

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

LUANA DA SILVA OLIVEIRA

**"BARRA DO PIRAÍ AINDA É TERRA DE JONGUEIROS":
patrimônio familiar e patrimônio cultural entre permanências
e transformações do Jongo no Sudeste**

Niterói

2011

LUANA DA SILVA OLIVEIRA

**"BARRA DO PIRAÍ AINDA É TERRA DE JONGUEIROS":
patrimônio familiar e patrimônio cultural entre permanências e transformações do
Jongo no Sudeste**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social

Orientador: Profº Drº Paulo Knauss de Mendonça

Niterói

2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

O48 Oliveira, Luana da Silva.
“Barra do Pirai ainda é terra de jongueiros” : patrimônio familiar e patrimônio cultural entre permanências e transformações do Jongo no Sudeste / Luana da Silva Oliveira. – 2011.

184 f. : il.

Orientador: Paulo Knauss de Mendonça.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

Referências bibliográficas e bibliografia: f. 130- 135.

1. Patrimônio cultural. 2. Jongo (Dança) – História. I. Mendonça, Paulo Knauss de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 793.31981

Luana da Silva Oliveira

**"BARRA DO PIRAÍ AINDA É TERRA DE JONGUEIROS":
patrimônio familiar e patrimônio cultural entre permanências e transformações do
Jongo no Sudeste**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social

Aprovada em ___/___/2011

BANCA EXAMINADORA:

Profº Drº Paulo Knauss de Mendonça (orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Martha Campos Abreu
Universidade Federal Fluminense

Profº Drº Ricardo Gomes Lima
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Márcia Chuva (suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Adriana Facina Gurgel do Amaral (suplente)
Universidade Federal Fluminense

Agradecimentos

*“Baixa, baixa limoeiro
Que eu quero apanhar limão
Eu quero tirar uma nódoa
Que eu trago no coração
A nódoa do coração
Não se tira com limão
É tirada com dois abraços
E dois apertos de mão”
(Marina Leite Adelino – Tia Marina)*

Talvez tenha sido a beleza desses versos que me levou a pesquisar o jongo. Não esqueço a primeira vez que presenciei uma roda de jongo, no centro da cidade onde eu nasci e fui criada, Barra do Piraí. Em um sábado de manhã, em um dos locais mais movimentados da cidade, ironicamente denominado “Esquina do Pedado”, vi uma linda senhora negra com um chapéu na mão cantando: “*Saravá todo povo que tá aí...*”, enquanto dois tambores eram tocados e o grupo em roda respondia em coro, batendo palmas com um casal dançando no meio. Foi uma emoção indescritível, eu não consegui não me emocionar e me questionei como aquilo estava acontecendo ali.

Eu nunca tinha presenciado tal fato, naquele momento já estava cursando a faculdade de História da UFF e sabia da existência desta manifestação cultural, o jongo. Mas, não imaginava que era tão expressivo e bonito, me senti “fora do lugar” e quis saber mais e conhecer melhor aquelas pessoas que para mim pareciam ser de outro tempo... Foi assim que me aproximei de grandes mestres e líderes que sem dúvida mudaram minha maneira de ver a vida e de pensar a história.

Por isso, esse trabalho que hoje concretiza mais uma etapa e representa uma trajetória de alguns anos de convívio, é dedicado aos jongueiros de Barra do Piraí, em especial a Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, Thereza Guilhermina de Moraes Faria – Thereza Caxambu (in memoriam), José Gomes de Moraes – Tio Juca, Marina Leite Adelino – Tia Marina e Madalena Adelaide Maria. Essas pessoas muito especiais que entraram na minha vida e me ensinaram que a história é feita pelos sujeitos sociais todos os dias, nas suas relações cotidianas e nas manifestações da cultura.

Aprendi que a cultura prepara o terreno para a política e que esses aspectos dialogam e caminham juntos. Entretanto, não teria conseguido fazer essas leituras e análises sem as orientações e trocas com Martha Abreu e Hebe Mattos, grandes historiadoras que me apresentaram metodologias e teorias fundamentais para minha

formação profissional e pessoal. Mais do que conhecimentos formais me ensinaram que essa profissão pode ser muito mais do que aparentemente nós achamos, pode nos levar a lugares e momentos únicos.

Essa relação foi iniciada quando participei do projeto “Jongos, Calangos e Folias: música negra, memória e poesia”, entre 2005 e 2008. Ética, competência e sensibilidade são palavras que descrevem o trabalho desenvolvido pela equipe desse projeto. Agradeço muito a oportunidade de ter participado desse trabalho, de compor essa equipe que foi e é brilhante, em todos os sentidos. Obrigada pela amizade, respeito e confiança de todos.

À Universidade Federal Fluminense instituição que marcou minha formação acadêmica e pessoal, sua estrutura e importância me trouxeram outra perspectiva de ensino e pesquisa, abriu novos horizontes de atuação profissional. Em especial, ao Laboratório de História Oral e Imagem – Labhoi – seus funcionários, bolsistas e professores, pelo espaço de importantes discussões e construções acadêmicas.

Sou profundamente grata ao meu orientador, Paulo Knauss, que me recebeu de braços abertos e aceitou o desafio de orientar uma pesquisa com um tema novo dentro de sua trajetória acadêmica. Sua notável experiência e visão refinada de historiador me deram segurança e estímulo para concluir essa dissertação.

Agradeço à minha banca de qualificação, especialmente à Adriana Facina que com leitura minuciosa, olhar atento e crítico, contribuiu para novas análises e o amadurecimento de questões essenciais. Além disso, foi através dela que ingressei no grupo de pesquisa RAP – Reflexões e Ação Política. Esse grupo reúne pesquisadores da UFRJ, UERJ e UFF, desenvolve o projeto de pesquisa "Democratização e Políticas Públicas para a Cultura; Um Debate Interdisciplinar", com apoio do Edital Pró-Cultura CAPES-MinC de 2009. A entrada no grupo me proporcionou uma bolsa de estudos e a experiência de participar da primeira edição de um edital que visa promover os estudos na pós-graduação que contribuem para a consolidação da política nacional de cultura, por isso reforço meu agradecimento à CAPES e ao MinC, assim como a todos professores e membros do RAP.

Aproveito para agradecer aos componentes da banca de defesa que prontamente aceitaram o convite de estar avaliando, discutindo e debatendo os resultados dessa pesquisa. Obrigada ao professor Ricardo Gomes Lima, Martha Abreu, e às suplentes Márcia Chuva e Adriana Facina.

Agradeço à equipe do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, por estar construindo algo tão inovador e enfrentando o desafio de desenvolver coletivamente uma política pública de salvaguarda do patrimônio imaterial. Em especial à coordenadora Elaine Monteiro que vem me ensinando a entender o “funcionamento” das comunidades jongueiras, os significados e as relações existentes entre comunidade, grupo, mestre e líder e a proposta da organização comunitária. Agradeço também a Mônica Sacramento pelas discussões sobre relações raciais e identidade negra.

Ao Centro Cultural Arcacy C. Di Biase, UGB, sou grata pela oportunidade de estar aprendendo e construindo propostas de trabalho que envolvem e beneficiam à comunidade. Muito obrigada a toda equipe, em todas as suas formações, aos funcionários, estagiários, professores, coordenadores. Destaco a colaboração e amizade de Giedre Alves, Cida Di Biase e Joana Carvalho, amiga com quem dividi o início de muitos sonhos que hoje se concretizaram, inclusive em torno do jongo.

Um agradecimento especial, que hoje inclui saudade, ao reitor do UGB, Mario Cesar Di Biase, agradeço por seu empreendedorismo e respeito. Outra grande saudade é de Carolina Kakumu Castro, amiga querida, também mestranda, que me ensinou o que é determinação, lamento você ter ido tão cedo e agradeço por ter estado na minha vida.

A todos os amigos de escola, faculdade, mestrado e da vida, pela convivência, alegria e carinho de sempre. À Natália Ayres, Thalita Andrade, Rossana Nunes, Luciana Leonardo, Camila Mendonça, Eric Brasil, Matheus Serva, Thiago Campos, Tatiana Gaspar, Cleonice Biage, Rodrigo Araújo e André Lemos, obrigada.

Por último, o mais importante, agradeço a minha maravilhosa família pelo apoio, estrutura, carinho e compreensão. Minha tia Mairce por me acolher na sua “casa” e pelo grande exemplo. Meu irmão Thiago e meus pais, Marilon e Marilza, pelo grande amor, vocês fizeram com que essa pesquisa fosse possível, sempre presentes, mesmo nos momentos mais solitários da escrita. Pai, grande mestre e Mãe, dedicação incondicional, sempre a primeira leitora e corretora fiel.

Muito obrigada a todos, esse texto tem um pouco de cada um de vocês...

Resumo

Na pesquisa desenvolvida, abordamos a história dos grupos de jongo de Barra do Pirai, contextualizando seus espaços, interlocutores e a memória dos jongueiros. O jongo/caxambu é uma manifestação cultural popular, praticada por afrodescendentes na região Sudeste, que em 2005 recebeu o título de *Patrimônio Cultural Brasileiro* pelo IPHAN. A ideia que sustentamos é de que há uma relação dialética de manutenção entre o patrimônio oficial e o patrimônio familiar. Nessa perspectiva, buscamos demonstrar como a institucionalização do patrimônio imaterial visa alcançar o diferencial da garantia de direitos culturais e de memória através de políticas públicas. Porém, o patrimônio cultural, os bens culturais patrimonializáveis em si, não dependem apenas do título para se manterem vivos, mas também, e principalmente, da sabedoria transmitida e cultivada nas bases familiares dos grupos e comunidades. Entretanto, na conjuntura atual, a partir das lutas e conquistas estabelecidas, o apoio do poder público é legítimo e necessário.

Palavras-chave: Jongo, patrimônio imaterial, memória, políticas públicas

Abstract

In the research developed, we discuss the history of groups of Barra do Pirai jongo, contextualizing their spaces, and the memory of jongueiros interlocutors. The jongo / caxambu is a popular cultural event, practiced by African descendants in the Southeast, which in 2005 received the title of Brazilian Cultural Heritage by the National Trust. The idea that support is that there is a dialectical relationship between the maintenance of official assets and family assets. From this perspective, we demonstrate how the institutionalization of the heritage aims to achieve the differential to guarantee the rights and cultural memory through public policies. However, cultural heritage, cultural patrimonializáveis itself, not only depend on the way to stay alive, but also, more importantly, the wisdom transmitted and cultivated on the basis of family groups and communities. However, in the current conjuncture, the struggles and achievements established the support of the government is legitimate and necessary.

Key-words: Jongo, intangible heritage, memory, public policy

Lista de Abreviaturas

CIEP – Centro Integrado de Educação Pública

CNCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CNPJ – Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

FEC – Fundação Euclides da Cunha

FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LABHOI – Laboratório de História Oral e Imagem

MinC – Ministério da Cultura

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Índice de Ilustrações

Figura 1: Imagem da página 275 do livro de Gilson Baumgratz *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991.

Figura 2: Organograma extraído da página 274 do livro de Gilson Baumgratz *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991.

Figura 3: Imagem da capa do anuário de Barra do Piraí de 1940.

Sumário:

Introdução -----	p. 11
Capítulo 1: Direito de Memória e Patrimônio Imaterial -----	p. 23
1.1- A trajetória brasileira até o Decreto 3.551/00 -----	p. 23
1.2- O Decreto 3.551/00 e Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC): conceitos e métodos-----	p. 28
1.3- O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) -----	p. 37
1.4- O Registro do Jongo no Sudeste e o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu ----	p. 46
Capítulo 2: Entre o silêncio e o reconhecimento oficial -----	p. 63
2.1- O jongo em Barra do Piraí -----	p. 63
2.2- O trabalho de Gilson Baumgratz -----	p. 68
2.3- Atuação da animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes -----	p. 86
2.4- Associação Cultural Sementes D´África e o reconhecimento oficial-----	p. 96
Capítulo 3: Memórias de patrimônio familiar -----	p. 102
3.1- O que é patrimônio familiar do jongo -----	p. 103
3.2- Guardiões da Memória: história dos mestres-----	p. 109
3.3- Liderança política atual: tradição e modernidade -----	p. 118
Considerações Finais -----	p. 127
Referências bibliográficas -----	p. 131
Anexos -----	p. 136
I- Certificados e notícias de jornal	
II- Material de divulgação, certificados e Prêmio do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu	
III- Árvores genealógicas e mapa dos núcleos jongueiros de Barra do Piraí	
IV- Documentos da Pasta Animação Cultural do Arquivo do CIEP 287- Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Piraí	
V- Associação Cultural Sementes D´África	
VI- Fotos dos Jongueiros	

Introdução

*Bate tambor grande
Repinica candongueiro
Barra do Piraí
Ainda é terra de jongueiro
(Sérgio Belarmino¹)*

Esta pesquisa é resultado de reflexões e investigações que foram iniciadas no ano de 2005 quando conheci os grupos de jongo de Barra do Piraí, município do estado do Rio de Janeiro. A partir daí, minha concepção de história e de fontes históricas mudou. Passei a entender com mais clareza as relações entre história e memória, pensar em questões metodológicas e fazer associações entre cultura e a construção de identidades. Também passei a observar como os sujeitos sociais reconstróem e ressignificam suas memórias, culturas e identidades. As maneiras como as pessoas no presente leem o passado e o usam como instrumento de luta política na contemporaneidade.

Hebe Mattos² coloca que uma das principais interações entre história e memória é que as duas se apropriam do passado. A memória é sempre construída no presente, através das suas variadas formas de expressão e materialidade, escrita, visual ou oral. Proporciona ao historiador analisar diferentes fontes e abordagens do passado e é, através da memória, que o interpretamos e reconstruímos. Assim, o ‘Jongo no Sudeste’ recebeu em 2005 o título de Patrimônio Cultural Brasileiro expressando, como todo bem cultural intangível, continuidades e transformações que se dão em função de questões políticas e identitárias vividas no tempo presente.

Trabalhar com a memória de jongueiros é trabalhar com uma memória subterrânea que por muito tempo foi silenciada. Entretanto, as lembranças silenciadas não foram esquecidas, foram transmitidas de uma geração para outra oralmente. O silêncio tem razões bastante complexas, políticas e pessoais, a fronteira entre o dizível e o indizível separa uma memória subterrânea de uma memória coletiva organizada. Conforme as circunstâncias

¹ Sérgio Belarmino é o jongueiro responsável pelos tambores do Grupo – Filhos de Angola de Barra do Piraí.

² MATTOS, Hebe. Memórias do cativo: narrativa e identidade negra no antigo sudeste cafeeiro. In: Rios, A. L. e Mattos, H. *Memórias do Cativo. Família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ocorrem, há a emergência de certas lembranças, de acordo com Pollack³: “o presente colore o passado”.⁴

Ao buscar entender como os agentes sociais conferiam e conferem, de acordo com os contextos históricos, variados sentidos para suas práticas através das “ferramentas” oferecidas pela disciplina História, como campo de produção de conhecimentos, nos deparamos com muitas questões, alternativas e problemas, pois são muito variados e diversos os modos de se escrever a história. Os fenômenos da história estão sempre em movimento, assim como as questões que esses suscitam, por isso os conhecimentos produzidos são sempre provisórios, seletivos e limitados. A história, entendida como produto da investigação histórica, de acordo com E. P. Thompson, considera um diálogo entre conceito e evidências e estabelece uma “lógica histórica”:

*um método lógico de investigação adequado aos materiais históricos, destinado, na medida do possível, a testar hipóteses quanto à estrutura, causação etc., e a eliminar procedimentos autoconfirmadores (“instâncias, “ilustrações”). O discurso histórico disciplinado da prova consiste num diálogo entre conceito e evidência, um diálogo produzido por hipóteses sucessivas, de um lado, e a pesquisa empírica do outro. O interrogador é a lógica histórica (por exemplo, quanto a maneira pela qual os diferentes fenômenos agiram uns sobre os outros); o interrogado é a evidência, com suas propriedades determinadas.*⁵

É importante ter clareza de que não é possível pensar a história a partir de conceitos e uma lógica estática, precisamos sempre considerar as experiências sociais e os processos históricos. O passado assume significados diversos de acordo com os pontos de vista em questão e está relacionado aos valores que atribuímos a ele, valores relacionados ao nosso presente, por isso é indispensável analisar os contextos históricos. Como afirma E. P. Thompson: “todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar novas funções, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas.”⁶

Nesse sentido, ainda de acordo com o mesmo autor, para a construção de um conhecimento histórico sobre o processo de patrimonialização oficial do jongo, pretendemos nos valer de um diálogo composto por determinados fatores:

³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989.p 3–15.

⁴ Idem. p. 8.

⁵ THOMPSON, E.P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981. p. 49.

⁶ THOMPSON, E.P. Folclore, Antropologia e História Social. In: *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001. p. 243.

*um debate entre, por um lado, conceitos ou hipóteses recebidos, inadequados ou ideologicamente informados, e, por outro, evidências recentes e inconvenientes; a elaboração de novas hipóteses; o teste dessas hipóteses face às evidências, o que pode exigir o interrogatório das evidências existentes, mas de novas maneiras, ou uma renovada pesquisa para confirmar ou rejeitar as novas noções; a rejeição das hipóteses que não suportam tais provas e o aprimoramento ou revisão daquelas que suportam, à luz desse ajuste.*⁷

Tão importante quanto compreender e estabelecer esse diálogo prático com a história, é entender que é inútil buscar uma teoria perfeita, uma vez que ao considerar a “experiência”⁸, entendemos que a história nunca oferece condições para “experimentos” idênticos, pois os processos têm sua própria regularidade e racionalidade, sendo necessária a confrontação empírica.

Desse modo, buscamos situar como a questão patrimonial vem se destacando enquanto uma questão política atual, que envolve uma discussão maior sobre a identidade nacional e a diversidade cultural, sendo uma discussão historicamente construída. As delimitações que hoje conhecemos nos diferentes universos do patrimônio cultural resultam de processos de transformação que continuam em mudança, não sendo naturais.

Há assim, dentro desse campo uma tensão que, segundo Maria Cecília Londres Fonseca, tem ocupado tradicionalmente a questão sociológica: entre o universal e o particular, entre o público e o privado, entre tradição e modernidade, entre cultura e política, entre Estado e sociedade. O que faz com que a autora entenda que a política de preservação seja uma prática bem mais ampla que um conjunto de atividades visando à proteção material de alguns bens.⁹

O universo do patrimônio histórico e artístico nacional se caracteriza pela composição dos bens que o integram, e que vai ser maior ou menor, de acordo com a concepção de patrimônio e cultura que se adote. Com a clareza de que o processo de atribuição de valor não pode ser reduzido a uma questão técnica, fica explicitada a consciência do caráter político da construção dos patrimônios. A relativização dos juízos de valor aponta um novo ponto de vista, que propicia o deslocamento da questão de uma instância prioritariamente técnica para uma instância política.

⁷ Idem. p. 54.

⁸ Idem. p. 5.

⁹ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005. 2. ed. rev. ampl. p. 28.

No mundo globalizado, fica evidente a existência de uma ligação entre as noções de patrimônio e nação, suas mudanças acontecem concomitantemente, e suas ampliações são um efeito da inserção dos países em uma comunidade internacional. Da mesma forma que o patrimônio cultural, a nação também foi redefinida, incluindo agora, o intercâmbio de culturas:

O que concebemos como tal já não é unicamente o conjunto de bens e tradições surgidos e mantidos no território historicamente habitado por uma comunidade. A população originária se alimenta, se informa e se entretém com muitos bens e mensagens procedentes do estrangeiro, os quais, porém, vimos incorporando à nossa vida cotidiana.¹⁰

Então, abordar os conceitos de patrimônio e nação, como componentes de um novo contexto em que passamos a falar em intercâmbio de culturas e direitos culturais, a partir de uma manifestação cultural como o jongo, que antes de tudo expressa um “patrimônio familiar”, é retratar conexões e traçar um processo marcado por rupturas e continuidades. Tal processo é vivenciado de forma diferente pelos agentes sociais, visto que temos pelo menos a evidência de três posições, a dos praticantes do jongo, a do restante dos envolvidos nas comunidades em questão e a do Estado.

Apresentar uma perspectiva dessas três posições é um dos objetivos dessa pesquisa, que tem como campo de observação e análise, os grupos de jongo de Barra do Pirai. Visa, através da experiência do registro e do título oficial ‘Jongo no Sudeste’ nessa localidade, contribuir para a discussão da nova noção de patrimônio, vendo-o de forma dinâmica como conformador de permanências e transformações, sendo essas compostas por história, memória e identidade.

Analisar, a partir da História Oral e da investigação em publicações locais e da legislação, como os jongueiros leem o passado e usam o mesmo como instrumento contemporâneo em suas lutas atuais; discutir como os agentes culturais que receberam o título de patrimônio lidam com as permanências e transformações, e como este binômio se situa na tensão que existe entre tradição e modernidade. Considerando que esta problemática envolve um contexto em que a noção de diversidade cultural está presente nos documentos oficiais.

De acordo com os objetivos colocados acima, as fontes referentes a essa pesquisa são publicações locais (jornais, revistas e livros) em que aparece o jongo ou as

¹⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. O patrimônio cultural e a construção do imaginário do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 94–115, 1994. p. 95.

comunidades jongueiras, o decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituído pelo referido decreto, o inventário feito pelo IPHAN para o registro do ‘Jongo no Sudeste’ e o projeto do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, parte do plano de salvaguarda. Além de entrevistas com os jongueiros mais antigos e os jovens que se destacam por terem participação ativa na atuação e desenvolvimento dos grupos de jongo em questão.

Além das entrevistas a partir dos grupos, temos outras pessoas que se fazem importantes por sua atuação na política cultural e movimento negro. Também contamos com depoimentos de professores e intelectuais antigos e atuais que estão acompanhando a trajetória do jongo na região.

Na região onde se situa o município, localizam-se as Fazendas Históricas do Vale do Paraíba, que se consolidaram em meados do século XIX, com a emergência do “período do café”. Na altura, predominava a mão de obra escrava de origem africana, na qual os negros bantos formavam grande parte da população cativa dos municípios de Pirai, Vassouras e Valença.

No cruzamento dos limites territoriais desses três municípios, devido à presença de duas importantes redes ferroviárias, a Estrada de Ferro Central do Brasil e a Rede Mineira de Viação, formou-se um destacado centro comercial que ganhava cada vez mais importância. Esse centro, localizado às margens do encontro dos rios Paraíba do Sul e Pirai, era formado pelos povoados de São Benedito e Nossa Senhora Sant’ana, e acabou se tornando um município a partir da grande influência da família Pereira do Faro e seus barões, II e III Barão do Rio Bonito. O município de Barra do Pirai foi a primeira cidade emancipada no regime republicano, sua emancipação se deu em 10 de março de 1890.

Como foi dito, a localidade já se destacava por sua atividade comercial e com a abolição dos escravos, em 1888, tornou-se uma opção de trabalho e de permanência dos libertos na região. Por isso, até hoje Barra do Pirai é um dos municípios com maior população negra do Sul Fluminense. Recebeu libertos de todos os municípios vizinhos que se encontravam falidos devido ao fim da escravidão e ao declínio do café.

Na atualidade, sabemos da existência de três grupos de jongo na cidade que trazem como marca uma heterogeneidade na sua formação em relação às origens de seus componentes. O que configura uma situação propícia para a análise de memórias que estão acompanhando a mudança de *status* do jongo, que deixou de ser apenas um *patrimônio familiar* quando, recentemente, recebeu o título de *patrimônio cultural nacional*.

Focamos a metodologia nas possibilidades que são abertas a partir da História Oral, uma vez que se trata de uma história do tempo presente e essa metodologia envolve informações e procedimentos que permitem aos historiadores uma nova relação com os “sujeitos da história”. Possibilita analisar como o grupo social, através dos indivíduos que o compõem, conta o passado e veem as mudanças, nesse caso, a partir do patrimônio cultural.

