dewey, Dilthey, and Drama: AnEssay in theAnthropologyof Experience. In TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M. (orgs).**Anthropologyof Experience**. Urbana e Chicago: Universityof Illinois Press, 1986.

VANSINA, J. O Reino do Congo e seus vizinhos. In: OGOT, B.A. (editor) **África do século XVI ao XVIII**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO (vol. V - Coleção História Geral da África), 2011.

VITORINO, D. C. **Um Divórcio entre a Escola e a Comunidade?** Bananal/SP um "laboratório" a céu aberto no Vale Histórico do Rio Paraíba do Sul. Araraquara – SP. Tese de Doutorado: FCL-Ar/UNESP, 2014.