A História Oral suscita reflexões sobre a permanência social da história e o lugar do historiador na sociedade, o que destaca sua função política. Possibilita interpretações qualitativas de processos “histórico-sociais”, pois o historiador age de forma e com intenções diferentes dos entrevistadores. Consideramos que a situação da investigação interfere no discurso colhido e as informações permitem entender o valor que uma pessoa confere ao passado e à própria imagem que constrói sobre si e sobre seus antepassados ao dar uma entrevista. O passado e suas leituras são locais de disputa e exercício do poder. Os historiadores interpretam os significados e a importância que as pessoas conferem ao passado no tempo presente, o passado usado como luta política contemporânea.¹¹

Consideramos a possibilidade de usar registros escritos justapostos aos depoimentos orais, tal como Mark Roseman apresenta esta possibilidade de justaposição:

Talvez se possa falar em justaposição de fontes de diferentes tipos de contemporaneidade, uma vez que o que é revelador frequentemente não é o contraste específico entre o “escrito” e o falado, mas entre percepções e lembranças já consolidadas ou registradas em diferentes pontos de distância dos acontecimentos descritos, isto é, em relatos e cartas “da época”, em entrevistas e conversas “de hoje”.¹²

As fontes escritas que pretendemos associar aos depoimentos orais – recolhidos através de entrevistas executadas a partir de um roteiro confeccionado previamente dentro dos objetivos da pesquisa – restringem-se às leis e produções do Estado relacionadas ao patrimônio, publicações locais, jornais, revistas e livros que relatam e noticiam a prática do jongo ou informações sobre seus praticantes. Acreditamos que utilizando essas

¹¹ FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e Abusos da História Oral*. – 6 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

¹² ROSEMAN, Mark. Memória Sobrevivente: verdade e inexatidão nos depoimentos sobre o holocausto. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). *História Oral – desafios para o século XXI*. Editora Fiocruz, Rio de Janeiro, 2000. p. 123.

fontes conseguiremos retratar o jongo a partir da evidência do título de patrimônio cultural, quando passa a ser reconhecido pelo IPHAN e recebe uma identidade oficial.

Nesse sentido, ao pretender abordar aspectos que envolvem diferentes esferas sociais, diferentes agentes e memórias específicas, muitas problemáticas emergem e colocam em xeque a legitimidade desse trabalho. Entretanto, desde 2005 estamos acompanhando a trajetória dos grupos de jongo de Barra do Piraí, primeiro através de uma bolsa de iniciação científica no Projeto Jongos, Calangos e Folias¹³ e depois, a partir de 2008, através de uma assessoria de organização comunitária, pelo Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu¹⁴, parte do plano de salvaguarda do jongo.

Nossa problemática inicial foi analisar a institucionalização do patrimônio imaterial através do diferencial da garantia de direitos culturais por meio da afirmação de políticas públicas. Porém, sabemos que o patrimônio, os bens culturais patrimonializáveis em si, não dependem do título para se manterem vivos e, sim, da sabedoria transmitida e cultivada nas bases familiares dos grupos e comunidades.

Os três grupos de jongo de Barra do Piraí são o *Caxambu do Tio Juca* – comunidade do bairro Caixa D'Água Velha –, *Caxambu da Tia Marina* – comunidade do bairro Boa Sorte – e os *Filhos de Angola* – comunidade do bairro Boca do Mato. Os grupos são compostos por variadas famílias, que se reuniram principalmente pelos seus laços familiares e também através de uma proximidade de habitação. Entretanto, o elo de ligação de ambos está na presença das pessoas mais velhas, os mestres, os anfitriões, os “guardiões da memória”.

No início da década de 1990 tomaram consciência de que as rodas de jongo estavam acontecendo com menos frequência e que muitas pessoas e famílias estavam se distanciando e deixando de participar por diversos fatores, como o preconceito, o falecimento de alguns mestres, as migrações para áreas urbanas, questões religiosas com a expansão das igrejas evangélicas, etc. Nesse momento, os grupos se juntaram, pois viram a necessidade de preservar e revitalizar o jongo nas comunidades em questão. Assim, por serem descendentes de antigos jongueiros e por acreditarem e gostarem muito do jongo, com o auxílio da animadora cultural¹⁵ Elza Maria Paixão Menezes,

¹³ Projeto realizado pela UFF, através do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) e pelo Núcleo de Pesquisas em História Cultural (NUPEHC) e patrocinado pela Petrobrás. Mais informações ver site, www.historia.uff.br/jongos.

¹⁴ Programa de extensão desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense em parceria com o IPHAN como parte do Plano de Salvaguarda do Jongo.

¹⁵ A animação cultural foi um dos princípios da educação proposta por Darcy Ribeiro na implementação dos CIEPs (Centros Integrados de Educação Pública) no Governo Brizola. O papel desses educadores nas

passaram a se apresentar publicamente e frequentar novos espaços para divulgar e fortalecer os grupos.

Em 2007, fundaram a Associação Cultural Sementes D'África, a partir da necessidade de organizar formalmente a prática do jongo na cidade de Barra do Piraí. Até então, os três grupos da cidade vinham atuando conjuntamente, mas não estavam organizados enquanto uma associação, não tinham um estatuto e um registro. Essa formalização se deu pelo crescente movimento ocasionado pela indústria cultural, pelas possibilidades geradas por editais públicos no campo da cultura e pelo reconhecimento através do título de patrimônio.

Para estar inserido nesse contexto, para efetivar uma atuação oficial, muitos grupos da sociedade civil estão se organizando em associações e obtendo personalidade jurídica, o Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica, CNPJ. Essa institucionalização de grupos tradicionais e a criação de políticas públicas específicas para suas comunidades estão suscitando debates sobre algumas questões políticas, econômicas e sociais.

Estamos conscientes de que essa trajetória de proximidade com os grupos tem dois lados: ao mesmo tempo em que facilita a pesquisa, o registro e o acompanhamento de frequentes questionamentos do processo de assimilação do patrimônio oficial, também concretiza relações muito delicadas ao serem tratadas como objeto de estudo. Entretanto, trabalhar com a memória é abordar a história do tempo presente, e esta é sujeita a constantes delimitações de tempo, é uma história em movimento. De acordo com Sirinelli, o historiador “bebe do presente”, havendo uma relação entre a realidade observada e o olhar que a observa.¹⁶

Esse olhar se relaciona com a função do intelectual na sociedade e essa temática é discutida por Said: “falo de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público.”¹⁷ Para o autor, o intelectual na contemporaneidade, considerando que toda sua discussão é contextualizada, não tem um

escolas é ligado a parte recreativa, com atividades culturais, de artes, teatro e música. No contexto de sua criação, no primeiro mandato do governador no Estado do Rio de Janeiro, entre 1983 e 1987, os animadores culturais estavam comprometidos com uma intervenção social nas comunidades e se envolveram com os movimentos, dos então, grupos folclóricos. Daí a participação e aproximação dos animadores culturais com grupos de jongo, folia de reis, e outras manifestações culturais populares associadas ao folclore brasileiro.

¹⁶ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In : RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: EdUfrj / Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

¹⁷ SAID, Edward W. *Representações do Intelectual*; As Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 25.

papel individual e autônomo se não estiver relacionado ao coletivo. O que interessa é o intelectual como figura representativa para um público, assumindo ao seu tempo, *compromissos, riscos, ousadias e vulnerabilidades*.

Não sabemos até que ponto se pode falar em um novo papel do intelectual. Talvez, seja mais correto falar em um novo perfil de sociedade que forma um novo tipo de intelectual, mais interado com as transformações e disputas sociais e políticas. Observamos do final do século XIX até por volta de 1950 a predominância dos estudos folclóricos no campo de pesquisa das manifestações culturais e, essa visão “romântica” começou a ser problematizada principalmente quando se passou a questionar o “mito da democracia racial” no Brasil. Divulgado com mais ênfase entre 1930 e 1940, essa perspectiva estabelecia a imagem de um convívio pacífico e conformado entre brancos, negros e índios. A escravidão era colocada pelos intelectuais de forma positiva, onde a figura do bom escravo remetia a do bom senhor.

Os questionamentos vieram em parte pela “escola sociológica” de São Paulo, representada por intelectuais como Florestan Fernandes e Roger Bastide, que com uma nova interpretação da escravidão, passam a apresentar o Brasil como um país racista. Também pela atuação do Movimento Negro, que denunciava o preconceito, a discriminação, a desigualdade social e a pobreza enfrentada pela população negra e parda.¹⁸

Dessa forma, o recorte temporal desse trabalho se inicia em 1930, década de criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – e do Anteprojeto de Mário de Andrade, 1936. Focamos na análise e trajetória que culmina com a promulgação da Constituição Federal de 1988 e o decreto-lei 3.551/00. Também temos a referência do início da década de 1990, com o movimento de organização dos Encontros de Jongueiros e a formação da Rede de Memória do Jongo, até o registro e o título de Patrimônio Cultural Brasileiro conferido pelo IPHAN ao *Jongo do Sudeste* em 2005 e suas seguintes ações de salvaguarda a partir do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu de 2008. É a partir daí que caminhamos, no sentido de acompanhar a formalização de demandas sociais e políticas por um passado e uma memória, por direitos de memória e políticas de reparação no campo do patrimônio cultural através do jongo/caxambu.

¹⁸ ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, 31: 235 – 76.

Nesse novo momento, há a emergência do patrimônio imaterial quando as manifestações culturais perdem a perspectiva dos folcloristas, que as viam como algo genuíno e fadado ao fim, e passam a ser entendidas a partir das ciências sociais, que as veem como forma de legitimação política. É importante deixar bem claro, que a eleição dos bens de patrimônio cultural de uma nação é uma operação política relevante para a consolidação de uma determinada história, memória e cultura comuns.¹⁹

Por isso, ao trabalhar com uma manifestação cultural popular, percebemos a relevância de se discutir *permanências* e *transformações*. Entendemos esse binômio através de uma relação de interdependência entre os pólos. Para permanecer é preciso se transformar, e para se transformar é preciso ter uma base fundamental que “legitime” tal transformação, que é inevitável de acordo com o passar do tempo por estar relacionada com as dinâmicas mudanças da vida em sociedade. Tal constatação também põe em discussão o embate que existe entre tradição e modernidade.

O fator da permanência está diretamente ligado à idéia de tradição, que na concepção folclorista e da história cultural tradicional é restrita à transmissão de objetos, práticas e valores de geração para geração, não consideravam as transformações que a concepção de cultura popular e a “nova” história cultural consideram. A concepção de cultura popular, por mais limitado que seja esse conceito, nos mostra que esse campo ainda está em disputa, estando além do nosso controle. A cultura é o lugar do conflito e falar em cultura popular é destacar o conflito, sendo que essa não é determinada pelas práticas, mas sim pelos sujeitos sociais que a praticam.²⁰

As transformações, então, são resultantes da luta contínua que se dá entre aceitações e resistências que são colocadas de acordo com os contextos históricos. Essas aceitações e resistências fundamentam todas as relações sociais que envolvem o universo de atuação das comunidades jongueiras e marcam os conflitos que existem em torno da tradição. Os conflitos estão presentes principalmente dentro dos grupos, conflitos internos e entre os grupos e os de fora. É a partir da concepção de tradição que os grupos assimilam as formas como são vistos e como eles próprios veem o seu patrimônio. É nesse sentido que analisaremos o jongo, considerando o seu inventário

¹⁹ ABREU, Martha. Cultura Imaterial e Patrimônio Histórico Nacional. In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca. *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Editora Civilização Brasileira, 2007.

²⁰ ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

constituído por *história, memória e identidade*, sendo todas essas categorias construídas historicamente e possuidoras de permanências e transformações.

Então, por se tratar de uma manifestação cultural popular, que hoje é classificada como patrimônio cultural brasileiro, o jongo sempre esteve vulnerável à interferência de influências externas. Dessa forma, mostrar sua continuidade na sociedade atual da região Sul Fluminense é relevante por trazer à tona rastros da escravidão e a evidência de uma luta política dos afrodescendentes no campo da cultura.

Constatar a continuidade, nos tempos atuais, de uma prática cultural como o jongo, superando os períodos de repressão e as tentativas de aniquilamento e as previsões de seu fim, uma vez que era visto de maneira pejorativa e até mesmo “demonizada”, como parte de uma cultura inferior, contribui para a re-escrita da história. Além de colocar em foco a situação das comunidades jogueiras, e colaborar, a partir de uma divulgação e explicação de suas origens e trajetórias, para a abertura de caminhos que podem contribuir diretamente para a sua sustentabilidade e para a afirmação de autoestima de seus praticantes.

No capítulo 1, começamos com uma análise crítica do decreto nº 3.551 de 04 de agosto de 2000, do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituído pelo referido decreto, do inventário feito pelo IPHAN para o registro do jongo e do projeto e ações que integram o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, parte do plano de salvaguarda. Avaliamos também, a atuação dos agentes que os produziram e aprovaram, cientistas sociais, autoridades e políticos envolvidos.

No capítulo 2, focamos principalmente as fontes escritas, registros em jornais, revistas, publicações locais em que aparece a prática do jongo. O objetivo é traçar a mudança que ocorre na forma como a manifestação cultural é tratada por intelectuais, jornalistas, educadores e a sociedade local como um todo, a partir da evidência do título de patrimônio oficial. Também trabalhamos com depoimentos de professores e jornalistas antigos e atuais, que acompanharam e estão acompanhando a trajetória do jongo na cidade e na região.

No capítulo 3, trabalhamos com a memória dos jogueiros para analisar a questão patrimonial, entendendo esta como conformadora de permanências e transformações. Utilizamos entrevistas para pesquisar a história de vida dos jogueiros, tanto os mais velhos – mestres – quanto os mais jovens – líderes, as maneiras como herdaram, preservaram e mantêm seu patrimônio vivo. O que relatam do seu passado e

do seu presente e como lidam com as mudanças, como vivenciam a relação de tensão entre tradição e modernidade.

Tudo isso para mostrar que o patrimônio cultural imaterial traz uma diferente relação entre os bens culturais e as políticas oficiais. São núcleos familiares que detêm a sabedoria cultivada e transmitida entre as gerações, que possibilitaram e reivindicaram a construção dessa nova relação entre os grupos tradicionais e o Estado a partir dos direitos culturais e de memória.

Capítulo 1

Direito de Memória e Patrimônio Imaterial

*“Levanta negro
Quero vê seu corpo inteiro
Quero vê se você tem marca
Do tempo do cativoiro”
(Eva Lúcia de M. Faria Rosa²¹)*

Algumas questões podem nos ajudar a entender o porquê do aparecimento recente, no Brasil, de novas leis educacionais e patrimoniais relacionadas às populações afrodescendentes, com caráter de valorização, reparação e reivindicação. Primeiro, podemos pensar o porquê dessas leis; em que condições estão sendo produzidas; como emergem e acontecem; o que trazem de novo; quais as suas determinações. Todos esses apontamentos caminham no sentido da formalização de demandas sociais e políticas por um passado e uma memória, por direitos de memória e políticas de reparação.

É pelo não esquecimento que as discussões sobre o “dever de memória”²², nos apresentam a presença da memória da escravidão nas reivindicações e lutas dos afrodescendentes. Essas memórias carregam sofrimento, opressão, silêncio e invisibilidade, geram a partir das lutas dessas comunidades, obrigações por parte do Estado e da sociedade. Trazemos a experiência do ‘Jongo no Sudeste’ para exemplificar e contribuir para esse debate a partir das leis e documentos oficiais que decorrem da nova noção de patrimônio. Essa nova perspectiva do patrimônio cultural está relacionada à moderna concepção antropológica de cultura. O patrimônio visto de forma dinâmica, passou a abranger os bens culturais de natureza imaterial ou intangível.

1.1- A trajetória brasileira até o decreto 3.551/00

No Brasil, a institucionalização do patrimônio cultural tem como marco a década de 1930, quando o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado. Nesse momento, o tombamento foi o instrumento legal instituído pelo poder

²¹ Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa é líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África de Barra do Pirai.

²² Expressão que representa um lugar comum hoje na França. Sobre essa discussão ver HEYMANN, Luciana. O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro; CPDOC, 2006. p. 27

oficial, instrumento de preservação que se restringe ao plano dos bens materiais. No mesmo período, Mário de Andrade elaborou seu anteprojeto, em 1936, no qual ampliava o campo patrimonial para bens que não se resumiam aos edifícios e obras de arte eruditas, abrangiam também as produções culturais populares. Entretanto, a proposta original apresentada por Andrade não chegou a ser considerada pelos termos oficiais instituídos.

Apenas na década de 1970, acontece a introdução da noção de “referência cultural” no campo do patrimônio cultural, e de modo pioneiro, vai sugerir novos critérios de atuação. Essas novas proposições vieram muito por conta de:

O ato de apreender “referências culturais” pressupõe não apenas a captação de determinadas representações simbólicas como também a elaboração de relações entre elas, e a construção de sistemas que “falem” daquele contexto cultural, no sentido de representá-lo.²³

Essa perspectiva que retoma alguns preceitos apresentados por Andrade, foi conduzida por Aloísio Magalhães, outro nome de destaque na ampliação da idéia de patrimônio cultural. Esteve à frente do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e, posteriormente, da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM).

A principal contribuição do trabalho desenvolvido foi a ampliação do conceito de patrimônio cultural, que terminou consolidada na Constituição Federal de 1988. No texto constitucional, no artigo 216, temos a determinação de que: “Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Até então, com as restrições colocadas pela prática do tombamento, os valores que pautavam as políticas patrimoniais eram a excepcionalidade, autenticidade, materialidade e permanência do bem a ser protegido. O artigo constitucional é o primeiro texto legal que determina atribuições de direitos a expressões não materiais, até então o patrimônio estava restrito à “pedra e cal”.

No contexto internacional, essa visão começa a mudar a partir de reflexões e práticas colocadas pelos países asiáticos e do chamado Terceiro Mundo. Márcia Sant’Anna discute as diferenças ocidentais e orientais da concepção de patrimônio e

²³ FONSECA, Maria Cecília L. Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed, 2006. p. 79 – 95. p.89.

preservação, e destaca sobre o mundo oriental: “Nesses países, em suma, mais relevante do que conservar um objeto como testemunho de um processo histórico e cultural passado é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente.”²⁴ Nesse movimento, em 1972, na Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da UNESCO, países do Terceiro Mundo demandaram instrumentos de proteção a manifestações da cultura popular. Apenas em 1989 a resposta resultou na aprovação da *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*:

*Esse documento, aprovado pela Unesco, recomenda aos países membros a identificação, a salvaguarda, a conservação, a difusão e a proteção da cultura tradicional e popular, por meio de registros, inventários, suporte econômico, introdução de seu conhecimento no sistema educativo, documentação e proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de conhecimentos tradicionais.*²⁵

Dessa forma, vemos que essa relação entre as discussões acontecidas a nível internacional, UNESCO, e os passos da institucionalização do patrimônio imaterial no Brasil, IPHAN, é marcada por uma boa sintonia entre as partes e que a experiência brasileira é destacada como referência. No Brasil, o decreto-lei número 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu o registro de bens culturais de natureza imaterial, possibilitando a esses bens passarem a constituir o Patrimônio Cultural Brasileiro.

A trajetória que levou a promulgação do decreto tem como marco inicial a Carta de Fortaleza, resultante do *Seminário Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção*, acontecido entre 10 e 14 de novembro de 1997. A partir do encaminhamento dessa carta para o então Ministro da Cultura, Francisco Weffort, foi criada uma Comissão com a finalidade de elaborar propostas para a oficialização de uma legislação do patrimônio imaterial no Brasil. Essa Comissão foi assessorada por um Grupo de Trabalho.

Tanto a composição da Comissão quanto a do grupo de trabalho são relevantes para entendermos como e por quem o texto do decreto, do Programa do Patrimônio Imaterial, da proposta de metodologia do INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – e das ações de salvaguarda foram formulados. São os membros da Comissão: Marcos Vinícius Vilaça, Eduardo Mattos Portella, Joaquim de Arruda Falcão Neto e Thomas Farkas. O Grupo de Trabalho passou por algumas alterações na

²⁴ SANT’ANNA, Márcia G. A face imaterial do patrimônio cultural. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 52.

²⁵ Idem p.53.

composição dos seus membros²⁶, vamos listar sua nomeação final expedida pelo Gabinete do Ministro, PORTARIA N. 406 de outubro de 2000: Ana Gita de Oliveira, Ana Maria dos Passos Santos, Cláudia Márcia Ferreira, Graça Coutinho Goés, Jônatas Nunes Barreto, Maria Cecília Londres Fonseca, Antonio Augusto Arantes, Joaquim de Arruda Falcão Neto e José Carlos Levinho.

Ao pesquisar quem são essas pessoas, nos deparamos com uma lista de intelectuais do campo das ciências sociais e humanas. Não encontramos nenhum representante de manifestações culturais populares. A maioria dos nomes da comissão até tem ligação com comunidades tradicionais, estudam e pesquisam temáticas afins, mas não podemos dizer que sejam agentes culturais populares, pois se trata mais especificamente de intelectuais envolvidos com as questões dos grupos populares. O que reforça o poder oficial de condução das propostas na instituição da supervisão de especialistas. Fato que, de certa forma, põe em debate os meios de democratização das políticas culturais.

Identificamos como a principal problemática para a concretização do diálogo entre o poder público e os referidos grupos, a forma burocrática de funcionamento dos órgãos estatais. Essa constatação pode ser sintetizada a partir da seguinte dicotomia: saber formal x saber tradicional. Percebemos que mais concretamente a partir do governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva, em seus dois mandatos (2002 – 2006 / 2006 – 2010), a gestão do Ministério da Cultura (MinC), na figura dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, buscou criar meios para que essa oposição se torne menos dicotômica, como é por exemplo a possibilidade de se entregar formulários de prêmios em gravações de voz, não necessariamente escritos.

Entretanto, sabemos que esses são os primeiros passos de uma longa trajetória marcada por preconceitos e instrumentos opressivos das políticas culturais. Sabemos que a democratização das políticas do patrimônio cultural é um grande desafio. Arantes coloca que precisamos enfrentar um peso inercial de quase 70 anos no IPHAN²⁷:

“Embora avanços significativos venham ocorrendo nos últimos anos, é necessário caminhar firmemente para a superação de conflitos acumulados interna e externamente e dotar a instituição dos

²⁶ Encontramos todas as Portarias expedidas pelo Gabinete do Ministro na publicação: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed, 2006.

²⁷ ARANTES, Antonio Augusto. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5–11, 2005.

*conhecimentos e da infra-estrutura necessários ao cumprimento de sua nova missão.”*²⁸

No registro do patrimônio imaterial, todas as resoluções, decisões e a supervisão dos processos, ainda estão concentradas no poder institucional do IPHAN, como órgão que decide se o bem vai ou não receber o título, se tem ou não representatividade, tudo ainda é concentrado nas mãos e nos pareceres dos especialistas. Assim, ainda vivemos esses embates entre reconhecer os avanços sem perder a consciência crítica de que o processo de “inclusão social”²⁹ e de diminuição das desigualdades só está no início:

*Se, por um lado, o país é referência pela formulação e pela implementação deste modelo de política, por outro, considere-se um grande desafio a efetivação do processo junto às esferas estadual e municipal. A dimensão territorial, a complexidade das articulações burocrático-legais e o ainda incipiente investimento em capacitação na gestão pública configura-se como obstáculos à normatização do direito de salvaguardar o conjunto de conhecimentos tradicionais, a oralidade, os saberes e as manifestações artísticas da população brasileira e para ela como um todo.*³⁰

Não se trata mais de oferecer o acesso aos instrumentos culturais, pois com os novos meios instituídos pela democratização cultural, os grupos buscam se afirmar como produtores e se apropriar do seu patrimônio. Não se trata mais somente de oferecer o acesso de grupos sociais populares a museus consagrados, pois o que querem é criar seu próprio museu, valorizando e divulgando sua história, sabedoria e conhecimentos.

Entretanto, não é apenas uma “autoproclamação” que defendemos aqui, é um processo participativo. Sabemos que essa discussão não pode ser levada à sociedade como um todo, mas sim a grupos específicos. E, ao aceitarem a condição de patrimônio cultural, sua dimensão de pertencimento deixa de ser somente a dos próprios agentes culturais, nesse caso, os jongueiros, passando para todos, para a nação. O que determina

²⁸ Idem p.10.

²⁹ SOUZA, Victor Neves. *Democratização da cultura e financiamento a políticas culturais no Brasil contemporâneo: apontamentos*. VI Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador, 2010. O autor destaca a necessidade de usar o termo “inclusão social” entre aspas, uma vez que parte do entendimento de que a sociedade em análise é globalmente abrangente. Nesse sentido: “as refrações da questão social (ondas de violência urbana profunda desigualdade na distribuição de renda, pobreza de amplos segmentos da população, desencanto com a política e os políticos etc.) não se resolvem em termos de inclusão ou combate a uma pretensa exclusão, e sim de políticas que apontem no sentido da efetiva modificação do conjunto de relações sociais que fazem com que a maioria esteja incluída de maneira subalterna” p. 1- 2.

³⁰ DEFOURNY, Vincent. A UNESCO e o Brasil: alinhamento histórico nas proposições para o patrimônio imaterial. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de C. e FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. p.7*

um novo status para os que tinham a prática apenas como um patrimônio familiar, ela passa a ser também um patrimônio cultural brasileiro.

1.2- O Decreto 3.551/00 e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC): conceitos e métodos

O decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, enquanto instrumento legal, representa um novo momento da política cultural de preservação nacional, uma vez que se beneficia da difusão da noção de diversidade cultural. Tal noção, hoje tão difundida em documentos oficiais do campo da educação, ciência e cultura, teve seu aparecimento no contexto do pós Segunda Guerra Mundial, quando as nações se viram segmentadas e veio a necessidade de valorizar a multiplicidade das culturas. Sua presença na legislação patrimonial e educacional³¹ aponta para uma problemática comum, para se pensar as noções de brasilidade e identidade nacional. Envolve operações de reconhecimento, cultivo e valorização e apresenta novos conceitos, gestão e perspectivas.

Esse decreto é resultado de um longo percurso e busca concretizar os princípios estabelecidos pela Constituição de 1988, relativo aos direitos culturais, a partir dos artigos 215 e 216, que estabelecem como o “patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial que se referem à ação, à memória e à identidade de grupos formadores da sociedade brasileira”. Corresponde ao primeiro instrumento legal brasileiro relacionado à adaptação das formas de registro e preservação de bens culturais imateriais, de natureza dinâmica e mutável. Junto ao Inventário Nacional de Referências Culturais e aos Planos de Salvaguarda, o decreto constitui o principal marco e alicerce da política federal de proteção do patrimônio cultural imaterial. Distingue o conceito de salvaguarda do patrimônio imaterial dos meios de preservação que se referem ao bem material a ser protegido.

O “Artigo 1º” do texto do documento é referente ao Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial, estabelece legalmente quatro dimensões do patrimônio imaterial, quatro possíveis livros de registro: I – Livro de Registro dos Saberes; II – Livro de

³¹*Parâmetros Curriculares Nacionais de 1999 e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Ver mais em: ABREU, Martha. Cultura Imaterial e Patrimônio Histórico Nacional In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca. Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história. Editora Civilização Brasileira, 2007.*

Registro das Celebrações; III – Livro de Registro das Formas de Expressão; IV – Livro de Registro dos Lugares. Estabelece que outros livros poderão ser abertos caso o bem cultural não se enquadre entre os já estabelecidos e que a referência sempre será “*a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira*”.

O “Artigo 2º” elenca as “partes legítimas” para a solicitação do processo de registro: I – o Ministro de Estado da Cultura; II – instituições vinculadas ao Ministério da Cultura; III- Secretarias de Estado, de Município e do Distrito Federal; IV sociedades ou associações civis. O texto legal mostra uma hierarquia para os possíveis proponentes e ao colocar “*sociedades ou associações civis*” busca garantir que os pedidos sejam coletivos. Porém, podemos discutir se esses termos dão uma conotação de formalidade aos grupos, fica a questão de se há a necessidade de estarem registrados oficialmente enquanto organização não governamental formal. O que, de certa forma, limita a participação de grupos populares não formalizados.

O “Artigo 3º” traz as deliberações sobre o encaminhamento das propostas de registro, “*acompanhadas de sua documentação técnica, serão dirigidas ao Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que as submeterá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*”. Fica determinado que o processo será supervisionado pelo IPHAN e que todas as medidas passarão pelo referido Conselho, aspecto que é reforçado nos Artigos 4º e 5º. Em nenhum momento é colocada a participação dos agentes sociais portadores dos patrimônios e da sociedade civil no processo de registro. O texto é claro: “*O processo de registro, já instituído com as eventuais manifestações apresentadas, será levado à decisão do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*” e “*Em caso de decisão favorável do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, o bem será inscrito no livro correspondente e receberá o título de “Patrimônio Cultural do Brasil.”*”

Em seguida vem um “Parágrafo único” para reforçar que: “*Caberá ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural determinar a abertura, quando for o caso, de novo Livro de Registro*”. Depois de todas essas passagens, fica bem claro o poder que é delegado ao Conselho em todas as deliberações na validação dos registros e inventários. Fica evidente a não participação dos grupos portadores dos patrimônios nas decisões desse processo. Destacamos que a consolidação do patrimônio imaterial, dentro das propostas do próprio texto legal e na política proposta pelo Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e todo o processo de registro, inventário e salvaguarda,

deve ser participativo, pois apenas com o protagonismo dos grupos em questão haverá a continuidade e criação de meios de transmissão e sustentabilidade.

O “Artigo 6º” estabelece o que, a partir do registro, fica assegurado pelo Ministério da Cultura, encontramos aqui apenas dois itens: “*I – documentação por todos os meios técnicos admitidos, cabendo ao IPHAN manter banco de dados com o material produzido durante a instrução do processo. II – ampla divulgação e promoção*”. O “Artigo 7º” é referente reavaliação dos bens registradas a cada dez anos, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural decide sobre a revalidação do título. O texto é seguido por um “Parágrafo único”: “*Negada a revalidação, será mantido apenas o registro, como referência cultural do seu tempo.*”

O “Artigo 8º” institui o “Programa Nacional do Patrimônio Imaterial” com o objetivo de implementação de política específica “*de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio*”. Outro “Parágrafo único” se refere a um prazo de noventa dias para o desenvolvimento do Programa em questão. E, o “Artigo 9º” fixa o vigor do Decreto a partir da data de sua publicação. O texto é assinado pelo então presidente da República, Fernando Henrique Cardoso e por seu Ministro da Cultura Francisco Weffort.

Os bens culturais imateriais, dentro da realidade abordada aqui, estão relacionados às diferentes identidades conformadoras da diversidade cultural do Brasil. Antônio Augusto Arantes destaca que ao explicitar a diversidade como princípio inerente à identificação dos sujeitos das ações patrimoniais, o texto legal, instituiu que o caráter desse universo de bens é de predominância popular.³²

Assim, o universo da cultura popular está intimamente ligado à concepção de patrimônio imaterial, uma vez que suas discussões marcam o reconhecimento intelectual da distância entre os modos de vida e saberes das elites e do povo.³³ Nessa perspectiva da aproximação entre o popular e o imaterial é articulada uma visão de cultura que está relacionada com “*fatos e processos que atravessam as fronteiras entre as chamadas cultura popular, erudita, ou de massa, e mesmo o limite entre as diferentes camadas sociais. São veículos de relações humanas, de valores e visões de mundo.*”³⁴

³² ARANTES, Antonio Augusto. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5–11, 2005. p. 6 e 7.

³³ CAVALCANTI, Maria Laura de Castro. Cultura e Saber do Povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 147: p.69 – 78, 2001. p.73

³⁴ Idem p.72.

Caracterizadas por sua heterogeneidade, a cultura e o saber popular, conformam um interessante jogo de relações marcadas por conflitos e negociações. As práticas culturais populares negras, como o jongo, trazem na sua história e como forte traço de sua identidade, a resistência. Representam formas de expressão que envolvem relações individuais e coletivas de aproximações e distanciamentos, pois ao mesmo tempo em que podem atrair curiosidades, interesses e admirações, pode despertar preconceitos e discriminações. Nas palavras de Cavalcanti:

*Vista sem preconceitos e em sua integridade, a cultura e o saber popular são poderosos diluidores de fronteiras rígidas entre o que quer que seja; são eficazes canais de comunicação humana a romper barreiras entre diferentes grupos, camadas e classes sociais. São também, como qualquer outro processo sócio-cultural, arenas onde se enfrentam interesses diferenciados e palco de processos tensos e conflitos de variada natureza. No seu centro vicejam, entretanto, formas artísticas de valor humano.*³⁵

Abordar o universo cultural popular significa incluir *realidades culturais intangíveis* no conceito de patrimônio praticado pelo Estado.³⁶ Essa inclusão evidencia a noção de bens culturais como um dos resultados teórico/conceituais da aplicação do Inventário Nacional de Referenciais Culturais (INRC). Segundo Letícia Vianna³⁷, “bem cultural” é o traço característico de uma cultura que é transformado em objeto “patrimonializado” – reconhecido como referência de uma identidade cultural singular. Dentro do convívio social, tudo (ou quase tudo) pode ser pensado enquanto dimensão da cultura, mas nem tudo que é cultura é patrimônio cultural.³⁸

O INRC foi lançado pelo IPHAN como uma metodologia específica para o patrimônio imaterial. Trata-se de um instrumento de pesquisa, documentação, mobilização social e gestão política para a área. Sua metodologia de inventário foi concebida com base nas ciências sociais, história e geografia, de modo a possibilitar uma base de dados públicas que dê suporte para as políticas. São coletados dados, produzidos conhecimentos e diagnósticos sobre os contextos sociais, a partir da relação direta e colaboração das *comunidades*, grupos e segmentos envolvidos com os processos de produção cultural em questão.

³⁵ Idem p.73.

³⁶ ARANTES, A. A.. Op. Cit p.6.

³⁷ Coordenadora Geral do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular – *Inventário Nacional de Referências do Jongo no Sudeste*.

³⁸ VIANNA, Letícia C. R. Legislação e Preservação do Patrimônio Imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda da cultura popular. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, vol. 1, n.1, 2004.

Entretanto, é importante destacar que a metodologia do IPHAN para o inventário não é obrigatória, é optativa. Para instrução técnica dos processos de registro se pode adotar qualquer metodologia de caráter antropológico, etnográfico ou de história cultural, de caráter multidisciplinar, que possibilite a apreensão e documentação do bem cultural em toda sua complexidade. A natureza processual e dinâmica, denominada imaterial, se constitui como expressão da identidade cultural de indivíduos e grupos sociais que se fundam na tradição, o que marca a referida complexidade e que lhe confere especificidade.

As propostas de registro devem sempre ser coletivas, representativas para um grupo. O registro é sempre um retrato do momento, devido às constantes transformações e dinâmicas que pressupõem os bens culturais. Por isso não devem ser caracterizados como “baliza de autenticidade” e, por isso, deve ser refeito periodicamente com a finalidade de se acompanhar as adaptações ou mudanças que os processos sociais, econômicos e de trocas culturais imprimem nessas manifestações.

O decreto instituiu que os registros têm a validade de dez anos, depois desse período é preciso que as pesquisas sejam renovadas, uma vez que se referem à determinada época. Essa renovação é necessária devido à natureza processual e dinâmica das manifestações culturais, para acompanhar suas transformações, até mesmo decorrentes do impacto do título dado pelo IPHAN.

Os inventários não podem ser uma lista, mas sim uma “descrição densa” do contexto sócio-cultural investigado. A continuidade histórica dos bens culturais é um “critério-chave” para a legitimidade do seu registro: “sua ligação com o passado e sua reiteração, transformação e atualização permanentes tornam-se referências culturais para as comunidades que os mantêm e os vivenciam”³⁹. Por isso, o conceito de referência cultural é fundamentador na formulação e na prática das novas políticas patrimoniais.

Essa perspectiva que aponta para a diversidade e o pluralismo valoriza as diferenças e está relacionada com a redefinição das nações e da identidade nacional. Surgem novas formas de autoidentificação e contemplação de determinadas histórias específicas, particulares. Grupos se organizam sob uma memória comum e lutam pelo reconhecimento dessa memória que não fazia parte do “discurso histórico”. De acordo com Luciana Heymann:

³⁹ CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. e FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008. p.19.

O que se observa, então, em linhas gerais, é a busca de reconhecimento e legitimidade destacando-se da “comunidade nacional”, passam a definir-se a partir de novas categorias, sejam elas étnicas, religiosas, de gênero etc. (...) a demanda por inclusão sem homogeneização, a luta pelo reconhecimento público de sua existência e significado para a nação, por representação política e, finalmente, por direitos. Não apenas direitos universais, mas também novos direitos, associados à especificidade histórica ou cultural desses grupos, fenômeno que vem provocando a rediscussão de conceitos como os de cidadania e democracia.⁴⁰

Essa demanda pela reparação do silêncio e da invisibilidade aponta uma nova função para o Estado. A partir da proposta de uma atuação que não se restringe ao nível simbólico, se objetiva reforçar identidades coletivas, a educação e a formação de cidadãos, o Estado deve contribuir para a sustentabilidade e manutenção de comunidades tradicionais. Nesse sentido, fica em evidência a discussão sobre os instrumentos legais que o Estado pode utilizar para cumprimento e garantia de direitos culturais, assim como a relação entre história e memória no espaço público. O “dever de memória” representa uma bandeira de luta, estando em jogo, nesse caso, a integração social dos afrodescendentes.

A partir desse conjunto de mudanças em torno do Estado, podemos perceber a formação de uma relação tensa. De um lado estão os defensores do “dever de memória” e de outro os que denunciam “abusos”, pois percebendo a eficácia da memória como instrumento de luta política, os grupos precisam defender e fortalecer seu “capital memorial”. Sabem que não é mais necessário silenciar sobre o seu passado, o que foi uma estratégia para conseguirem viver e se relacionar. Nesse novo contexto, o passado está sendo utilizado como um discurso histórico e político contra o esquecimento e pelo reconhecimento oficial, o lugar político que a memória ocupava mudou.

A atribuição do valor de patrimônio vinculada à preservação da memória tem como um dos seus efeitos, elencados por Maria Cecília Londres Fonseca, a criação de melhores condições para o cumprimento do preceito constitucional “direito à memória” como parte dos “direitos culturais”:

Sem dúvida, a ampliação do conceito de cidadania – o que implica reconhecimento dos “direitos culturais” de diferentes grupos que compõem uma sociedade, entre eles o direito à memória, ao acesso à cultura e à liberdade de criar, como também reconhecimento de que produzir e consumir cultura são fatores fundamentais para o

⁴⁰ HEYMANN, Luciana. O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro; CPDOC, 2006. p. 3.

*desenvolvimento da personalidade e da sociabilidade – veio contribuir para que o enfoque da questão do que é “nacional”, beneficiando-se do aporte de compor como a Antropologia, a Sociologia, a Estética e a História.*⁴¹

Dentro desse quadro de inserção dos diretos de memória, há a relação clara e imediata com a trajetória do patrimônio cultural no Brasil. Para José Reginaldo Gonçalves a moderna concepção antropológica de cultura foi, de certo modo, decisiva para o encaminhamento da recente noção de “patrimônio intangível”⁴²: “Segundo ela, a ênfase está nas relações sociais, ou mesmo nas relações simbólicas, mas não nos objetos e nas técnicas”.⁴³

Dessa forma, Gonçalves ainda associa a categoria “intangibilidade” com o caráter desmaterializado que foi associado à tal concepção de cultura. Entretanto, o autor ao discutir a materialidade do patrimônio enquanto categoria de pensamento, destaque que:

*Um dos possíveis corretivos proporcionados pelo uso analítico da categoria “patrimônio” em relação às teorias antropológicas seja talvez o colocar em primeiro plano a materialidade da cultura. Não há como falar em patrimônio sem falar na sua dimensão material.*⁴⁴

Frisada a relação fundamental da dimensão material com os patrimônios, é reforçada a ambiguidade da cultura, o que faz com que as dimensões materiais e imateriais sejam transitórias, estando sempre em diálogo, uma fazendo parte da outra:

*O material e imaterial aparecem de modo indistinto nos limites dessa categoria. A noção de patrimônio cultural desse modo, enquanto categoria de entendimento humano, na verdade rematerializada a noção de “cultura” que, no século XX, em suas formulações antropológicas, foi desmaterializada em favor de noções mais abstratas, tais como estrutura, estrutura social, sistema simbólico, etc.*⁴⁵

⁴¹ FONSECA, Maria Cecília L. Para além da Pedra e Cal In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 76.

⁴² Aconteceram muitas discussões quanto à classificação dos bens culturais como materiais e imateriais, pois poderiam ser melhores representados pelos termos tangíveis e intangíveis, uma vez que ao se tratar de representações que não valem por si mesmas, mas sim pelo valor que lhes é atribuído, apresentam uma conotação que não devem estar relacionadas ao “peso” material ou simbólico. Entretanto, oficialmente optou-se pelas referidas denominações, porque é dessa forma que os patrimônios são definidos no texto constitucional.

⁴³ GONÇALVES, José Reginaldo. O Patrimônio com Categoria de Pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 27.

⁴⁴ GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: a cultura como patrimônio. *Horizontes Antropológicos*. n. 23, 2005. p.21

⁴⁵ Idem p.21

Ainda sublinha, a partir de Bakhtin, especialmente no âmbito da cultura popular, que a categoria materialidade assume uma ligação que não se restringe a objetos materiais, pois estão relacionadas com os denominados “fatos básicos da existência”, como os sentimentos, as paixões e o corpo humano. São nessas ações simbólicas que estão implicadas a materialidade, como afirma Canclini: “não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais”.⁴⁶

Essas considerações também indicam um afastamento dos estudos de objetos materiais e técnicas. Sendo que: “Não por acaso, são os antropólogos muitos dos que estão à frente daquele projeto de renovação ou ampliação da categoria patrimônio.”⁴⁷ Essa mudança em relação aos profissionais que estão pensando o patrimônio, se relaciona com essa nova perspectiva do conceito e aponta para a necessidade de mudança de quadro no IPHAN, uma vez que esse, até então, era dominado por arquitetos e artistas plásticos, e é colocada a importância da presença de historiadores e cientistas sociais na nova discussão patrimonial.

O conceito de cultura aparece, então, como um dos elementos fundamentais para a discussão de patrimônio que propõe esta pesquisa. Por meio de noções teóricas desenvolvidas no campo da Antropologia e que cada vez mais são utilizadas por historiadores, vemos a necessidade de esboçar o que Gonçalves chama de “moderna concepção antropológica de cultura”.

Junto à discussão que envolve o conceito de cultura na produção antropológica, Johanes Fabian finaliza para uma ausência importante e significativa, a falta da memória nas reflexões apresentadas pelos principais teóricos da antropologia cultural.⁴⁸ O autor lança essa questão e vai buscar possíveis explicações na sua própria trajetória de pesquisa de campo. Chega à conclusão de que apenas quando a etnografia passou a ser entendida como comunicação e a cultura como práxis que a memória conseguiu espaço na Antropologia nas suas palavras:

Considerando que uma ou outra forma de positivismo dominara a antropologia nos tempos coloniais, sua crítica tinha implicações não só epistemológicas, mas também políticas. Antes de mais nada, levou-

⁴⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.29.

⁴⁷ GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: a cultura como patrimônio. *Horizontes Antropológicos*. n. 23, 2005. p.21

⁴⁸ FABIAN, Johanes. Memórias da memória: uma história antropológica. In: REIS, Daniel A., MATTOS, Hebe, OLIVEIRA, João P. de, MORAES, Luís Edmundo de S., RIDENTI, Marcelo (orgs). *Tradições e Modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

nos a repensar as “condições de possibilidade” da etnografia: a comunicação substitui a observação como atitude predominante da pesquisa de campo. A conseqüente mudança em nosso enfoque da linguagem, da semiótica para a pragmática, preparou-se igualmente para outra guinada teórica, desta vez da cultura como sistema (de instituições, valores, normas ou símbolos) para a cultura como práxis. Hoje percebo que esse foi um passo decisivo para remover o bloqueio contra a memória na antropologia e também em outras áreas.⁴⁹

Memória e cultura, mais especificamente, a cultura popular, são conceitos fundamentais ao se tratar de patrimônio cultural, principalmente o imaterial, e quando colocadas em diálogo possibilitam análises que contribuem para o entendimento das permanentes construções identitárias.

A visão apresentada aqui da cultura pela Antropologia, ao considerar ser constituída por práticas e rituais, é transmitida e permanentemente recriada a partir da memória. O jongo, enquanto prática cultural simbólica negra, por tudo que já foi apresentado, é um patrimônio cultural vivo, materializado na memória, presente no cotidiano dos jongueiros. Sua permanência está relacionada com essa idéia de transformação a partir dos contextos, essa noção de que a cultura está em constante movimento.

Por esse caminho, podemos dizer, de acordo com Martha Abreu, que a moderna concepção antropológica de cultura teve também um intenso diálogo com uma nova noção sobre a própria história:

Desde a década de 1980, os historiadores brasileiros começaram a valorizar as ações dos sujeitos sociais, a construção dos processos históricos e a dimensão cultural das lutas sociais mais amplas. A emergência de uma cultura imaterial, valoriza como símbolo de um grupo e da identidade nacional, situa-se numa época em que os historiadores reconhecem o quanto a dimensão cultural, manifestadas em festas, músicas, danças, ocupou um espaço de luta política e identitária na história do Brasil.⁵⁰

A autora vê a história como “fiadora” de um projeto mais amplo de releitura do passado, das lutas pelo direito de memória e os direitos culturais. Sinaliza que com o decreto 3.551, os historiadores, especialmente os da história cultural, recebem uma excepcional oportunidade de voltar a atuar na discussão e construção de políticas de patrimônio cultural e histórico no Brasil.

⁴⁹ Idem p. 17

⁵⁰ ABREU, Martha. Cultura Imaterial e Patrimônio Histórico Nacional IN: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca. *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Editora Civilização Brasileira, 2007. p.360-361.

Nessa pesquisa, que tem como foco o entendimento dos variados sentidos que os jongueiros, no tempo, atribuem ao seu patrimônio, esse destaque da importância do papel da história e dos historiadores é legitimador. A ampliação das ações e políticas do patrimônio cultural, apesar de “democráticas e transformadoras”, por estarem inseridas no campo da cultura, não se realizam sem conflitos e resistências. Nesse sentido, Martha Abreu propõe indagações muito relevantes: “Afim, que bens culturais poderão ser escolhidos como patrimônio cultural imaterial brasileiro? Que autoridades irão determinar o que deve e o que não deve receber tão concorrido título? Quais serão os novos pesos dessa seletiva balança?”⁵¹

Sem perder o referencial dessas proposições e discussões, sabemos que é exatamente como decorrência de todo esse processo, dessa nova conceituação, concepção de patrimônio cultural descrita acima, e a partir do decreto-lei em questão, que algumas práticas culturais negras foram inventariadas. A lei abriu o espaço para a oficialização de títulos como o do ‘Jongo no Sudeste’, que passou a compor a lista dos bens culturais imateriais oficiais brasileiros.

1.3- O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI

Instituído no âmbito do Ministério da Cultura, no “Artigo 8º” do Decreto 3.551/00, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial representa uma proposta de política específica. De acordo com o texto da lei, visa: “à *implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio*”. Enquanto o decreto representa o instrumento legal, e tem um texto objetivo composto por determinações práticas, o PNPI representa a política e possui um texto mais conceitual, detalhado e explicativo.

No início do texto, aparece como questão principal a viabilização de “*projetos de identificação, reconhecimento e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural.*” O documento é *organizado* por meio de cinco tópicos, são eles: 1- Objetivos; 2- Diretrizes da política de fomento do PNPI; 3- Linhas de Ação; 4- Outros instrumentos da política de preservação do patrimônio imaterial brasileira; 5- Bens Culturais de Natureza Imaterial.

⁵¹ Idem p. 357.

As etapas que o Programa estabelece, e que aparecem no primeiro objetivo, são a implementação da política de inventário, registro e salvaguarda dos bens culturais imateriais. Somente com o registro é possível ter acesso ao que é proposto pelo PNPI, isso é reforçado pela necessidade de articulação colocada entre o registro e a salvaguarda. Por meio dessa articulação, o registro fica diretamente ligado à salvaguarda, é o que firma, concretiza a garantia de direitos dentro dessa proposta de política patrimonial.

O programa é identificado como “de fomento”. Fomento é um termo muito utilizado em propostas de ação e textos de políticas públicas na atualidade, seu significado é: *sustentar, incitar, excitar, entreter, promover o progresso de*; é sinônimo de: *alimentar, causar, motivar, ocasionar, originar, promover, provocar e suscitar*. O significado e os sinônimos destacam a idéia de criação, inovação, programas de fomento, buscam promover melhoras e gerar avanços.

Outro termo que tem aparecido associado ao “fomento” é sustentabilidade, que aparece com recorrência no texto do PNPI. Sustentabilidade nos dicionários é definida como: *habilidade, no sentido de capacidade, de sustentar ou suportar uma ou mais condições, exibida por algo ou alguém. É uma característica ou condição de um processo ou de um sistema que permite a sua permanência, em certo nível, por um determinado prazo. Em anos recentes, o conceito tornou-se um princípio, segundo o qual o uso dos recursos naturais para a satisfação de necessidades presentes não pode comprometer a satisfação das necessidades das gerações futuras, o que requereu a vinculação da sustentabilidade no longo prazo, um "longo prazo" de termo indefinido, em princípio.*

Esses dois termos, fomento e sustentabilidade, ainda mais quando associados, reforçam uma tendência presente em muitos projetos de lei e políticas públicas da atualidade. Devido à necessidade, como exposto na definição acima, de se garantir certa permanência dos recursos naturais, e nesse caso, dos bens culturais de natureza imaterial. Nessa perspectiva, como decorrência de variados movimentos e lutas sociais, a gestão do Ministério da Cultura deu uma virada no tocante a políticas culturais e aderiu esse “princípio”, o dos programas de fomento e de sustentabilidade.

O documento elenca uma relação de possíveis instituições parceiras “dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura, à pesquisa e ao financiamento”. Ao estabelecer essa relação de possíveis

instituições para parcerias é mais uma vez evidenciado o desafio, já mencionado, de tentar abranger nessa política além da esfera federal, também a estadual e a municipal. Ao elencarem as universidades como possíveis parceiras, é priorizado o objetivo da pesquisa, da produção de conhecimentos e da criação de uma base de informações para a elaboração do inventário, do registro e das posteriores ações de salvaguarda.

Como pretende envolver toda a sociedade, aparece como um objetivo temático: “Contribuir para a preservação da diversidade étnica e cultural do país e para disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro a todos os segmentos da sociedade”. Ao falar em diversidade étnica e cultural, podemos nos remeter a setores sociais menos valorizados e historicamente “esquecidos”, por isso a articulação com a necessidade de financiamentos e a promoção da inclusão social. A melhoria da condição de vida dos produtores e detentores dos bens culturais imateriais é destacada como uma diretriz desse Programa.

Arantes menciona a existência de muitos programas de desenvolvimento humano e social em regiões menos desenvolvidas da Europa, resalta os benefícios “materiais, psicossociais (auto-estima) e políticos (inclusão social e cidadania) às população-alvo”⁵² Aponta a viabilidade dos brasileiros se inspirarem e adaptarem elementos dessa experiência bem sucedida aos seus programas. O PNPI se enquadra nesse tipo de proposta que, para a realidade do Brasil, tem um caráter muito inovador. É praticamente inédito no nosso país iniciativas voltadas à valorização de práticas culturais populares que visam ao “fortalecimento da inclusão social e ao aumento de renda do produtor”.⁵³

Nesse sentido, aparece o terceiro objetivo: “Captar recursos e promover a construção de uma rede de parceiros com vistas à preservação, valorização e ampliação dos bens que compõem o patrimônio cultural brasileiro.” A necessidade de captação de recursos variados para a formação de redes que contribuam para a sustentabilidade dos patrimônios é resultante de um contexto em que a cultura está relacionada com o mercado. Segue uma passagem de Arantes que corrobora e explica melhor essa relação:

Em um contexto no qual a cultura tornou-se tão indissociável do mercado quanto ela esteve integrada à política nas décadas de 1970 e 80, esses investimentos vêm estimulando a atribuição de novos sentidos ao patrimônio cultural. Além dos valores documental,

⁵²ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *RESGATE. Revista de Cultura*. Campinas: CMU/ Unicamp, n°. 13, 2004. p. 16.

⁵³ Idem. p.16

*simbólico e afetivo até agora atribuídos a esses bens – ou talvez até mais do que eles –, o seu valor de mercado é o que emerge na crista da onda cultural contemporânea, no Brasil e fora daqui.*⁵⁴

O autor analisa que a relação globalizada das nações trouxe a necessidade da explicitação das diferenças, foi preciso criar/ produzir um novo tipo de recurso, capaz de conferir sentidos peculiares aos lugares. Nesse processo, o local e o global ganham novas conotações, pois ambos estão acessíveis aos grupos sociais. O local ganha importância, e por consequência, o popular ganha no novo lugar.

O movimento identificado é de uma produção cultural mundializada que gera “o enraizamento no plano local, de sentidos globais de lugar, sentidos que dialogam, deslocam e interagem com as representações de identidade, memória e tradição, e com as práticas a elas associadas.”⁵⁵ Dessa forma, os bens culturais estão envolvidos com atividades, como o turismo, que geram renda e é preciso estar atento para que os produtores não percam seus papéis de protagonistas e que participem de forma ativa dessas novas formas de relação. Até porque, defendemos que são as transformações e diálogos com as circunstâncias que fazem com que as tradições permaneçam sem perder o seu sentido:

*Essa ambivalência é o que possibilita o uso do patrimônio como capital simbólico na produção de sentidos reconhecíveis e contínuos de lugar, tanto para um mercado em expansão, quanto para a comunidade local, pondo em marcha o assim chamado processo de reinvenção de tradições.*⁵⁶

Para amarrar essa discussão é interessante pensar, como nos sugere Barros, em uma tríplice e simultânea dimensão da cultura:

*simbólica, cidadã e econômica. A primeira nos remete aos modos de fazer, pensar e agir, portanto revela nossas identidades. A segunda se refere à idéia de cultura como direito e, portanto, campo para o exercício da cidadania. Na dimensão econômica reconhecemos a cultura como geradora de riquezas e provedora de modelos de desenvolvimento.*⁵⁷

A partir da articulação dessas três dimensões, é explicitada a necessidade da existência de políticas públicas. O autor, a partir dessa constatação, lança dois desafios, que para nós, ficam colocados como pontos chaves de reflexão dessa análise do PNPI. O

⁵⁴ ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *RESGATE. Revista de Cultura*. Campinas: CMU/ Unicamp, nº. 13, 2004. p.13-14.

⁵⁵ Idem p. 13

⁵⁶ Idem p. 16

⁵⁷ BARROS, José Márcio. *A Diversidade Cultural, o identitário, o popular e o tradicional*. In: Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010. p. 32.

primeiro: “O desafio é pensar como as diferenças podem deixar de ser tratadas como realidades que justificam e legitimam, desigualdades e dominações, transformando-se no elemento central de nosso capital social”. E o segundo: “implementar medidas políticas e econômicas que evitem a transformação das trocas culturais em processos de mão única que reforçam a concentração cultural e submetem a cultura à lógica exclusiva do mercado globalizado”.⁵⁸

O quarto objetivo: “Incentivar e apoiar iniciativas e práticas e preservação desenvolvidas pela sociedade.” O terceiro está diretamente relacionado com as propostas de salvaguarda e a criação dos Pontões de Cultura, a proposta de formação de uma rede, que foi consolidada por meio do Programa Cultura Viva⁵⁹ e a disseminação dos editais para Pontos de Cultura, *ação prioritária e ponto de articulações das demais atividades do Programa*. A partir do site do MinC, Ponto de Cultura:

O que é?

São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. Somam, em abril de 2010, 2,5 mil em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas.

O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade.

Pode ser instalado em uma casa, ou em um grande centro cultural. A partir desse Ponto, desencadeia-se um processo orgânico agregando novos agentes e parceiros e identificando novos pontos de apoio: a escola mais próxima, o salão da igreja, a sede da sociedade amigos do bairro, ou mesmo a garagem de algum voluntário.

Quando firmado o convênio com o MinC, o Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investir conforme projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de R\$ 20 mil, para aquisição de equipamento multimídia em software livre (os programas serão oferecidos pela coordenação), composto por microcomputador, mini-

⁵⁸ Idem p. 32 e 34, respectivamente.

⁵⁹ Esse Programa do Ministério da Cultura foi criado em 2004, com o objetivo de estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos de Cultura selecionados por meio de editais públicos, regulamentado pelas Portarias MinC nº 156 e nº 82, de 06 de julho de 2004 e de 18 de maio de 2005, e executado pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), que até 2008 se chamava Secretaria de Programas e Projetos Culturais. De acordo com os dados publicados pelo MinC, há quase quatro mil Pontos de Cultura em 1.122 municípios de todo Brasil (dados de abril de 2010). O público alvo do Programa inclui habitantes de regiões e municípios com grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental brasileiro, bem como comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos. (Informações retiradas do texto: "Um Panorama das Recentes Transformações no Trato das Culturas Populares no Contexto Brasileiro". In: *Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010.)

*estúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que mais for importante para o Ponto de Cultura.*⁶⁰

No caso dos bens registrados, por estar envolvido o Ministério da Cultura e o Iphan, foi viabilizada a criação dos *Pontões*, modalidade que inclui o objetivo da salvaguarda e por abranger um número maior de grupos, possui uma verba maior. Todas essas iniciativas passam pelo princípio de reconhecer o que já é feito pelos grupos sociais, apoiar, fomentar essas ações, e trabalhar para a garantia da sua continuidade.

Entretanto, pelos anos de experiência, já podemos observar alguns questionamentos e adaptações ao formato proposto estão sendo colocados. Volta, mais uma vez como ponto fundamental o embate entre o saber tradicional e a estrutura burocrática dos órgãos do Estado. O modelo que exige um plano de trabalho detalhado, com orçamentos minuciosos e prestações de conta rigorosas, exige que os grupos tradicionais que recebem esse recurso para desenvolverem seus patrimônios, dialoguem com uma estrutura de trabalho que lhes é muito estranha.

A exigência da obtenção de um *kit multimídia* específico também, em alguns casos, se torna um problema, pois são aparelhos que os grupos não dominam o manuseio. Compreendemos que a intenção é possibilitar o acesso aos meios vigentes de comunicação e trabalho, mas é preciso pensar até que ponto isso se torna um problema para os grupos. Os editais não incluem a contratação de profissionais na área de contabilidade e direito, de modo que gerir esses projetos que representa ações cotidianas da vida das comunidades, torna-se um grande desafio.

A proposta dessa política de governo representa um momento histórico da cultura como um projeto político no Brasil, pela primeira vez a cultura popular é considerada e recebe atenção especial do poder público. O governo até então, na gestão dos dois governos do presidente Lula, esteve aberto para fazer com que funcionasse a proposta. A intenção do governo foi passar o programa dos Pontos de Cultura para os estados para que garanta a não interrupção dos projetos iniciados e da rede formada, além de tentar facilitar o diálogo dos grupos com os órgãos competentes. Muitos estados brasileiros aderiram e ao passar para as unidades da federação, a política deixa de ser de governo e passa a ser de estado.

⁶⁰ Fonte: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>, Acesso em março de 2011.

Devido ao seu caráter inovador, ainda não sabemos quais serão as reais implicações desse tipo de política, entretanto em uma avaliação preliminar, podemos considerar os seguintes aspectos:

Tais programas implicam, em primeiro lugar, na identificação de diferenças culturais e no desenvolvimento de diferenciais de mercado a partir dessas diferenças. Esses levantamentos se ocupam tanto de práticas e conhecimentos vigentes quanto das que perduram e continuam a ser re-trabalhadas pela memória social. Eles incluem a identificação de executantes, mestres e aprendizes, assim como o registro dos seus conhecimentos e formas de expressão. Trata-se, portanto, de um trabalho de localização e identificação do que vem sendo denominado “tesouros” culturais, dos seus guardiões e de suas condições de reprodutibilidade.⁶¹

Ao falar da identificação de “executantes, mestres e aprendizes” e de “guardiões”, podemos associar a proposta de práticas culturais como patrimônios oficiais com as representações coletivas formadoras das identidades. É nesse sentido que podemos entender a íntima relação existente entre a discussão das identidades culturais e os patrimônios imateriais.⁶²

O segundo tópico “Diretrizes da política de fomento do PNPI” é iniciado por uma diretriz que visa o desenvolvimento social, fala em “inclusão social” e “melhoria das condições de vida”. No contexto atual e ao considerar que quando falamos em bens culturais imateriais nos remetemos principalmente a grupos da cultura popular, podemos associar essa diretriz à questão econômica e de acesso a direitos sociais básicos. O que novamente retoma a discussão colocada acima de cultura e mercado.

As diretrizes seguem no sentido de envolver os grupos nos projetos de preservação e valorização do patrimônio, uma vez que são os produtores, transmissores e responsáveis pela atualização das práticas culturais em questão. A necessidade de participação dos agentes culturais está atrelada à constatação de que são eles os principais “protetores” das suas práticas. Esse documento esclarece a ideia de que “proteção” dos bens se dá no âmbito oficial, muito pelo contrário, essa manutenção é garantida pelas comunidades e grupos. Porém, é com o apoio e a garantia de direitos pelo Estado que podem continuar de forma mais digna e valorizada.

Em seguida aborda a salvaguarda relacionada ao apoio material e à ampliação do acesso aos benefícios gerados pela “preservação” dos bens. A recorrência da palavra

⁶¹ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *RESGATE. Revista de Cultura*. Campinas: CMU/ Unicamp, n.º. 13, 2004. p. 16.

⁶²BARROS, José Márcio. A Diversidade Cultural, o identitário, o popular e o tradicional. In: *Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010. p. 39.

preservação em toda documentação originária do IPHAN, mostra que o instituto, mesmo mostrando um movimento de mudanças em relação ao trato dos patrimônios, continua associando à preservação como sua principal prática. Entretanto, não podemos entender essa preservação como algo que vai “congelar”, “paralisar” o bem cultural, pois como estamos defendendo, e também é colocado no texto do PNPI, esses estão em permanente transformação.

Entre os tópicos das diretrizes, a idéia de sustentabilidade, discutida acima, aparece com incidência, uma vez que é nessa parte do texto do documento, nas Diretrizes, que encontramos a constituição dos princípios da proposta do Programa. Preservação e sustentabilidade entram em diálogo nessa proposta, e é nesse sentido que precisamos entender a necessidade da criação de mecanismos que garantam continuidade e manutenção, meios de subsistência para os grupos através de suas práticas e bens culturais.

A penúltima diretriz que diz: “Implementar mecanismo para a efetiva proteção de bens culturais imateriais em situação de risco”, é um pouco vaga, pois não sabemos com clareza o que seria uma situação de risco, ainda mais no contexto atual. Também ficamos em dúvida de como seria esse diagnóstico, quem pode dizer que um bem está em risco? Os especialistas? Os produtores e transmissores? Quais situações seriam essas na atualidade? Bem, acreditamos que alguns fatores que colocam um bem cultural imaterial em risco são, por exemplo, a morte dos mestres, a falta de aprendizes, questões religiosas, questões econômicas, o movimento da indústria cultural e o turismo, mas nada disso é mencionado ou remetido no texto do documento, por isso nesse tópico encontramos uma lacuna.

O último tópico das diretrizes é referente ao respeito e proteção dos direitos difusos ou coletivos⁶³ no âmbito da preservação e uso do patrimônio cultural imaterial. Direitos difusos ou coletivos correspondem à garantia de direitos amplos, abrangentes e básicos. Essas categorias do direito são marcadas pela *invisibilidade* e *transindividualidade*, relacionadas com a idéia de bem comum, e de grupo. O direito difuso não é equivalente ao coletivo, pois o último está relacionado com uma relação

⁶³ Os *direitos difusos* são caracterizados principalmente por sua *invisibilidade* e *transindividualidade*, os sujeitos são indeterminados e a satisfação de um dos sujeitos deve ser a satisfação de todos. Os *direitos coletivos* estão vinculados à pessoas ligadas por uma relação jurídica, também são indeterminados, mas determináveis por grupo. Há também a característica da invisibilidade, pois não seria possível conceber tratamento diferenciado aos diversos interessados coletivamente, desde que ligados pela mesma relação jurídica.

jurídica em ter as pessoas. Acreditamos que é por isso que o documento se refere aos dois, para incluir mais possibilidades de beneficiados.

Partimos, então, para a terceira parte do texto do PNPI, as Linhas de Ação. As linhas estipuladas são *financiadas, apoiadas e estimuladas* pelo Programa: “ - Pesquisa, documentação e informação/ - Sustentabilidade/ - Promoção/ - Capacitação”. Ao relacionar essas linhas, podemos traçar um paralelo com os objetivos e perceber uma coerência de pretensões que é viabilizada pelos instrumentos propostos na parte quatro do documento.

Ao avaliar as linhas elencadas, todas, de certa forma, já foram abordadas na discussão apresentada até aqui. Porém, as duas primeiras tratamos com mais ênfase, enquanto as duas últimas falamos de maneira indireta. Vemos a “Promoção” vinculada a ações que pretendem dar visibilidade aos patrimônios, torná-los mais acessíveis e divulgados. A “Capacitação”, ao se tratar de bens imateriais, diferentes de monumentos e objetos, não dá para restaurar, nem fazer obras, é preciso capacitar e instruir, cuidar das pessoas que detêm a sabedoria e o conhecimento das práticas em questão.

De acordo com essas linhas de ação, é interessante mostrar, a partir do nosso objeto de pesquisa, o jongo/caxambu, como está organizado parte do seu plano de salvaguarda. Um primeiro fator a se destacar é que o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu é identificado como um programa de extensão da Universidade Federal Fluminense em parceria com o IPHAN, o que implica a associação de uma instituição de ensino e pesquisa com um órgão federal do Ministério da Cultura, o que privilegia todas as linhas, principalmente Pesquisa e Capacitação. As ações desenvolvidas pelo Pontão estão articuladas por três grandes eixos que dialogam diretamente com as linhas: 1- Articulação/Distribuição, 2- Capacitação e 3- Difusão e distribuição de produtos culturais.

A quarta parte do texto do PNPI é, “Outros instrumentos da política de preservação do patrimônio cultural”. Essa parte é dividida em subitens: a) Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, instrumento de reconhecimento; b) Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, instrumento de pesquisa e produção de conhecimento; c) Planos de Salvaguarda, instrumento de garantia de direitos, apoio à continuidade e sustentabilidade.

O subitem a), consiste em uma explicação mais detalhada dos títulos dos livros de registro, o b) traz o objetivo e explicação do INRC, e o c), define o significado para o PNPI e, conseqüentemente, para o IPHAN, de salvaguarda: “Salvaguardar um Bem

Cultural de Natureza Imaterial é apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria de suas condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência.”

Essa definição vem ao encontro de tudo o que foi debatido e exposto, um conceito de salvaguarda que está relacionada com a ideia de sustentabilidade. A importância de melhores condições sociais e materiais para os grupos, uma vez que, na maioria das vezes são provenientes da cultura popular, com a finalidade principal de fomentar a permanência dos bens culturais imateriais, sendo que esta permanência está atrelada às atualizações e transformações, não tendo nada a ver com a imobilidade e estatificação desses patrimônios.

Tanto é assim, que o texto do documento é finalizado com a ideia de que apenas com o processo de registro e inventário é possível reconhecer com precisão as formas mais adequadas de salvaguarda. Essas formas podem variar, cada caso precisa de uma atenção especial dos especialistas e, o principal, do envolvimento dos produtores/transmissores do bem cultural. Apenas com a participação comunitária é possível salvaguardar de maneira sustentável.

Porém, a questão que queremos deixar colocada, é que todo esse movimento do IPHAN e dos grupos sociais organizados pela institucionalização dos patrimônios imateriais e sua consequente garantia de direitos, não pode, de forma alguma ser imposta, pois como vimos, há todo um procedimento técnico e burocrático. Tudo isso é muito recente, entretanto é resultado de anos de lutas e de abandono, mas é preciso que se respeite as opções e os seus tempos específicos. É a participação cidadã que confere o sentido real às ações que visam ao reconhecimento, à valorização e a participação popular, essas políticas devem garantir cidadania e qualidade de vida.

1.4- O Registro do 'Jongo no Sudeste' e o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu

O jongo foi registrado no Livro das Formas de Expressão, tendo sido proclamado patrimônio cultural brasileiro, em 2005, pelo IPHAN. Ao ser reconhecido pelo IPHAN, um órgão de representatividade federal, o bem recebe um reconhecimento por sua relevância na história e cultura do país. O título conferido ao “Jongo no Sudeste” foi o de *Patrimônio Cultural do Brasil*, e podemos relacionar esse

reconhecimento ao significado do bem cultural como “forma de resistência da cultura afro-brasileira na região sudeste”.⁶⁴

Esse título está atrelado a temáticas como a história da escravidão e da abolição, as lutas do movimento negro, lutas por direito de memória, reparação do passado e valorização da diversidade cultural brasileira. O título foi assinado em 15 de dezembro de 2005 por Antonio Augusto Arantes, então presidente do IPHAN.

A pesquisa desenvolvida para o registro foi coordenada pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNCPP). O pedido de registro do jongo teve como proponente os próprios grupos e associações de produtores da manifestação cultural, foi encaminhado pelo CNCPP, que já vinha apoiando regularmente esses grupos e suas expressões há alguns anos. Para a elaboração do inventário, que tem como objetos de investigação os documentos, entrevistas e performances através de observação participante, os pesquisadores visitaram as comunidades.

O inventário restringiu-se às comunidades visitadas:

no Estado do Rio de Janeiro: 1- Em Angra dos Reis, o grupo congrega moradores das comunidades de Bracuí e Mambucaba; 2- Em Barra do Piraí, o grupo é integrado pelos remanescentes de dois antigos núcleos jongueiros; 3- O caxambu de Miracema; 4- O Jongo de Pinheral; 5- O Jongo da Serrinha, situado no morro de mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro; 6- O caxambu de Santo Antônio de Pádua; 7- O tambor do Quilombo São José da Serra, no município de Valença.

*Cinco grupos no Estado de São Paulo também foram identificados e contatados: 1- O jongo do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá, atualmente representado por dois grupos; 2- O jongo de Cunha; 3- O jongo de Piquete; 4- O jongo de São Luís de Paraitinga; 5- O jongo de Lagoinha. No litoral do Espírito Santo foram contatados jongueiros de São Mateus e Conceição da Barra.*⁶⁵

Porém, não significa que apenas nessas localidades estejam vivas as práticas do jongo, também conhecido como caxambu ou tambu. Por isso, o inventário e consequentemente o título referem-se à forma de expressão como um todo e não às comunidades referidas na pesquisa realizada. O IPHAN sabe que existem outros grupos e que a configuração dos atuais núcleos jongueiros pode se alterar em curto espaço de tempo devido a vários fatores.

Além do inventário, que fica como importante e detalhada fonte de pesquisas e dados, o IPHAN produz uma *Certidão*. Um documento que sintetiza o material coletado

⁶⁴ Documento *Certidão* - Jongo no Sudeste, IPHAN, 2005.

⁶⁵ Jongo no Sudeste. Brasília, DF: IPHAN, 2007. 92p. : il color. ; 25 cm. + CD ROOM. – (Dossiê IPHAN : 5). p. 19.

e o texto produzido para conferir ao bem cultural o título. É como uma certidão de nascimento ou casamento, que confere determinada identificação e indica traços da identidade. Além das informações sobre o registro, o nome do livro, o número da página e o nome do bem, consta uma descrição.

Apontamos esse termo, *Descrição*, como um ponto de reflexão, pois tudo o que questionamos na perspectiva do folclore e dos folcloristas é a forma não problematizada de tratar as manifestações culturais e, no momento em que acreditamos estar trabalhando a partir de uma nova conceituação de cultura, nos deparamos novamente com essa questão. Entendemos que tanto no Decreto 3551/00 e no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, o PNPI, encontramos esses conceitos e determinações, o INRC é um instrumento metodológico que abrange esses debates.

Porém, a Certidão, o documento mais simples e acessível aos grupos de produtores e transmissores culturais é composto por uma descrição que não apresenta ressalvas sobre a proposta política do patrimônio imaterial e da sua salvaguarda. Talvez se trocássemos a palavra Descrição por Histórico ou Parecer, teria uma conotação menos determinante, pois o que parece é que a utilização desse termo exclui a possibilidade de aparecimento de novas formas da manifestação cultural, o que é um equívoco, uma vez que o inventário se refere ao bem cultural de forma geral e a legislação considera a possibilidade do surgimento de novos grupos, do reconhecimento de grupos que a equipe de pesquisa não registrou e as consequentes transformações.

Essa ressalva sobre o termo descrição é apenas uma crítica que se pretende construtiva, pois a descrição apresentada é, a meu ver, boa e elucidativa. Começa com um detalhamento sobre o que é o jongo: *“O jongo é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia.”* Em seguida estabelece onde e quando acontece: *“É praticado nos quintais das periferias urbanas e em algumas comunidades rurais do sudeste brasileiro. Acontece nas festas de santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, nas festas do Divino, no 13 de maio da abolição da escravatura.”* No texto não é abordada as apresentações públicas, hoje bastante frequentes, de grupos de jongo em eventos culturais e turísticos.

O texto do documento continua com uma ponderação sobre a forma e as raízes: *“É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da*

umbigada.” A saudação aos antepassados é ainda muito forte e mantida pelo reconhecimento e respeito aos mestres ainda vivos. A associação com povos africanos de língua bantu pode ser comprovado pela presença, ainda hoje, de palavras e expressões dessa origem. O elemento da umbigada está presente enquanto uma simulação, os dançarinos não chegam a se tocar, mas dançam insinuando esse gesto.

Traz um breve histórico da origem e localização do jongo no nosso país: “*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.*” Com esse panorama podemos fazer uma correspondência com o século XIX, o período imperial, o “ciclo do café”, a abolição e o pós-abolição.

Segue comentando, dentro do contexto mencionado, a sua utilização : “*Trata-se de uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão que serviu também como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre os antigos escravos por meio dos pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender.*” O jongo servia para comunicação, diversão e resistência, características que ainda hoje são mantidas, embora ressignificadas.

O texto aborda a forma como foi visto, não só no período da escravidão: “*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.*” Traz os possíveis nomes da manifestação cultural: “*É também conhecido pelos nomes de tambu, batuque, tambor e caxambu, dependendo da comunidade que o pratica*”. Os nomes recebidos variam, mas verificamos que é mais comum a prática ser chamada de jongo ou caxambu e quando indagamos os jongueiros sobre essa diferença de denominação, explicam que jongo é o canto e caxambu o tambor. Assim, entendemos que cada grupo busca uma identificação, alguns estão mais focados no verso e outros no ritmo, porém em todos, esses elementos estão em diálogo.

Partimos, então, para uma descrição dos instrumentos: “*Os tambores, feitos a partir de troncos de madeira e couro de animal, são elementos centrais no jongo, sempre reverenciados pelos jongueiros. Os instrumentos musicais que acompanham os jongueiros podem variar de um grupo para o outro, frequentemente incluindo dois ou três tambores chamados de tambu e candongueiro ou de caxambu e candongueiro. Em alguns casos é utilizado também um tambor de fricção – uma espécie de cuíca de grandes dimensões conhecida como puíta ou angoma puíta.*” Esses instrumentos são de confecção artesanal e hoje, os tambores feitos de troncos de árvores, são raridades,

reíquias em comunidades muito antigas. Na atualidade, a maioria dos tambores são confeccionados com barricas de vinho.

O nome dos tambores e a forma como são referenciados, é outro fator de relação com as raízes africanas. Nesse sentido, o texto segue com a simbologia do tambor: *“Enquanto elementos de ligação com as entidades do mundo espiritual, os tambores são respeitados na roda de jongo como verdadeiros representantes dessas entidades. Os tambores expressam também a conexão do jongo com as outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o camdomblé.”*

Depois de falar dos tambores, parte para um detalhamento do ritual das rodas: *“Iniciado o toque dos tambores, forma-se uma roda de dançarinos que cantam em coro, respondendo ao solo de um deles. São várias as maneiras de se dançar o jongo. Sozinhos ou em pares os praticantes vão ao centro da roda, dançam até serem substituídos por outros jongueiros. Muitas vezes nota-se, no momento da substituição, o elemento coreográfico da umbigada”*. Como vemos, há um ritual consolidado, entretanto, a forma dos seus elementos, os instrumentos, o canto e a dança, variam de acordo com as comunidades.

É destacado que um dos elementos mais marcantes do jongo é o *ponto*, o que é cantado: *“expressa um denso arsenal mito-poético contido na prática jongueira. Esses pontos são de natureza jocosa, de sarcasmo, de reclamação sobre maus tratos e excesso de trabalho. Outros pontos são cantados para louvar os tambores. Para abrir a roda é necessário o ponto de homenagem aos jongueiros velhos. Os pontos de demanda ou gurumenta são formas de desafio lançado entre jongueiros, com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. Os conhecimentos acerca dos pontos e seus mistérios são passados de geração em geração para os novos jongueiros.”*

Esse elemento fundamental, que no título dá nome à manifestação cultural, pois é usada a palavra Jongo e não Caxambu ou Tambu, representa a diversidade e a riqueza da poesia verbal contida nessa prática. Poesia que tem diferentes conotações, política, cotidiana, irônica, humorística, entre outras, e que forma um laço de transmissão oral, que garante sua continuidade, ressignificação e manutenção.

A Certidão é concluída estabelecendo que a descrição equivale a uma síntese do processo administrativo correspondente ao registro e inventário, ambos aprovados pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. É assinada por Márcia Genésia Sant’Anna

em 15 de dezembro de 2005, mesma data do título, Diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN.

Como sinaliza a descrição da Certidão, o ponto de jongo é um elemento central. Se pararmos para analisar, suas letras organizam uma importante parte da memória da escravidão no Sudeste. No tempo do cativo, as metáforas contidas na poesia do jongo permitiam aos praticantes se comunicarem por meio da linguagem cifrada. O historiador Robert Slenes, ao analisar as fontes reunidas e coletadas por Stanley Stein na pesquisa que resultou no livro *Vassouras: um município do café, 1850-1900*, enfatiza que “De fato, além de fazer parte dos festejos aos sábados, os jongos eram canções de trabalho em grupo.”⁶⁶

Os versos são colocados como elementos compostos por metáforas e desafios que servem para os praticantes dialogarem entre si e com os que assistem às rodas. Esse recurso corresponde a um “código” de linguagem própria, usam as rimas e algumas palavras de origem banto que associam a elementos do cotidiano para conversarem e transmitirem mensagens. Muitas vezes abordam temáticas de questões políticas, contra o preconceito, episódios do seu dia a dia para expressar “a arte do subterfúgio e da ironia como um meio termo entre a submissão e a revolta”⁶⁷. Um exemplo dessa “brincadeira” é o ponto que segue, cantado pelo jogueiro Cosme Aurélio Medeiros, atual presidente da Associação Cultural Sementes D’África, membro do Grupo Filhos de Angola: “Eu não sei se você já viu/ Sapo que joga peteca/ Eu já vi um deputado/ Com dinheiro na cueca”.

Nessa mesma perspectiva, Paul Gilroy sinaliza para as adaptações às novas circunstâncias que a música sofreu no Atlântico Negro: “As músicas do mundo Atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias.”⁶⁸ Essas colocações nos permitem dizer, no caso do jongo, que há a detenção de uma forma de comunicação que lhes confere também um patrimônio linguístico muito próprio. Aliado aos instrumentos e ao ritual, compõe uma manifestação que corresponde a uma *forma de expressão*.

Um exemplo que vem se tornando clássico e foi transcrito por Stanley Stein e citado por Slenes é o seguinte ponto: “Com tanto pau no mato/ Embaúba é coronel”, um

⁶⁶ SLENES, Robert W. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro. Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p.113.

⁶⁷ B. A. Botkin *apud* Slenes, 2007: p. 112

⁶⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro, Modernidade e Dupla Consciência*, Rio de Janeiro, UCAM/Ed. 34, 2001. p. 173.

típico deboche dirigido aos senhores: “Segundo o informante de Stein, a embaúba era uma árvore inútil, por ter madeira mole e o grande senhor costumava ser “coronel” da Guarda Nacional.”⁶⁹

São muitos os exemplos que podemos dar para evidenciar essa linguagem metafórica. Em conversas e entrevistas com pesquisadores, quando contam das transformações do jongo e enfatizam a importância da participação das crianças nos dias atuais para a continuidade da tradição, dizem que antigamente não era assim e que os mestres quando viam uma criança por perto cantavam: “Joguei meu limão pra cima/ Parei num canivete/ Em conversa de adulto/ Criança não se mete”. Ou quando chegava uma moça bonita e cortejada na roda cantavam: “Retira a moça feia/ Deixa a bonita chegar/ A bonita tem seu dono/ Olha a feia tem seu lugar”.⁷⁰

Por representar esse rico patrimônio cultural, histórico e artístico, que afirma uma identidade negra baseada na memória da escravidão e fortalece a luta por direitos, afirmamos que um dos maiores desafios das políticas públicas do patrimônio imaterial hoje, é levar as resoluções e avanços alcançados a nível federal para os âmbitos estaduais e municipais. Por isso, Antonio Augusto Arantes coloca que “O ponto-chave desta nova política de patrimônio encontra-se, portanto, na natureza e qualidade da articulação que os agentes oficiais estabelecem com as agências e atores políticos locais.”⁷¹

O jongo é cantado, tocado e dançado de diversas formas, dependendo das especificidades da comunidade que o pratica. As diferenças variam muito de acordo com as localidades, de lugar para lugar, mas também há semelhanças, características comuns que aproximam as comunidades jogueiras, características que estão relacionadas com a história dos negros, da escravidão, do pós-abolição e com as lutas atuais dos afrodescendentes.

Quem presencia, por exemplo, uma roda de jongo de um grupo da região Sul Fluminense e outra de um grupo da região Noroeste Fluminense, pode entender claramente como há diferenças nas formas da manifestação cultural. O ritmo do toque

⁶⁹SLENES, Robert W. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jogueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro. Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007. p. 114.

⁷⁰ Pontos de jongo retirados de uma entrevista com a jogueira Marina Leite Andreino, realizada pela equipe do projeto “Jongos, Calangos e Folias” no dia 17/05/2005 em Barra do Pirai. A entrevista está disponível no Acervo UFF Petrobrás de Memória e Música Negra.

⁷¹ ARANTES, Antonio Augusto. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5–11, 2005. p. 10.

dos tambores, o jeito de dançar, a maneira de cantar, tudo é diferente. Diante dessas distinções, podemos nos perguntar, qual é o verdadeiro, qual é o jongo?

Bem, para responder essas questões relacionadas à autenticidade, a origem, devemos nos remeter à dinâmica dos processos históricos, dos processos de migração das populações negras de acordo com as demandas de mão de obra nas lavouras cafeeiras. Veremos, então, as dinâmicas sociais de transformação das tradições e que não há apenas um jongo, há muitos, e que são essas mudanças, essas “adaptações”, que garantiram e garantem a sua permanência e continuidade. São as ressignificações de lutas e a constante construção de identidades que mantém o sentido da prática cultural.

Entretanto, observamos que todas essas diferenças se fazem respeitadas e assimiladas entre as comunidades jogueiras do Sudeste. Com o título de patrimônio cultural, veio a necessidade de mais organização e união para a execução das políticas de salvaguarda. O jongo como patrimônio cultural imaterial vive hoje a implementação do processo de salvaguarda. Sabendo que a mobilização comunitária é a primeira ação de fomento e salvaguarda e que a comunidade é a melhor “guardiã” do seu patrimônio, a salvaguarda, segundo Márcia Sant’Anna⁷², desenvolve-se a partir de três eixos: “o das ações de inventário e registro; o que trata da implementação de ações de promoção e de apoio à continuidade da expressão cultural, e o que diz respeito à proteção dos direitos coletivos ou difusos vinculados a esse tipo de patrimônio.”⁷³

O objetivo principal da salvaguarda proposta dentro das políticas do IPHAN é gerar processos sustentáveis de fortalecimento e continuidade dos patrimônios, e que esses sejam conduzidos com autonomia por seus detentores. No caso do jongo, o Plano de Salvaguarda está sendo projetado e executado por um Pontão de Cultura, modalidade criada através, do já mencionado, Programa Cultura Viva como forma de montar redes de centros de referências dos bens culturais registrados e em processo de registro.

Assim, formalizou-se em 2008, o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, que é um programa de extensão desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em parceria com o IPHAN, como parte do Plano de Salvaguarda do Jongo. A

⁷² Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN desde 2004, coordenou o Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial (GTPI) que propôs as bases da atual política federal de salvaguarda.

⁷³ SANT’ANNA, Márcia G. Texto da aula 3 – *O Patrimônio Imaterial – Políticas em Curso: a legislação brasileira e os programas de fomento*. Curso Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda, realização da UNESCO com coordenação geral da COMUNA S.A em plataforma de Educação à Distância da DUO Informação e Cultura [www.duo.inf.br]. Conta com os apoios do IPHAN e da Secretaria da Identidade e Diversidade, do Ministério da Cultura. 2009. p. 7.

manifestação cultural já vinha sendo estudada por alguns laboratórios de pesquisa ⁷⁴ de departamentos da UFF, que teve pesquisadores diretamente relacionados com os grupos e com as suas organizações desde meados da década de 1990, com destaque para a atuação do professor Hélio Machado que iniciou um movimento de articulação dos grupos do Sudeste ao organizar o I Encontro de Jongueiro ⁷⁵, trabalho iniciado em Santo Antônio de Pádua.

Por essa trajetória, os jongueiros escolheram a universidade para gerir com eles sua salvaguarda, o que formalizou uma parceria entre a UFF e o IPHAN. As ações desenvolvidas no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu estão articuladas em três grandes eixos, esses eixos podem ser relacionados com as linhas de ação estabelecidas no PNPI. Os objetivos estipulados para cada eixo, foram elaborados com a participação de algumas lideranças das comunidades jongueiras que participaram do processo de registro junto à equipe do CNCP, consultores e colaboradores.

O primeiro eixo é Articulação/Distribuição:

- 1- Articular as comunidades jongueiras da região sudeste, por meio de reuniões e eventos nos territórios jongueiros;*
- 2- Equipar as comunidades com computador e internet para facilitar a articulação em rede;*
- 3- Contribuir para a articulação das comunidades na Rede de Memória do Jongo/Caxambu;*
- 4- Contribuir para o fortalecimento de outras formas de expressão das comunidades jongueiras, tais como Folia de Reis, Mineiro Pau, Boi Pintadinho, Calango, Pastorinhas, etc;*
- 5- Constituir uma Comissão Gestora do Pontão de Cultura;*
- 6- Instituir prêmios, mediante apresentação de projetos, para viabilizar ações específicas das comunidades.* ⁷⁶

Em 2008, eu ainda era aluna do Curso de Graduação em História da UFF e matinha vínculos de pesquisa com o Laboratório de História Oral e Imagem - Labhoi. A equipe do laboratório foi convidada a participar do Pontão na elaboração e execução de uma oficina. E, por residir em Barra do Piraí, na região Sul Fluminense, onde se encontram 6 comunidades jongueiras ⁷⁷ que participam do projeto, fui convidada para integrar a

⁷⁴ Podemos citar como exemplos, o Laboratório de História Oral e Imagem, Faculdade de História UFF, e o Observatório Jovem, Faculdade de Educação UFF.

⁷⁵ O I Encontro de Jongueiros aconteceu no ano de 1996, em Santo Antônio de Pádua. A iniciativa teria partido do professor Hélio Machado, da Universidade Federal Fluminense. A Rede Memória do Jongo teria nascido no V Encontro, realizado em Angra dos Reis, em 2000.

⁷⁶ Texto do projeto do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, impresso em um folder, ver Anexo II.

⁷⁷ São as seis comunidades jongueiras da região Sul Fluminense: Angra dos Reis, Arrozal, Barra do Piraí, Pinheral, Valença e Vassouras, sendo que Arrozal e Vassouras só foram incluídas no Pontão de Cultura do Jongo Caxambu em 2010, no início do segundo ano do convênio com o Ministério da Cultura.

equipe de assessoria em organização comunitária. Assim, deu-se o início da minha participação e possibilidade de acompanhamento das atividades do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. Trago uma visão de dentro, fato que deve ser considerado, mas que me possibilita relatar, de forma sucinta, cada objetivo exposto pelo projeto.

No objetivo número 1 do eixo Articulação/Distribuição, destaco a realização bimestral das R.A. – Reunião de Articulação. A proposta é reunir duas lideranças jogueiras de cada comunidade que participa da salvaguarda, a coordenação geral e executiva, superintendentes e técnicos do IPHAN, consultores, equipe de assessoria e bolsistas. Nesse espaço é formado um *coletivo das comunidades jogueiras do sudeste*, espaço em que é gerido o projeto do Pontão e se estabelece um diálogo com diferentes parceiros e instituições empenhados na discussão sobre os atuais sentidos da salvaguarda deste Patrimônio Cultural do Brasil. Essas reuniões acontecem principalmente do auditório no CNCP, em um prédio anexo do Museu da República, no bairro Catete, na capital do Rio de Janeiro. Esse local foi escolhido por sua localização central, a partir da grande distância entre as cidades dos grupos, e pela facilidade de estrutura e logística.

Assim como os Pontos de Cultura, os Pontões tem uma verba prevista para três anos de atividades. O primeiro convênio começou a ser executado em meados de 2008, com a participação de treze comunidades jogueiras. O segundo sofreu um atraso, devido a questões de prestação de contas e implantação de um novo sistema de validação dos convênios pelo governo federal. O que fez com que só fosse iniciado no final de 2009, diminuindo o tempo de execução das ações e contando com a entrada de cinco novas comunidades, passou de treze para dezoito. Em dezembro de 2010, o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu concluiu o seu segundo ano de ações e com a mudança de governo, se encontra paralisado desde então.

Com as contas devidamente prestadas e um novo projeto apresentado e aprovado pelo IPHAN, o Pontão contava com a promessa de continuidade expressa na campanha da presidente Dilma Rousseff. Porém, até o momento, abril de 2011, não foi isso que aconteceu e as atividades estão suspensas por falta de recursos. Sabemos que é uma situação reversível, são poucos meses de governo e a presidente ainda pode honrar os compromissos, mas essa interrupção está prejudicando o andamento de vários processos que já estavam em curso.

Além das Reuniões de Articulação, outro evento se tornou fixo no calendário de atividades do Pontão, foi a Noite do Jongo. Sua primeira edição aconteceu em agosto de

2008 em Barra do Piraí. Com a intenção de homenagear e reunir os velhos mestres jongueiros, foi organizado um encontro que reuniu as duas lideranças de cada comunidade, os mestres mais antigos e os grupos da região Sul Fluminense. O evento foi inserido da programação da segunda Reunião de Articulação – R.A., que aconteceu em Barra do Piraí. A Noite do Jongo foi proposta e realizada pela Associação Cultural Sementes D'África, grupo que representa o município nas ações de salvaguarda, em parceria com o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. Contou com o apoio do IPHAN e da Prefeitura Municipal de Barra do Piraí.⁷⁸

A segunda Noite do Jongo foi um evento de grandes proporções, envolveu mais grupos e mais órgãos e entidades do poder público. O encontro foi realizado em outubro de 2010, em Vassouras, com a participação das comunidades jongueiras de toda a região sudeste. O objetivo do evento foi fomentar o intercâmbio de informações entre os participantes, uma vez que recebeu o título de I Encontro de Jovens Jongueiros do Sudeste. O evento contou com a participação de 95 jovens e 32 lideranças jongueiras - 02 de cada comunidade integrante do Pontão, localizadas no Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais.

A abertura aconteceu com um cortejo do Memorial Manuel Congo até o antigo Paço Municipal. Também aconteceram quatro oficinas, nas quais os temas Hip-Hop, Samba de Roda, Percussão e Circo foram experimentados e discutidos pelos jovens jongueiros. O destaque ficou por conta de uma grande roda de Jongo, na Praça Barão do Campo Belo, com a apresentação dos grupos de Barra do Piraí, Pinheiral, Piraí (Arrozal), Quilombo São José da Serra (Valença) e da própria cidade. Uma plenária com os jovens jongueiros encerrou a programação.⁷⁹

Como segundo objetivo, encontramos a doação de computadores e viabilização de acesso à Internet para melhor articulação em rede. Esse item não conseguiu ser totalmente cumprido, pois os convênios são incompatíveis com gastos mensais com esse tipo de serviço. Os computadores foram entregues às comunidades, mas todos tiveram que ser registrados como patrimônio da Fundação⁸⁰ que gerencia o recurso, com o acordo de que ao final do convênio, serão efetivamente doados. Mais uma vez, uma proposta fica impossibilitada devido às formas burocráticas de atuação do poder público.

⁷⁸ Ver no Anexo II o Cartaz do evento e o modelo do certificado entregue aos mestres no Anexo II.

⁷⁹ Ver no Anexo II o folder da programação.

⁸⁰ FEC – Fundação Euclides da Cunha, fundação da UFF.

O terceiro objetivo menciona a Rede de Memória do Jongo/Caxambu, movimento iniciado no V Encontro de Jongueiros que tem seu propósito explicado no site do referido Pontão:

criar canais para o estreitamento de laços de solidariedade entre as comunidades e demais interessados em participar do trabalho coletivo de preservação da memória do Jongo e apoiar as lutas por melhores condições de vida dos territórios jongueiros. (...)A criação da Rede de Memória do Jongo/Caxambu e a criação do Encontro de Jongueiros fazem, portanto, parte de uma mesma história, a história da organização das comunidades jongueiras, que teve como conquista a aprovação do registro do jongo como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Conselho Consultivo do IPHAN, em reunião realizada no dia 10 de novembro de 2005. Os Encontros de Jongueiros deram visibilidade ao Jongo na região Sudeste e permitiram que os jongueiros se reunissem para a troca de saberes, experiências e para a discussão de seus problemas e necessidades. A Rede de Memória do Jongo/Caxambu facilitou e fortaleceu a organização das comunidades jongueiras e agregou professores, pesquisadores, ongs, universidade e demais instituições parceiras. O Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu é, portanto, resultado da organização dos Jongueiros em seus Encontros e de sua articulação em Rede, o que deu visibilidade e força política ao Jongo/Caxambu e deu ao mesmo o título de Patrimônio Imaterial.⁸¹

Essa explicação dá sentido ao objetivo, pois mostra que se hoje as comunidades estão em processo de salvaguarda, gerindo um Pontão de Cultura, é graças à mobilização dos Encontros de Jongueiros e à formação da Rede de Memória do Jongo. Por isso, é sua função, contribuir para essa articulação.

Acredito que o quarto objetivo foi o menos contemplado, pois o trabalho é tão intenso e as demandas constantes, que uma proposta direta de fortalecimento de outras manifestações culturais ainda não se consolidou. Porém, como muitos jongueiros também participam de outras manifestações, como a Folia de Reis e o Calango, indiretamente, estão sendo fortalecidas pelas ações do Pontão.

A construção de uma Comissão Gestora, o quinto objetivo, foi executada nos dois anos do projeto. Entretanto, por questões de disponibilidade, compromisso e organização, acabou não conseguindo ter uma atuação efetiva dentro do que foi proposto inicialmente. Acaba que a comissão existe, já passou por duas eleições, mas sua atuação é incipiente, as decisões ficam mesmo a cargo do coletivo jongueiro formado nas Reuniões de Articulação.

A instituição de prêmios, referente ao sexto objetivo, foi realizada com êxito. Já tivemos duas edições do Prêmio Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, uma em cada

⁸¹ Fonte: www.pontaojongo.uff.br, link Patrimônio Cultural.

ano, o primeiro recebeu o nome do mestre jogueiro de Angra dos Reis, S. Rozaú Bernardo e o segundo homenageou o Mestre Dudu, de Campinas. Os prêmios foram organizados e realizados a partir de editais internos que estabeleceram as premiações e um formulário básico para as propostas.

Foram montadas comissões julgadoras formadas pelos próprios jogueiros com o auxílio de um especialista, o professor e consultor do projeto, Alberto Ikeda.⁸² Essa iniciativa representou a possibilidade de muitas conquistas para os grupos vencedores, pois além de restringir muito a concorrência por ser um edital interno, a modalidade de prêmio, oferece uma quantia em dinheiro que exige uma prestação de contas, inclusive pública, mas que não é tão rigorosa e “engessada” como às dos convênios.

O segundo grande eixo é Capacitação:

- 1- Oferecer quatro oficinas: organização comunitária; jovens lideranças jogueiras; registro em áudio, vídeo e fotografia; memória, história oral e educação patrimonial;*
- 2- Oferecer cursos no campo da organização e do desenvolvimento comunitário, a partir das necessidades e demandas das comunidades;*
- 3- Constituir consultoria(s), quando necessária(s), para o trabalho pontual junto às comunidades, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento comunitário;*
- 4- Realizar seminários, coma participação de escolas públicas e da e das comunidades jogueiras, nas escolas públicas da área de abrangência das comunidades, com o objetivo de realizar um trabalho pedagógico junto às escolas para o reconhecimento da cultura jogueira a partir dos pressupostos da Lei 10639/03;*
- 5- Realizar um seminário anual de avaliação de tosas as atividades do Pontão de Cultura.*

Esse eixo, como já foi colocado, é muito importante ao se tratar de patrimônio imaterial, pois é o investimento nas pessoas, a qualificação e capacitação que pode melhorar as condições de vida e a perpetuação da transmissão das práticas culturais. Em uma reunião, um líder jogueiro disse: “o IPHAN não tem que salvar o jongo, tem que salvar o jogueiro, pois sem jogueiro, não tem jongo”.⁸³

As pessoas são as portadoras do patrimônio, é nelas que está o saber e a possibilidade de continuidade, por isso, é importante oferecer oficinas, cursos, consultorias, realizar seminários e atividades de formação. Entretanto, é preciso sempre

⁸² O professor doutor Alberto Ikeda é especializado em etnomusicologia e cultura popular, atua junto ao jongo desde o início do processo de registro pelo IPHAN e tem experiência na comissão de outros prêmios do Ministério da Cultura, como o Prêmio Culturas Populares.

⁸³ Declaração de Jeferson Alves de Oliveira, liderança jogueira do grupo Tamandaré de Guaratinguetá – São Paulo.

estar atento à viabilidade de diálogo com o público alvo, pois esses formatos não podem ser empecilhos, mas sim fomentadores de novas discussões e construções.

Foram elaborados um cronograma e uma dinâmica de logística para a execução das oficinas. Em 2008, eram 13 comunidades divididas em três regiões, Sul Fluminense, Noroeste Fluminense (incluindo Minas Gerais e Espírito Santo) e São Paulo. Estive diretamente envolvida com a preparação e execução de duas oficinas, a de *organização comunitária* e a de *memória, história oral e educação patrimonial*. A primeira foi conferida pela coordenação geral do Pontão junto a equipe de assessoria e a segunda ficou sob responsabilidade da equipe do Labhoi⁸⁴, sob a coordenação das professoras Hebe Mattos e Martha Abreu.⁸⁵

Essas oficinas realizadas regionalmente, reuniam cinco representantes de cada comunidade, esses receberam orientação e assumiram o compromisso de serem multiplicadores. As oficinas aconteceram em finais de semanas e representaram momentos de união e construções coletivas pelos grupos. Nesse espaço muitos questionamentos foram possibilitados, muitas vezes os imprevistos e problemas, como por exemplo, de locomoção e acomodação, foram base para uma discussão maior sobre a salvaguarda e o papel de cada um dos agentes envolvidos nesse processo.

Os objetivos 2 e 3 estão vinculados com a temática da *organização comunitária*, área que está colocado no PNPI e que é assumida por esse Pontão como linha que está presente em todos os eixos. Por isso foi formada uma equipe de assessoria, onde cada membro é responsável por um grupo de comunidades divididas pelas regiões. A proposta é uma visita mensal às comunidades, um trabalho permanente com as lideranças e uma atuação de mediação junto aos órgãos públicos municipais. É um trabalho que vem enfrentando dificuldades na sua implementação, até por sua característica de “novidade” na relação com os grupos, mas o Pontão está estabelecendo um caráter prioritário para essa ação mediadora local.

A realização de seminários, objetivo 4, esteve associada à produção da coletânea de DVDs “*O Jongo na Escola*”⁸⁶, material didático, produzido no âmbito do Pontão que foi distribuído gratuitamente para as escolas de Educação Básica da rede pública

⁸⁴ Essa equipe era composta por: Camila Marques, Camila Mendonça, Diego Salim, Emanuela Caeres, Eric Brasil, Fernanda Pires, Gilciano Menezes, Iohana Freitas, Luana Oliveira, Luciana Leonardo, Matheus Serva e Thiago Campos.

⁸⁵ ABREU, Martha e MATTOS, Hebe (orgs.) *Pelos Caminhos do Jongo/Caxambu: História, Memória e Patrimônio*. Niterói: UFF. NEAMI, 2008.

⁸⁶ MONTEIRO, Elaine e SACRAMENTO, Mônica (organizadoras). *O Jongo na Escola*. Niterói, RJ: PROEX, FEC, Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, 2009.

das cidades das comunidades jongueiras. Foram realizados seminários de lançamento e distribuição do material, em que os palestrantes foram os próprios jongueiros juntos à coordenação do projeto. Esse item será melhor explicado abaixo no eixo Difusão e distribuição de produtos culturais.

Os seminários de avaliação, objetivo 5, foram realizados nas últimas Reuniões de Articulação dos anos. Dinâmicas de avaliação e relatórios das atividades foram feitos pelos jongueiros e pela equipe toda do Pontão. Houve a tentativa de relacionar e debater todos os pontos positivos e negativos e a partir disso, elaborar coletivamente o cronograma e o projeto do próximo ano de atividades.

O terceiro e último eixo é Difusão e distribuição de produtos culturais:

- 1- Editar um calendário jongueiro com as datas e festas das comunidades;*
- 2- Distribuir uma caixa com documentários que sejam representativos das comunidades jongueiras nas escolas de Educação Básica dos “territórios jongueiros”;*
- 3- Editar material didático de apoio à utilização dos DVDs, como forma de auxílio aos professores na implementação da Lei 10639/03;*
- 4- Criar um Portal do Pontão de Cultura, para a circulação de informação entre as comunidades e para a divulgação das atividades do Pontão de Cultural.*

Esse eixo está mais relacionado com produção e distribuição, e todos os seus objetivos foram contemplados. O Pontão de Cultura do Jongo Caxambu editou dois calendários jongueiros de festas e datas importantes, o primeiro foi ilustrado com os mestres das comunidades e o segundo com a foto dos grupos. Instrumento de divulgação e valorização das práticas jongueiras.

O segundo, terceiro, quarto e quinto objetivos, estão compreendidos na coletânea de DVDs “O Jongo na Escola”, esse produto em formato de fichário e não de caixa, é composto por nove DVDs relacionados à temática do Jongo/Caxambu e sobre o ensino da História da África e dos afro-brasileiros em seus mais diferentes aspectos (relações de gênero, relações étnico-raciais, cultura popular, acesso à escolaridade, intergeracionalidade, patrimônio imaterial, memória, história oral, etc).

Os vídeos documentários, produzidos por diferentes parceiros e instituições, foram reunidos na Coletânea com vistas a colaborar com a comunidade de educadores dos municípios de tradição jongueira e favorecer a formulação de projetos inovadores em parcerias estabelecidas entre as escolas e os grupos de Jongo/Caxambu das regiões.

Além dos DVDs, 10 artigos relacionados aos filmes, sugestões de atividades didáticas e o livro "Pelos Caminhos do Jongo" compõem a Coletânea.

Houve uma preocupação da equipe do Pontão de Cultura e das comunidades, diante da necessidade de implementação de trabalhos e atividades pautadas na Lei Nº 11 645/2008 nas escolas, de que a coletânea “O Jongo na Escola” não seja um material simplesmente produzido e distribuído nas escolas dos territórios jongueiros. Por isso, fez-se necessário uma formação de gestores, orientadores, professores e demais profissionais da educação que, minimamente, garantisse uma aproximação do material e de suas temáticas, assim como uma aproximação das lideranças e dos grupos de Jongo/Caxambu com as escolas dos municípios. Por isso, a coletânea foi distribuída para as escolas públicas durante a realização do *Seminário Educação, Cultura e Patrimônio: a Diversidade na Escola*.

Dessa forma, a coletânea compreende como produção do Pontão o próprio fichário, os artigos, o documentário “Sou de Jongo”⁸⁷ e o livro “Pelos Caminhos do Jongo/Caxambu”. Finalizamos com o sexto objetivo e a criação do Portal do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, site que está no ar e funciona como veículo de informação e divulgação, o endereço é www.pontaojongo.uff.br.

Por esse relato de atividades e ações, podemos entender porque o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu está sendo citado como experiência de referência na área de salvaguarda pelo IPHAN. A proposta é de “fazer com” e não “fazer para”, e com determinação, força, união e coragem, está implementando essa proposta inovadora do patrimônio imaterial e suas políticas públicas de fomento e salvaguarda. O diferencial desse Pontão de bem registrado, pode ser associado à presença da universidade, à formação da coordenação na área de educação e ao propósito de construir coletivamente uma política pública. Esse desafio, colocado aqui como um diferencial, é assinalado por Arantes:

Muitas vezes, a interação entre técnicos e comunidades depende da implementação de mudanças importantes nos referenciais políticos de ambos. Enquanto gestores de uma nova política de patrimônio cultural, que priorize os sentidos dos bens culturais para a população que os detêm, que não esteja cega para o seu potencial para a melhoria das condições de vida dessa mesma população e o interesse

⁸⁷ Documentário *Sou de Jongo*. Realização: Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, Observatório Jovem – UFF. Direção de Paulo Carrano. 2009.

*dela em utilizá-lo para tanto, é um enorme desafio. Cabe nos encará-lo de frente!*⁸⁸

É nesse âmbito que as comunidades vêm se relacionando com mais frequência, podendo estar mais próximas e superar as distâncias físicas de suas localidades. É desse convívio que novas questões vêm se colocando e novas políticas estão sendo projetadas e construídas. Com os grupos convivendo mais, se encontrando mais, e ao se confrontarem, veem que suas trajetórias são muito parecidas, suas lutas se assemelham muito.

Lutas pela reparação de um longo período de silêncio, pela valorização da cultura negra e luta contra a discriminação e os preconceitos. Assim, essas diferenças e semelhanças que, de certa forma, os unem, são marcadas, guardadas e ressignificadas na memória dos jongueiros. São lutas originadas no passado, vividas no presente e incentivadas pela busca de um futuro melhor. As três dimensões do tempo, passado, presente e futuro em constante diálogo.

A permanência dessa manifestação cultural de origem africana e o reconhecimento de sua importância, através do título de patrimônio cultural, representam uma luta política dos afrodescendentes que a praticam. Precisamos entender esta luta a partir de questões que foram colocadas acima, pensar como e porque se deu essa “passagem” de prática cultural simbólica negra, familiar, de diversão e resistência, em suma um “patrimônio familiar”, para um patrimônio que manifesta a identidade do Brasil e do povo brasileiro no âmbito dos direitos culturais. Para isso, partiremos para uma análise da história jongo e memória dos jongueiros de Barra do Piraí.

⁸⁸ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *RESGATE. Revista de Cultura*. Campinas: CMU/ Unicamp, n.º. 13, 2004. p.18

Capítulo 2

Entre o silêncio e o reconhecimento oficial

*Se Manoel nasceu no Congo
Caxambu veio da Angola
Se vamos cantar jongo
É pra contar a nossa história
(Jackson Douglas⁸⁹)*

JONGOS - apresentam percussão, dança e canto, em forma de poesia. A dança, próxima da fogueira, é em círculo, no centro do qual os dançarinos evoluem. O jongo pode ser cantado por um ou mais solistas, sob a forma de desafio. O restante do grupo, como um coro, responde em refrão. As memórias dos velhos jongueiros revelam que a prática do jongo envolve feitiço, poderes mágicos e segredos partilhados por familiares. Os jongos hoje proporcionam a solidariedade comunitária e o orgulho de um patrimônio compartilhado e valorizado.⁹⁰

2.1- O jongo em Barra do Piraí

Barra do Piraí é um município localizado na região do Médio Vale do Paraíba, região que se desenvolveu a partir da produção do café e que teve seu apogeu em meados do século XIX. O café representou a base da economia brasileira durante o oitocentos, o Brasil exportava 90 por cento do café que o mundo consumia e o Vale do Paraíba produzia 90 por cento do café produzido no Brasil.⁹¹

Barra do Piraí apresenta em sua história uma diferença na formação e desenvolvimento, se comparada às outras cidades da mesma região. O diferencial de Barra do Piraí foi a chegada da ferrovia em 1864. As cidades vizinhas que desde o início do século XIX haviam sido ricas e prósperas com suas grandes fazendas cafeeiras e seus poderosos barões, se viram paralisadas diante da rápida decadência do café, a crise aconteceu apenas 40 anos depois do início das plantações.

O território que hoje forma o município era formado por dois simples povoados, o povoado de São Benedito e o povoado de Nossa Senhora Sant'Ana. Os dois povoados

⁸⁹ Jackson Douglas Américo da Conceição, jovem jongueiro do Grupo – Filhos de Angola de Barra do Piraí.

⁹⁰ Parte da definição que consta do encarte do DVD “Jongos, Calangos e Folias: música negra, memória e poesia”, UFF e Petrobrás, www.historia.uff.br/jongos.

⁹¹ MELO, Ovídio de Andrade. *Reflexões sobre a História de Barra do Piraí. Crônica de minha família e minha formação nesta cidade*. 2010.

eram separados pelo Rio Paraíba do Sul que corta a cidade e se encontra com o Rio Pirai, daí vem o nome do município, do encontro dos rios, a “Barra do Pirai”. Os povoados eram ligados pelo transporte fluvial e por uma ponte de madeira que ficou conhecida como “Ponte dos Sete Vinténs”, uma vez que era cobrado um pedágio para a travessia pela ponte, tanto por veículo, animal ou pessoa. A construção dessa ponte sob o Rio Pirai, representou uma integração territorial mais concreta para a população. Na margem direita do Paraíba o povoado de São Benedito pertencia à cidade de Pirai com domínio da família Breves, e na margem esquerda o povoado de Nossa Senhora Sant’Ana pertencia à Valença com o domínio da família Faro.

A chegada da Estrada de Ferro D. Pedro II, construída para levar o café do Vale do Paraíba para o Rio de Janeiro, a construção dos ramais para São Paulo e Minas Gerais e a criação da Rede Mineira de Viação fizeram de Barra do Pirai o principal entroncamento ferroviário do país e o centro econômico do Vale do Paraíba. O pacato lugarejo ganhou movimentação e uma dinâmica comercial, por ali passavam muitos negociantes e a localidade recebia uma nova população trazida pela e para a ferrovia.

Sua emancipação só se deu com a República, pois os políticos de Pirai e Valença usavam da sua influência e poder durante o Império, uma vez que as estradas de ferro davam muito lucro. A cidade só foi elevada a município em 10 de março de 1890, quando recebeu o desmembramento dos municípios vizinhos:

*De Valença foi desmembrada a Vila de Sant’Ana, na margem esquerda do Paraíba. De Pirai, a próspera Freguesia de Barra do Pirai, situada à margem direita do Paraíba, e de Vassouras, a Vila dos Mendes, que já possuía nessa época, uma fábrica de papel (CIPEC) e fábrica de fósforos, além de fazendas. Em 1890, Barra do Pirai possuía 4000 habitantes.*⁹²

Ao analisar essa trajetória, vemos que esse município não pode ser caracterizado como uma “cidade imperial” ou como “terra de barões” como é o caso de Vassouras e Valença. Barra do Pirai, devido à presença da ferrovia e todo o desenvolvimento que essa trouxe em um curto período para o Brasil, representou “uma curiosa amostra de um Brasil industrializado”, que não existia na época: “nossa cidade teve, com a estrada de ferro, a oportunidade única de servir como uma espécie de laboratório experimental

⁹² MUNIZ, Célia Maria Loureiro e Rothe, Bia. *Pequeno Cidadão conhecendo Barra do Pirai*. Diadorim Editora, 1997. p.85

para um novo Brasil que só muito depois surgiria com Getúlio, com o processo de industrialização.”⁹³

A estrada de ferro trouxe para Barra do Piraí muitos imigrantes e formou no município uma população diferenciada. Foi para a população negra, que trabalhou nas lavouras do café e que com a abolição, em 1888, se viu ainda mais desamparada, uma opção de permanência na região do Vale do Paraíba. Esses negros passaram a ocupar as regiões periféricas da cidade, onde ainda hoje encontramos os núcleos jongueiros do município⁹⁴. Esses núcleos são compostos por variadas famílias que se reuniam para fazer o jongo, também chamado de caxambu ou tambu, como forma de diversão, manutenção e transmissão da manifestação cultural. O jongo é uma herança familiar do tempo da escravidão e expressa através do seu canto uma história de resistência e luta.

Por muito tempo o jongo foi reprimido e esteve escondido nos terreiros dos quintais dos morros e áreas periféricas e rurais de Barra do Piraí. Segue abaixo parte de uma entrevista realizada com a jongueira Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, atual liderança política de Barra do Piraí, sua fala associa o silêncio, o patrimônio e o reconhecimento oficial:

- Por que o jongo ganhou o título de patrimônio?

- Porque ele estava morrendo, porque as pessoas estavam envelhecendo, estavam morrendo e o jongo estava acabando. Como aqui mesmo, passou assim umas duas décadas sem a gente poder se expressar.

- Quais décadas?

A década de 1970, 80 até meados de 1990.

- Por que vocês não podiam se expressar?

Na época, a maioria de nós que era criança, crescemos, casamos, adquirimos família, muito de vez em quando, quando tinha um aniversário, um casamento, a gente ia lá fazia um pouquinho, mas não tinha essa liberdade de chegar e fazer uma roda de jongo em qualquer lugar. Então, muito difícil quando tinha uma festa que a pessoa gostava também e convidava a gente pra fazer. Então, as vezes a gente levava dois, três, quatro, cinco meses sem ver uma roda de jongo. É isso que eu acho bonito do jongo, que mesmo passando esse tempo todo, a gente, já teve época de eu ficar um ano sem ir numa roda de jongo, e mesmo assim ninguém se esqueceu dele, ninguém desistiu dele, entendeu? Ainda hoje, tem muitos jongueiros que hoje são evangélicos, estão doentes, mas quando você fala com ele em jongo, ele fala: a S. Fulano, S. Beltrano. Quer dizer, ele hoje não pratica mais, por causa de religião, de doença, mas você sente que eles ainda gostam de jongo. Pra gente, isso é uma coisa que está no sangue da gente. Mesmo que você esteja doente, sentindo uma dor,

⁹³ MELO, Ovídio de Andrade. *Reflexões sobre a História de Barra do Piraí. Crônica de minha família e minha formação nesta cidade*. 2010. p.4.

⁹⁴ Ver no Anexo III, mapa dos núcleos jongueiros de Barra do Piraí.

*não pode e está impossibilitado, mas se você chegar em uma roda de jongo, se você for jogueiro, você não consegue ficar na roda sem se expressar também. Eu acho que é por isso que algumas pessoas mais sensíveis presenciaram talvez uma roda de jongo e sentiram a energia que o jongo tem. Então, há pessoas muito bem intencionadas que sentiram que aquilo é uma coisa muito bonita e que estava realmente morrendo e resolveram fazer alguma coisa. E nos incentivaram também, porque através dessas pessoas, me impulsionando, me incentivando, que eu continuo lutando pra que ele não morra. Eu e muitos outros companheiros, a gente está aí lutando pra que o jongo não morra, a gente está tentando passar isso pra muitas outras pessoas, pra ver se isso vai pra frente.*⁹⁵

Quando indagada sobre o porquê do título de patrimônio cultural recebido pelo jongo, a entrevistada fala que o jongo estava acabando, coloca que as pessoas estavam envelhecendo e morrendo e que passaram por momentos em que não podiam se expressar. É interessante como associa o título, o reconhecimento, a um momento em que considera que o bem esteve em “risco”, aborda a perspectiva do patrimônio como algo a ser preservado e cuidado pelo Estado. Com essa fala, a entrevistada transmite sua visão de que o bem precisa do apoio e valorização do Estado para que não acabe.

Fala de um período em que não tinham liberdade de expressão e associa esse tempo às décadas de 1970, 1980 até meados de 1990. Essa indicação nos abre para a confirmação de um período de “silêncio” do jongo e a sua retomada na década de 1990. Especificamente, em Barra do Piraí, esse silêncio também pode ser comprovado em pesquisas em jornais, as primeiras notícias que encontramos de jongo aparecem em 1991, período em que a animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes já desenvolvia projetos de articulação com os grupos.

Entretanto, não podemos entender esse período de silêncio como um período em o jongo não aconteceu. Pelos depoimentos e conversas com variados jogueiros, inclusive a própria Eva Lúcia, eles nunca ficaram sem fazer o jongo. A prática das rodas sempre esteve presente nas suas vidas, porém nesse período as rodas aconteciam com menos incidência, estavam realmente vinculadas somente a festas familiares, como aniversários e casamentos e poucas festas comunitárias.

Ao analisar o contexto histórico do país, podemos relacionar esse tempo de silêncio indicado pela entrevistada, com o período da ditadura militar, as décadas de 1970 e 1980, foram décadas de censura e repressão, quando a população esteve furtada da liberdade de expressão. O que não seria diferente com o jongo, manifestação cultural

⁹⁵ Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

popular negra que desde o século XIX esteve associada à batuque, bagunça e baderna. Porém, mesmo nesse contexto de recessões, como confirma Eva Lúcia em uma outra entrevista, nunca deixaram de fazer o jongo: “*Nunca paramos de fazer, nunca. A gente já não fazia assim mais toda semana, mas vira e mexe a gente fazia, a gente dava um jeito.*”⁹⁶

Desse modo, esse silêncio tem a ver com um contexto histórico geral que marcou uma geração não só de jongueiros, mas de representantes das mais variadas formas artísticas. Porém, mesmo silenciados, não estavam parados, no âmbito familiar o jongo estava presente, as rodas podiam estar acontecendo menos, até raramente, mas como a entrevistada relata, ele nunca foi esquecido. Esse trecho da entrevista é uma fala emocionada, ela diz que “*é isso que eu acho bonito do jongo*” e conta de pessoas que mesmo afastadas por questões como doença e religião, não deixam de gostar e se sentem comovidas perante uma roda.

Diz que o jongo está no sangue, que quem é jongueiro não consegue ficar perto de uma roda de jongo sem participar de alguma maneira. Essa relação sanguínea marca um pertencimento, um laço que é interior e que afirma uma identidade. Quem é jongueiro, tem o jongo no sangue e não consegue negar essa relação, uma relação sanguínea é uma relação familiar de um grupo de pessoas que são unidas por algo que lhes é comum, que os une. Assim, é essa relação que forma uma família unida pelo jongo que forma esse patrimônio que expressa partes importantes da história do nosso país.

De acordo com a entrevistada, é essa característica de uma identidade tão marcada e forte que atraiu o interesse de pessoas, segundo ela, *sensíveis*, que viram a importância histórica e cultural do jongo. Ela diz que “*peçoas muito bem intencionadas que sentiram que aquilo é uma coisa muito bonita e que estava realmente morrendo e resolveram fazer alguma coisa*”. Essas pessoas a quem ela se refere são estudiosos, jornalistas, intelectuais que buscaram estudar e divulgar o jongo. A presença deles foi um incentivo e rompeu com o silêncio, uma vez que ainda é o saber formal que detém o poder de legitimar. A presença de intelectuais representa uma nova circulação cultural e impulsionou os jongueiros para a formalização de lutas que batalham desde o tempo da escravidão.

⁹⁶ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

2.2- O trabalho de Gilson Baumgratz

“*Eu moro na Barra
Eu moro na Barra
Paraíba é fundo
Eu moro na Barra*”
(Nilton Pai Bola⁹⁷)

Em Barra do Piraí, esse silêncio pôde ser comprovado também pelos registros impressos, não encontramos documentos e publicações relacionadas ao jongo/caxambu que datem de período anterior à década de 1990. Há apenas a exceção de um certificado⁹⁸ de participação na *I Festa da Rainha da Primavera de Barra do Piraí*, que foi conferido ao Sr. José Gomes de Moraes, o Tio Juca, e outros participantes do jongo, como sua irmã, Tia Tê, pela apresentação de caxambu no evento. Esse certificado foi assinado pelo jornalista Gilson Baumgratz em 15 de dezembro de 1968.

A festa acontecia na própria comunidade dos jongueiros, em espaço bem próximo ao Morro da Caixa D’Água Velha, tinha organização comunitária e contava com o apoio da prefeitura, uma vez que tinha como articulador, o referido jornalista. Acontecia anualmente e teve a duração de mais de uma década, só parou de acontecer quando o espaço utilizado foi ocupado pela expansão das obras da Casa de Caridade Santa Rita - Hospital Agnello Ciótola, o primeiro de Barra do Piraí com fundação em 1898.

Gilson Baumgratz não era barrense de nascimento, nasceu em 28 de dezembro de 1938 em Lima Duarte, Minas Gerais. Dizia-se historiador e jornalista, mesmo sem ter formação acadêmica específica nas referidas áreas, considerava-se um autodidata. Foi fundador da Academia Barrense de Letras⁹⁹. Era dono, nas suas palavras “Diretor-Responsável” de um jornal regional de destaque. Com sede em Barra do Piraí, o jornal O Centro Sul foi fundado pelo referido jornalista em 1970, escreveu em uma de suas obras que “*procurou fazer um jornalismo que refletisse as mais autênticas aspirações do homem, na luta pelo desenvolvimento no estímulo aos grandes objetivos de*

⁹⁷ Antigo jongueiro de Barra do Piraí nascido na comunidade da Boca do Mato e morador do Morro da Caixa D’Água Velha.

⁹⁸ Ver anexo I (Certificado e notícias de jornal)

⁹⁹ A Academia Barrense de Letras foi fundada em Sessão Solene no 1 de maio de 1982. Ver mais em BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p 383-390.

progresso de Barra do Piraí".¹⁰⁰ É editado até a atualidade e continua sob a direção da família de Baumgratz, é o único jornal de circulação ininterrupta desde a sua fundação.

O jornal *O Centro Sul*, teve seu arquivo atingido por algumas cheias do Rio Paraíba do Sul, e não conseguimos fazer uma pesquisa sistemática nas suas edições passadas. A atuação responsável, viúva do jornalista, não autorizou o acesso aos arquivos do jornal utilizando como justificativa, o argumento colocado acima. Por isso, as matérias de jornal que encontramos, são cópias das edições guardadas e cedidas pelos próprios jongueiros.

O registro do jongo de Barra do Piraí em periódico local mais antigo, foi no *O Centro Sul*. Não sabemos precisar a data da publicação, pois se trata de um recorte que não possui informações sobre as edições, mas sabemos que é do início da década de 1990, pois fala da doação de um livro de Baumgratz que foi publicado em 1991. Teve como título: "*Grupo de folclore barrense se apresenta em São Paulo*", o conteúdo da matéria traz o nome e foto do grupo, a foto do mestre Dorvalino de Souza e a programação do evento realizado pela Fundação Cassiano Ricardo de São José dos Campos, São Paulo. Também conta que:

*O historiador Gilson Baumgratz através do seu Dorvalino presenteou aos principais organismos culturais e autoridades de São José dos Campos de livros autografados da história de Barra do Piraí levando às luzes de nossa civilização àquele povo tão preocupado na preservação das melhores tradições brasileiras.*¹⁰¹

Passagem que reforça a relação do jornalista e historiador com o jongo/caxambu de Barra do Piraí.

A reportagem seguinte encontrada data de agosto de 1995. É anunciada pelo título "*Jongo de Barra do Piraí brilha na capital do Estado*"¹⁰², fala de uma apresentação que os grupos do Tio Juca e Filhos de Angola fizeram nos Arcos da Lapa, no evento *I Festival do Interior*, destaca a presença da Animação Cultural associada ao trabalho do grupo. A outra matéria é de 2000: "*Grupos de Jongo de Barra do Piraí participam de documentário*"¹⁰³, fala da participação dos grupos no documentário "Chuva de Anjos" de São José dos Campos que aborda tradições populares do Vale do

¹⁰⁰BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p.473

¹⁰¹ Ver cópia da matéria no Anexo I

¹⁰² Ver no Anexo I

¹⁰³ Ver no Anexo I

Paraíba. Aqui encontramos, novamente, uma referência à atuação da Animadora Cultural Elza Maria Paixão Menezes.

Essa atuação e relação continuam nas outras reportagens, que serão melhor analisadas no próximo item desse capítulo, de 2001: “*Animação cultural através do jongo homenageando Darcy Ribeiro*”¹⁰⁴. De 2006: “*Jongo, caxambu de B.P. recebe o título de Patrimônio Cultural do Brasil*”¹⁰⁵. Todas essas publicações foram analisadas no formato de recorte e por isso, não podemos garantir com certeza que são provenientes do jornal *O Centro Sul*, mas de acordo com o depoimento dos jongueiros, foi esse o jornal que mais publicou sobre o jongo/caxambu na cidade.

Baumgratz também é autor do único livro local encontrado que faz referência à prática do jongo/caxambu. O livro que tem como título *Barra do Piraí – cronologia histórica*, data de 1991. É um livro de 501 páginas sobre a história de Barra do Piraí. Apresenta o seguinte Sumário: *Primeira Parte: Barra do Piraí Antiga, Segunda Parte: Barra do Piraí Média, Terceira Parte: Barra do Piraí Moderna e Quarta Parte: Barra do Piraí Contemporânea*. Essa divisão é interessante por remeter à divisão cronológica da história das civilizações, mas é apenas uma alusão e composição literária utilizada pelo autor para separar, o que considerou, momentos distintos da história do município.

Além dessa obra, encontramos outros sete títulos que abordam a história de Barra do Piraí. Gilson Baumgratz é autor de mais dois livros anteriores ao mencionado acima. *Barra do Piraí Antiga e Média* vol. I, de 1980, uma edição comemorativa do primeiro cinquentenário do lançamento do “Manifesto da Autonomia Barrense”, obra em que anuncia a preparação de Barra do Piraí Moderna, vol. II e Barra do Piraí Contemporânea, vol. III. E o livro *Perfil Barrense*, de 1996, que tem como capa a foto da pintura do retrato de José Pereira do Faro, o III Barão do Rio Bonito. Nessa obra aborda apenas a história de personalidades da elite barrense.

O livro mais antigo encontrado é *Fragmentos Históricos do Município de Barra do Piraí 1853 - 1940* que data do cinquentenário da cidade, 1940, de autoria do também jornalista, Amaral Barcellos. Em seguida, em uma nova edição, *Barra do Piraí – Registro Históricos e Contemporâneos 1853 – 1968*, o autor apresenta na primeira parte o que já havia apresentado na obra anterior sob o título *Registros Históricos 1853 – 1940* e acrescenta uma nova parte que denomina *Registros Contemporâneos 1940 – 1968*. A obra de Barcellos é tida pelos antigos intelectuais e professores barrenses como

¹⁰⁴ Ver no Anexo I

¹⁰⁵ Ver no Anexo I

a melhor e mais completa, é comum a comparação entre essa e a de Baumgratz que é tida como inverídica e fantasiosa.

Um outro livro sobre a história de Barra do Piraí que podemos destacar é *Pequeno Cidadão Conhecendo Barra do Piraí*, livro de caráter didático para as séries do ensino fundamental, lançado em 1997. Sua autoria conta com uma historiadora de referência no Sul Fluminense, grande estudiosa sobre o Período do Café, Célia Muniz estudou a elite de Vassouras em seu mestrado e doutorado, deixando para Barra do Piraí essa obra de caráter menos formal, com abordagem pontual e sucinta, mas bem fundamentada e ilustrativa. Para essa produção, contou com o auxílio da então professora de séries iniciais, Bia Rothe.

Uma sexta obra de referência é *Terceiro Barão do Rio Bonito – Subsídios para a História de Barra do Piraí* de Leoni Iório com pesquisa complementar de Jorge Luiz Dutra Iório, a edição apresenta uma pesquisa antiga de 1953 que só foi completada e publicada em 2007. Traz, a partir de uma biografia do Terceiro Barão do Rio Bonito, figura central na história do município, uma perspectiva bem factual da história de Barra do Piraí.

O sétimo e último, é muito recente, de 2010 e já foi citado por um professor e colunista de jornal, como o melhor sobre Barra do Piraí. O livro é bem pequeno e sintético, sem grandes pretensões, o embaixador aposentado Ovidio de Andrade Melo, apresenta *Reflexões sobre a História de Barra do Piraí. Crônica de minha infância e minha formação nesta cidade*. Consiste num relato pessoal das vivências e pesquisas do embaixador barrense sobre sua cidade natal. Inicia sua narrativa em 1864, após a chegada da ferrovia e apresenta o município como: “Uma cidade com passado notável, e um futuro em risco”.

Entre todos esses, apenas o de Baumgratz faz referência ao jongo e outras manifestações da cultura popular existentes no município. Por isso, essa obra é destacada nessa pesquisa e se tornou uma fonte primária das nossas análises. A obra é muito extensa e bastante pretensiosa, mas para a temática abordada aqui, é de importância fundamental. Nas suas partes referentes às tradições populares, o autor teceu um registro de grande valia: *Tenda e Terreiro de Umbanda; Cultura Musical em Barra do Piraí; Caxambu; Folia de Reis; Carnaval Barrense, Alegria, Cor e Folia*. Considerando as ressalvas do contexto em que foram executadas, analisamos e comprovamos consistência e coerência no que foi relatado. Essas ressalvas estão relacionadas à conjuntura de pesquisa do autor, seus objetivos e formação. Por isso,

atribuímos os adjetivos relacionados à obra do autor, como inverídica e fantasiosa, ao seu perfil de memorialista e folclorista e seu jeito rebuscado e literário de escrever.

Identificamos que, no período aproximado de 1960 a 1990, as apresentações e participações dos grupos de jongo estiveram restritas às festas comunitárias, festas de igrejas e rodas que aconteciam nas casas dos próprios jongueiros, festas familiares. Essas festas e bailes onde aconteciam rodas de jongo, de acordo com depoimentos, aconteciam por toda a cidade de Barra do Piraí. Hoje, oficialmente, temos a referência de três grupos de jongo, em três comunidades/ bairros diferentes, porém a memória do jongo está presente na maioria das famílias negras da periferia e área rural do município.

A jongueira Eva Lúcia explica como eram esses bailes, onde aconteciam e com que frequência:

- E vocês freqüentavam bailes?

- A gente gostava muito de forró e de jongo. Geralmente as festas que a gente freqüentava tinha os dois, né. Tinha barraca de baile na frente e tinha o jongo atrás. Então, a gente ficava um pouco no baile, um pouco no jongo, mas eu por fim já ficava mais mesmo no jongo, eu já gostava mais, sempre gostei mesmo. Às vezes eu ficava no jongo e ele (o marido) ia lá pro forró, e eu ficava cantando a noite inteira na roda de jongo e ele saracotiando a noite inteira no forró.

- Como eram esses bailes, onde aconteciam?

- Olha, aqui na Barra tinham pessoas que tinham por hábito fazer baile em casa, porque antigamente não tinha esse negócio de clube, essas coisas, pra gente mais pobre não tinha. Então, tudo era motivo pra se fazer baile em casa, era festa de aniversário, era festa de casamento, era festa de São João, São Pedro, São Sebastião, São Gonçalves. Sabe, então, todo mundo fazia, tinha gente que fazia promessa pra São Gonçalves e todo ano tinha que fazer o baile.

- E onde acontecia?

- Isso acontecia aqui no morro, em várias casas antigamente. Os bailes que a gente ia tudo era em casa e os terços também. A gente não ia no clube não, às vezes tinha um baile, lá pro lado de Ipiabas, lá naqueles cantão lá no meio do mato, a gente ia e andava a pé distancia longe. É por isso que eu digo que os jongueiros, não sei como eles comunicavam, que às vezes a gente ia à pé lá pra não sei pra onde e quando chegava lá, tava todo mundo lá. Eu já vim a pé de lá de Dorândia a aqui na Barra, lá pro meio daqueles matos lá, a gente ia, andava, andava, andava, andava, andava e quando chegava lá no finalzinho da grotta tinha uma casinha de pau a pique e sapê lá no cantinho e tava lá a festa e tava todo mundo lá e era assim quase todo fim de semana, geralmente no sábado, tinha. É, mas aí, do jeito que eu fui crescendo, né, e fui envelhecendo foi chegando esse negócio de discoteca e aí foi acabando. As pessoas mais antigas foram morrendo e começou esse negócio de fazer baile no clube, de conjunto, de aparelho de som, de discoteca e a coisa foi meio que

*ficando de lado. Mas, a gente que gostava a gente continuava fazendo.*¹⁰⁶

Esse depoimento da jongueira sobre os bailes é bastante ilustrativo e esclarecedor. Primeiro conta como acontecia, em casas onde se montava na frente barracas para bailes de forró, e atrás acontecia a roda de jongo. Essa descrição é comum entre a maioria dos jongueiros de todo o Sudeste, esse baile de barraca com roda de jongo é uma frequente nos relatos. Ainda acrescenta que os jovens ficavam mais no forró, e os mais velhos ficavam no jongo. Esse forró pode ser entendido como uma música de sanfona, com pandeiro e outros instrumentos, era comum a modalidade do Calango que compreende no canto, um desafio em versos. É associado aos mais jovens, pois não tem tão marcado a simbologia e o ritual, como no jongo, a dança se dava em pares, o que permitia maior aproximação e diversão.

Fala que os motivos para se fazer baile ou festa eram variados, e como essa era a principal forma de confraternização e diversão, aconteciam com muita frequência, praticamente toda semana. Destaca que mesmo com a falta dos meios de comunicação, sempre encontrava as mesmas pessoas, e essas moravam em lugares muito distantes. Aqui, diferente da fala da entrevista que abre esse capítulo, ela justifica a menor incidência das rodas de jongo pelo movimento das discotecas, aparelhos de som e reforça a perda das pessoas mais antigas.

Acreditamos que é nesse momento, anterior a década de 1970, que se formou um respeitado núcleo jongueiro no Morro da Caixa D'Água Velha. Esse núcleo tinha como base a família de Eva Lúcia a partir da liderança de sua mãe, a jongueira Thereza Guilhermina de Moraes Faria. Conhecida como *Thereza Caxambu* ou *Tia Thereza*, organizava festas e rodas de jongo/caxambu na sua comunidade. Nas proximidades de onde tinha uma banca de verdura, era a casa e gráfica do jornalista Gilson Baumgratz, foi assim que se conheceram e ele começou a se interessar e observar o jongo. Eva Lúcia confirma essa aproximação:

- Nessa época você lembra de algum pesquisador, de alguém que já olhava para o jongo, na época da sua mãe?
- Na época da minha mãe quem olhava pro jongo e gostava muito era o Sr. Gilson do jornal *O Centro Sul*. Desde quando eu era criança que ele veio morar aqui atrás da Santa Casa, nessa época eu já não

¹⁰⁶ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

morava aqui em cima, morava lá atrás da Santa Casa porque lá que tinha a barraca de verdura da minha mãe. Então, lá não tinha quintal, a barraca era muito pequena. Então, quando ela queria fazer jongo, ela fazia no meio da rua e ele passava pra lá e pra cá e via e começou a gostar e começou a se interessar. Então, a primeira pessoa a se interessar pelo jongo, foi ele.

*- Ele freqüentava mesmo as rodas, ele ia, ficava lá?
- Ele ia e ficava olhando, e ele fazia umas festinhas também na rua lá, era Festa da Primavera, era Festa de São João, ele juntava com os outros moradores e fazia festa de rua. E nessa época ele sempre pedia pra minha mãe pra fazer o jongo na festinha. Então, às vezes a festinha era uma semana de festa, durante a semana inteira tinha. Porque a minha mãe já morava ali na rua, já tinha barraca ali e já tinha costume de fazer e pra ela chegava na ocasião de festa que ela também abria barraca pra vender coisinha na festa e fazia o jongo ali e se divertia e ganhava também um trocadinho.¹⁰⁷*

E, essas respostas confirmam o que o jornalista conta no seu livro e que vamos analisar a seguir.

Na parte do livro de Baumgratz intitulada “Cultura Musical em Barra do Pirai”, o autor inicia o texto definindo o que é cultura: “*ação de cultivar*”, fala de um sentido subjetivo e outro objetivo para o termo dentro das ciências humanas:

*No sentido subjetivo, conota a idéia de um grau de desenvolvimento das capacidades intelectuais do ser humana.
No sentido objetivo, é o conjunto das criações pelas quais o espírito humano marcou a sua presença na história.¹⁰⁸*

Somente essa conceituação de cultura já nos permite entender a perspectiva de análise que o autor segue. Continua explicando que aborda a cultura barrensense:

como um fenômeno essencialmente social, criado pelo grupo, por ele transmitido de geração a geração e difundido na espaço, propiciando as combinações de aculturação; bem como o vigor e a capacidade individual ou grupal na elaboração de grandes associações criadoras, que abrem novas dimensões para expressões da capacidade criadora da mente humana.¹⁰⁹

Podemos perceber que o autor tenta mostrar um conhecimento das discussões conceituais do seu tempo, usa termos como *aculturação* e quer trazer uma abordagem

¹⁰⁷ Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

¹⁰⁸ BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Pirai – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p. 273

¹⁰⁹ Idem p. 273

problematizada. Entretanto, o tom que prevalece no seu trabalho é memorialístico e muito próximo à perspectiva do movimento folclorista.

Nesse caso, a partir da temática desse trabalho, é interessante e relevante falar em Mário de Andrade, que mesmo pioneiro nas idéias de patrimônio imaterial, como os intelectuais folcloristas de sua época, separava os resíduos culturais dos seus contextos. A reformulação do estudo das tradições passou pelo processo de se considerar as interações culturais, tanto com as culturas de elite, quanto com as indústrias culturais. A concepção de práticas sociais quebra o vínculo com o fatalismo, com os consensos homogeneizadores e com as continuidades.

No movimento folclorista se construiu a crença de que tinham o dever de registrar as práticas populares, pois estas representavam verdadeiramente a identidade nacional, a integração da nação. Durante a passagem à modernidade, estabeleceu-se a preocupação em descrever as tradições populares como “matéria de interesse nacional”, demarcando a cara do Brasil a partir do que consideravam ser o seu diferencial e mais, considerando que essas tradições populares estavam fadadas ao fim.

Dentro do contexto em que atuaram, os folcloristas viveram seu tempo histórico e o problematizaram através de um ideal de construir uma identidade nacional baseada no que consideravam genuíno, e para isso descreviam o que encontravam no interior do Brasil. De acordo com Néstor Garcia Canclini¹¹⁰, o movimento folclorista trouxe uma invenção melancólica das tradições e por isso não considera os seus estudos como científicos, uma vez que não foram guiados por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados. O autor aponta como principal ausência nos trabalhos dos folcloristas o não questionamento sobre o que muda nas culturas populares quando a sociedade se transforma.

A partir desse debate referente ao trabalho dos folcloristas, podemos dizer que o tempo histórico é algo muito complexo, pois não é natural, é próprio da história, “se prolonga” e serve para construir o futuro. Na passagem à modernidade, os intelectuais, como homens do seu tempo, viviam uma visão de tempo que discutia experiência e expectativa. Pensavam nas expectativas do futuro, mas relendo as experiências do passado. Por isso descrever, registrar, deixar documentado o que e da forma que consideravam ser os fatos. Assim, marcaram suas concepções de realidade e ajudaram a

¹¹⁰CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

formar seu tempo histórico, uma vez que produziram interpretações e registros, seu presente era composto mais por continuidades do que por transformações.

Como intelectual folclorista, Mário de Andrade, como já foi dito, foi pioneiro em suas idéias expressas no famoso anteprojeto, de 1936, em que já colocava questões que só foram assumidas e executadas na atualidade. Perseguindo a premissa do patrimônio imaterial, Andrade fundamentou suas análises na busca de identificar uma concepção de preservação que colocasse o inventário no centro de sua prática, legitimando-o como instrumento de preservação em si mesmo e não apenas como ferramenta de gestão para bens tombados.¹¹¹ É a partir dessa premissa que hoje os bens imateriais são registrados, é por meio dos inventários que os saberes, práticas e modos de fazer são identificados e protegidos, inventariados como patrimônio cultural imaterial brasileiro para sua salvaguarda.

Retomando o livro de Baumgratz, ele estabelece o que vai apresentar primeiro: *“o que se denominou classicamente na disciplina da etnologia de folclore social da música, da dança e das festas populares, até a literatura e as instituições culturais”*¹¹². Ele começa com uma explicação sobre “Caxambu”, descreve de forma detalhada a manifestação cultural e menciona o nome de alguns participantes:

A parte sobre a cultura barrense, que mais tive em colher informações, foi a respeito do Caxambu, essa dança (uma espécie de samba-rural), na qual não existe umbigada, pois o cantor, de chocalho na mão, pula para o meio da roda e canta o verso. O coro responde. Naquele ínterim, o cantor sapateia. No finalzinho do coro, o cantor entra para o meio do círculo, isto é, volta a fazer parte da roda, como os outros.

Havia qualquer coisa na terminologia, na sua estrutura, que me apresentava com muita analogia com processos e fetichismos.

Tudo me atraía no Caxambu. Não só a dança atraía a minha atenção, mas também a música, mormente as quadrinhas recitadas que, aparentemente ininteligíveis, sem importância, havia no âmago uma linguagem simbólica a ser decifrada. E que possui o Caxambu um segredo que os de fora (os assistentes) nem sabem nem suspeitam.

Fui paulatinamente captando a confiança de alguns membros do Caxambu existentes na Caixa D'Água, através de conversas, dos caxambuzeiros. Assisti a diversas representações. Tinha que penetrar na área da magia. Para minha felicidade, de quando em vez o Caxambu da Caixa D'Água Velha, tendo como expoentes máximos “Tia Tereza”, “Tia Eva” e “Tio Juca” – José de Moraes, ainda vivo – faziam suas apresentações na confluência da Rua Major Ferraz com

¹¹¹NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo : Hucitec : Fapesp, 2005. – (Estudos brasileiros; 39), p. 220.

¹¹²BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Pirai – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p. 273

O autor começa dizendo que o *Caxambu* foi a parte sobre a cultura barrense que mais teve dificuldade em reunir informações, não demonstra conhecimento sobre bibliografia do tema, que na época era muito escassa. Assim, precisou se inserir em um “novo” meio de convivência para ganhar a confiança dos jongueiros, poder frequentar as rodas de jongo/caxambu e conseguir entender de que se tratava a manifestação cultural.

Em seguida faz uma breve descrição. Define a prática cultural como “*uma espécie de samba rural*” em que não existe a umbigada, tão comum em outras formas da tradição popular negra. Fala em samba, gênero consagrado da música brasileira, acreditamos que pela presença de tambores e outros instrumentos semelhantes, como uma grande cuíca, e acrescenta o termo rural, pois é diferente e tem uma característica mais ritualizada e forma mais rústica, o que pode ter levado o autor a fazer essa associação.

Segue falando de *terminologia e estrutura* e remete a *processos e fetichismo* analogia que remete à presença de um segredo que os de fora não compreendem, a magia e mistérios do jongo/caxambu. Diz que tudo o atraía, se interessou por todos os elementos, a dança e a música, e destaca o código cifrado e a metáfora contida nos pontos cantados: “*uma linguagem simbólica a ser decifrada*”. Conta que foi aos poucos ganhando a confiança dos jongueiros da Caixa D’Água Velha e cita o nome dos seus “*expoentes máximos*”: “Tia Tereza”, “Tia Eva” e “Tio Juca” e o local onde as rodas aconteciam.

A importância dessa família jongueira é destacada no livro em questão, todas as pessoas a que faz referência, são da mesma família, a família de Thereza Caxambu, Tio Juca e Eva Lúcia, pessoas responsáveis pela referência do jongo/caxambu no Morro da Caixa D’Água Velha. Questionamos a Eva Lúcia se o Sr. Gilson teve alguma aproximação com o Mestre Dorvalino, do bairro da Boca do Mato e com a Tia Marina, do bairro Boa Sorte. Ela respondeu que sim, pois todos frequentavam as mesmas rodas:

Eu creio que ele conheceu sim, porque geralmente quando fazia roda de jongo eles estavam todos juntos na mesma roda. E aonde tava um, tava todos, porque não se fazia naquela época roda de jongo aqui, ali

¹¹³ Idem p. 273 – 274.

e ali, geralmente quando se fazia, um fazia e convidava todo mundo.
114

Dessa forma, comprovamos uma relação do jongo/caxambu que não se restringia a apenas uma família, mas agregava várias e formava uma só, a família do jongo/caxambu.

Toda essa referência a esse núcleo e família jongueira, nos incentivou a desvendar um pouco melhor a genealogia dessa família. A partir de entrevista com Eva Lúcia, conseguimos um esboço com algumas lacunas, como datas de nascimento e todos os nomes completos. Mas também, conseguimos informações sobre seus avós, tios, irmãos e filhos. É interessante observar que o jongo/caxambu aparece como uma herança da família da sua mãe, Thereza Caxambu, que aprendeu com seu pai Euzébio Gomes de Moraes, nas palavras da Eva:

- E ela (sua mãe) aprendeu jongo com quem?

*- Aprendeu exatamente com o pai. E a família da minha mãe era toda ela jongueira. Então, a minha bisavó já era, que ensinou para o meu avô, que ensinou para minha mãe e assim foi até hoje.*¹¹⁵

Baumgratz menciona uma “Tia Eva”, indaguei a Eva Lúcia se ele estava se referindo a ela, pois naquela época, ainda era jovem e não podia ser considerada uma mestre. Ela me explicou, dado que também pode ser observado na árvore genealógica da família¹¹⁶, a presença de uma irmã da sua mãe Thereza e do Tio Juca que se chamava Eva. Segundo ela há muitas Evas nessa família, pois essa tia era uma pessoa muito alegre e querida, esta foi uma parte bonita da entrevista, quando observamos, mais uma vez, uma relação de afeto e respeito entre os familiares. Cultivar a prática do jongo/caxambu é manter os laços e perpetuar um conhecimento familiar transmitido de geração em geração.

Outro fator que chama a atenção no texto do livro, é que o autor se refere o tempo todo a caxambu e caxambuzeiros, em nenhum momento ele usa a palavra jongo. Essa questão já foi até mencionada no capítulo anterior, quando abordamos a relação da palavra caxambu com os tambores e o jongo com o canto, mas nossa “narradora” faz uma fala muito interessante que vale a pena compartilhar:

¹¹⁴ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

¹¹⁵ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

¹¹⁶ Ver no Anexo III a árvore genealógica 1.

- Nesse livro do Baumgratz ele fala sempre em caxambu e caxambuzeiro, ele nunca usa a palavra jongo, por quê?

- Porque a gente não tratava, não falava a palavra jongo, porque eu falo sempre, hoje se diz que a gente canta pontos, ponto de caxambu, né. Mas, a gente não canta ponto, a gente canta jongo, jongo é o que a gente canta, é o nosso canto que se chama jongo, a roda em si é uma roda de caxambu, por causa do tambor grande.

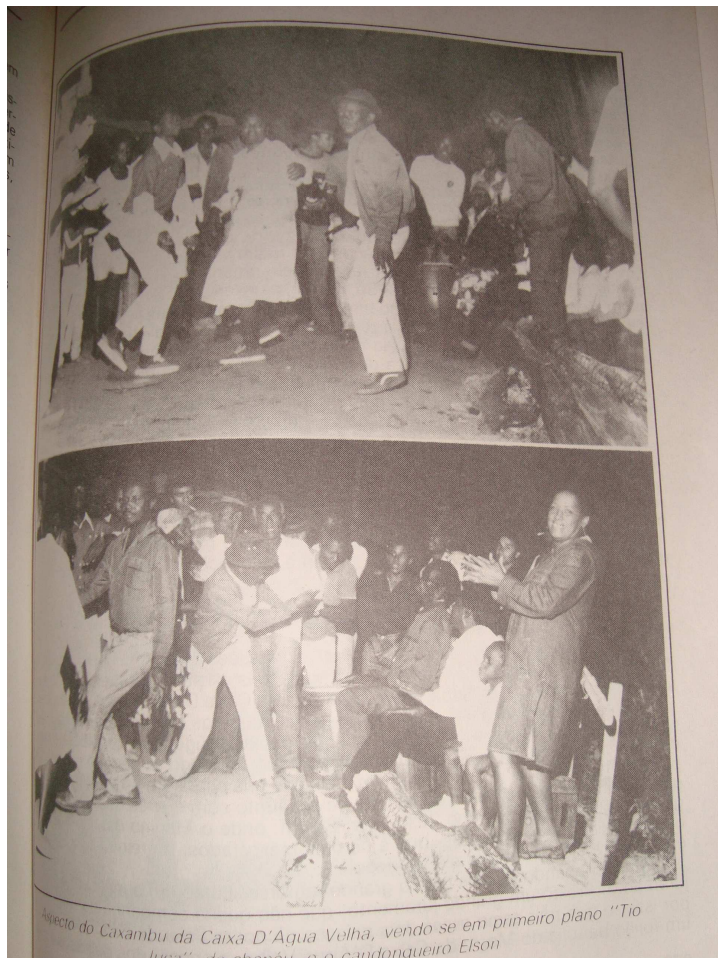
- E você sabe por que mudou isso, porque hoje a gente só fala em jongo e em jogueiro e antes só falava em caxambu e caxambuzeiro?

- É por que a palavra jongo é mais fácil de ser pronunciada, né. E hoje as pessoas juntam num todo, a roda, o cântico, tudo se diz jongo, mas jongo é o canto que a gente canta.¹¹⁷

A explicação sobre o canto é bem enfática, para a entrevistada, jongo é o canto. Mas, a justificativa de que deixaram de falar caxambu porque a pronúncia da palavra jongo é mais simples, é um pouco vazia. Acreditamos que essa mudança está relacionada com a ênfase do canto sob a simbologia do tambor, pois esse traz uma marca mais forte de preconceito ao ser associado à macumba.

Segue a imagem da página 275 do livro:

(Figura 1)

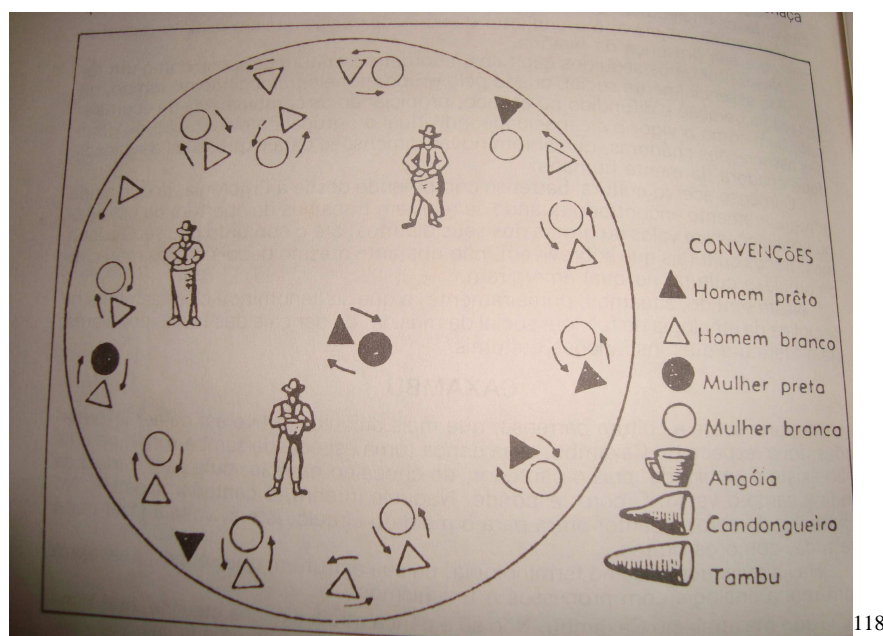


¹¹⁷ Idem.

As fotos ilustrativas, em que o Tio Juca está presente, são bem anteriores ao ano de publicação do livro. De acordo com Eva Lúcia, pessoa que estava presente na roda de jongo que aparece na foto, a imagem data de 1983/1984, foi realizada em uma festa de casamento que aconteceu no Morro da Caixa D'água Velha. Além de observar e frequentar as festas de jongo/caxambu, Baumgratz fotografou e registrou o nome dos presentes na imagem. Aponta para a presença do Tio Juca, mestre ainda vivo, que na foto parece jovem, e do falecido caxambuzeiro Élson, que tocava candongueiro e era filho da Tia Carmen, também irmã do tio Juca, era o seu afilhado mais velho.

Baumgratz elaborou um desenho, um organograma explicativo de como acontece uma roda de caxambu junto ao subtítulo que denominou 'O Ritual':

(Figura 2)



O Caxambu começa por volta das 22h, quando é acesa a fogueira em terra batida. Localizados os tambores, o batium do tambu e dos candongueiros se faz ouvir e o ronco da cuíca se percute intensamente. Perto dos instrumentos, finca-se uma estaca, com uma ou duas lamparinas. Os caxambuzeiros se dispõem numa roda, homens e mulheres se alterando. Os instrumentistas, em linha, cortam o círculo como uma secante. Inicia-se a dança. A roda gira em direção contrária à dos ponteiros do relógio, e os dançadores, fazendo balancê de 2 ou 3 passos, se viram à direita e à esquerda. Não se

¹¹⁸ Esse desenho é um pouco confuso e apresenta claras incompatibilidades com o que é apresentado no texto. No índice das convenções é colocado o símbolo de *homem e mulher preto / homem e mulher branca*, no texto em nenhum momento o autor fala de brancos e pretos. Inclusive, nas fotos observamos apenas pessoas negras. A colocação dos instrumentistas também não corresponde ao texto, que fala em uma secante no círculo.

abraçam, semelham fazê-lo e no final dos balancês trocam medidas, intercalando um gole de cachaça quente fervida numa chaleira.

O caxambuzeiro – Hoje Élon sobrinho da “Tia Eva” – que abre a dança posta-se ao lado do tambor e joga o seu ponto. Ponto é a fala ou o canto do caxambuzeiro.

O primeiro ponto é de louvação, uma saudação, um saravá, menos cantado que declamado em melopéia, parecendo uma linha catochão, revelando influência clara de música religiosa. A roda se movimenta a passo, devagarinho, num andar macio e leve. De longe em longe, uma pancada surda no tambu lastreia as palavras de cantador, que vai saravando, que vai invocando e faz todo o círculo meio abaixo, quase de joelhos, até o ponto de partida. E fecha a saudação.

O ambiente, que apresenta um ar sério e ritual, modifica-se e alguém atira o ponto desafiante e insólito. Todos repetem o final, já agora acompanhados pelos tambores e pela cuíca, ouvindo-se o chocalhar guaiás. Os dançadores se agitam alegres e a cantoria é um conjunto de vozes que se sobrepõem e formam inesperadas desarminias. Se o ponto cantado foi um dístico ou quadra de saudação, depois de repetido inúmeras vezes é substituído por outro, de qualquer dos participantes, que vai junto ao tambu e o percute com um toque violento. Solta o ponto que é ouvido em silêncio, para depois ser repetido em gritaria. Se o ponto é de desafio, alteram-se perguntas e respostas. Se, porém, é um enigma, os dançadores o repetem até que um decifrador chega ao tambu, dá-lhe uma pancada e grita: “CACHOEIRA:” Todos se calam. Ele canta a resposta e depois tem o direito de lançar novo ponto. E, assim, vão entrando pela noite no Caxambu de Roda.

Não dicionarizada a simbólica do Caxambu, por não ser estática, cria-se uma semântica passageira, mimetizando-se com coisas ali e aqui com fatos, pessoas, o que não possibilita regra nem fixação, cuja interpretação é generalizada.

Angoma = tambu; água = cachaça; tempero = veneno; galo = homem valente; andorinha = mulher; serenar = dançar; ventania = cachaça; passarinho = moça.

*O instrumental é todo de percussão. O Caxambu de dança primitiva dos terreiros das senzalas perdendo seu caráter exotérico passou às praças urbanas, mas mantendo a sua expressão cultural, com a sensualidade de seus requebros, com a força de seus poderes místicos, no lirismo e trajetos, movimentando-se para a esquerda, direita, para trás e para frente, sempre na direção contrária à dos ponteiros do relógio.*¹¹⁹

Essa parte do texto é muito rica em detalhes, pois aqui o autor faz uma descrição esmiuçada do ritual do jongo/caxambu. Inicia dizendo a hora de realização da roda, às 22:00h., e dá características importantes como o chão de terra batida, a presença da fogueira que além das representações simbólicas do fogo, tem a função de aquecer a roda e é o calor do fogo que afina o couro dos tambores. Destaca a presença e a localização dos tambores, que são colocados como em uma “secante” que corta a roda. Fala da disposição alternada de homens e mulheres, do gestual e forma de dançar.

¹¹⁹ BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Pirai – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p. 274 – 276.

Baumgratz salienta um elemento fundamental, a “*cachaça quente fervida em uma chaleira*”. O ritual do jongo/caxambu compreende a presença da cachaça, pois é a bebida dos jongueiros e é ela que dá o “tempero” dos tambores, pois esses também “bebem” e recebem atenção especial para que estejam preparados para entoarem e ritmarem o canto do jongo e a dança dos caxambus. Os tambores são peças simbólicas que representam a ligação com os ancestrais, cada tambor tem um dono e é a esse que estão referenciando e participando ao realizarem o jongo/caxambu.

É dessa relação de saudação dos ancestrais que vem a abertura da roda com um ponto de louvação, “*uma saudação, um saravá*”. Segundo o autor, essa louvação é menos cantada e mais declamada o que revelada forte ligação com a “*música religiosa*”. Fala em “*declamado em melopéia*”, tipo de classificação literária sobre a formação e divisão de versos. Essa abertura verbal acompanhada de uma descrição gestual, de um ritmo mais lento e uma invocação corporal, um pedido de licença, imprime um ar de seriedade e crenças que remetem uma base africana de cultos e devoções.

Feita a abertura, o ambiente muda e os pontos ganham característica “*desafiante e insólita*”, os dançadores se agitam e todos os instrumentos são utilizados: “*acompanhados pelos tambores e pela cuíca, ouvindo-se chocalhar os guaiás*”. Nesse trecho encontramos uma análise rebuscada sobre a composição poética dos pontos cantados. Faz referência a *desarminias*, *dístico* e *quadra*, termos específicos de análises literárias de versos, o que mostra certa erudição e empenho do autor na pesquisa sobre o jongo. Evidencia a alternância dos cantores que lançam pontos de desafios, intercalando perguntas e respostas.

Porém, se nessa “brincadeira” for lançado um enigma, há a sua repetição em coro até que fosse decifrado. O autor relata que quem conseguia decifrar chegava perto do tambor e gritava: “*Cachoeira*”. Hoje não observamos mais esse movimento, até porque as rodas são mais de desafio e conversa do que de enigma. Isso é também decorrência da presença de um público externo que assiste como uma apresentação que não pode ser tão ritualizada nem incompreensível, uma vez que há o objetivo de divulgar e cativar a todos.

A descrição do ritual é continuada com uma reflexão a “*simbólica não dicionarizada*”, que por ter movimento e não ser estática, cria uma “*semântica passageira*”, muito interessante a terminologia utilizada pelo autor para explicar que acontece um improvisação e a utilização de uma forma de linguagem que é decorrente

do momento e que só pode ser interpretada na conjuntura em questão e que envolve determinados conhecimentos. Por misturar diversos aspectos “*mimetizando-se com coisas ali e aqui com fatos, pessoas*” cria uma mobilidade que não permite, aos de fora, compreender a regra e gera a esses uma visão generalizada do que se canta.

O autor apresenta um pequeno sumário de palavras que conseguiu “decifrar” nos jongs cantados, entretanto, essa significação é também passageira, palavras que ele deu o significado, podem variar de acordo com o que está sendo cantado. O termo “*angoma*” é muito recorrente e seu significado é mais amplo que apenas *tambu*, pois se relaciona com a mística, o segredo que esse representa no ritual.

Como o próprio Baumgratz destaca, a semântica é passageira, mas seu esforço de compreender e trazer para o texto alguns significados é bastante esclarecedor e válido, pois proporciona ao leitor uma aproximação com essa linguagem metafórica que fala em água quando quer dizer cachaça, que chama de tempero o veneno, associa galo a homem valente e mulher a andorinha, o serenar ao dançar, a ventania à cachaça e o passarinho à moça. Metáforas e simbologias que propiciam uma conversa secreta e lúdica que proporciona aos que assistem uma grande beleza de versos e uma curiosidade sobre os seus significados.

O último parágrafo do texto é o ponto chave da nossa análise, pois o autor sinaliza para o movimento de divulgação do jongo/caxambu, a quebra do silêncio: “*O Caxambu de dança primitiva dos terreiros das senzalas perdendo o seu caráter exótico passou às praças urbanas, mas mantendo sua expressão cultural, com a sensualidade de seus requebros, com a força de seus poderes místicos*”. Gilson fala em perda do caráter exótico e manutenção da expressão cultural e mística. Aponta para a conquista de um novo espaço, as praças públicas, o que exige uma alteração na forma de execução, mas que não põe em risco o que é essencial, a expressão da cultura e seus elementos fundamentais.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que associamos o trabalho do autor às produções do movimento folclorista, devido ao seu caráter descrito e olhar “romântico”, vemos que ele apresenta uma conclusão que já sinaliza para as transformações e não relaciona essas alterações ao fim da manifestação cultural. A partir de Canclini, podemos dizer que sua análise é descritiva, ele apresenta uma visão um tanto melancólica da tradição, seu objeto de estudo não é claramente delimitado e seus métodos não são definidos nem especializados.

Porém, ele considera o fator da transformação, não o questiona, mas apresenta essa possibilidade. Canclini, como já foi colocado, aponta como principal ausência nos trabalhos dos folcloristas o não questionamento sobre o que muda nas culturas populares quando a sociedade se transforma. Nesse sentido, podemos dizer que o trabalho de Gilson estaria em um local de intersecção entre o folclore e a cultura popular, tendendo mais para o folclore, mas já com sinais da nova conceituação.

Dentro da trajetória de elaboração dessas análises, tentamos por alguns caminhos, encontrar mais informações sobre o jornalista Gilson Baumgratz e seu acervo pessoal, mas não conseguimos resultados positivos. Tentamos contato com sua família e a viúva informou que não possui nada referente aos registros que pudesse nos interessar. Buscamos outros informantes e fontes próximas ao escritor.

Um professor que foi citado como um amigo, disse não ter tido uma relação tão próxima e fez críticas sobre seu livro e a credibilidade de suas pesquisas. Uma colunista de jornal disse não ter convivido muito com ele e que não teria nada a contribuir. Todos estranharam o interesse e demonstraram achar sua obra controversa. Como já colocamos, o livro é muito abrangente e com ressalvas compreensíveis pela época e formação do autor, mas as partes referentes ao jongo, as folias e o carnaval, são boas fontes de informação e isso fica confirmado na construção desse capítulo. Fica evidente, não só nesse caso, uma despreocupação com a viabilidade de consultas e a falta de acesso aos acervos de jornais do interior. Também vemos uma despreocupação com os acervos pessoais, inclusive entre os jongueiros, que perderam e deixaram de guardar muitos certificados de festas e eventos que participaram.

Em contraponto ao interesse e acompanhamento de Baumgratz, conversamos com dois professores/pesquisadores que ainda escrevem para jornais locais. Os dois nunca presenciaram uma roda de jongo/caxambu, sabem de forma superficial da sua existência e não conhecem nenhum jongueiro. A professora e escritora Anna Maria Sloboda Cruz, de 78 anos, lecionou em Barra do Pirai de 1952 até meados da década de 1980, escreve em uma coluna de história no *Jornal Revista Caderno Especial* há quinze anos. Em entrevista relatou apenas uma lembrança de histórias contadas pelo avô sobre negros que circulavam pela cidade nos finais de semana e dançavam o caxambu, mas nunca escreveu sobre isso.¹²⁰ Não conhece o registro de bens culturais de natureza imaterial e tem uma visão de patrimônio restrita à “pedra e cal”.

¹²⁰ Entrevista realizada com a professora e pesquisadora Anna Maria Sloboda Cruz. Realizada no dia 26/08/2009 em Barra do Pirai.

Em Barra do Piraí, esse silêncio, esse desconhecimento e essa invisibilidade não foram superados e estamos longe disso, pois as autoridades municipais ignoram o direito de memória e as leis patrimoniais. Há uma forte queixa dos jongueiros barrensenses em relação ao poder público municipal: “*O Jongô em Barra do Piraí até hoje corre por conta dos jongueiros, somos nós os jongueiros que estamos sustentando e levando o jongô pra frente com muito sacrifício.*”¹²¹

Apenas nas escolas, nos setores de educação, cultura e turismo, já se vê interesse e uma procura mais frequente aos grupos de cultura popular, devido a maior cobrança em relação ao cumprimento da lei 10639/03 que estabelece a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana na Educação Básica e das *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*.

Nos últimos anos podemos destacar a realização no município de dois importantes eventos envolvendo os grupos de jongô/caxambu na cidade. Um aconteceu em maio de 2008, o lançamento regional do documentário *Jongos, Calangos e Folias: música negra memória e poesia*¹²² compreendeu uma palestra de apresentação do dvd, com o objetivo de capacitar os agentes escolares para o trabalho didático com o material. O evento reuniu representantes dos municípios de Barra do Piraí, Valença, Vassouras e Piraí, onde foi feita a doação de um exemplar para cada escola da rede pública de todas essas cidades de comunidades jongueiras.

O outro evento foi o *Seminário Educação, Cultura e Patrimônio: a Diversidade na Escola* já mencionado no capítulo 1, que também consistiu em capacitação, instrumentalização para o uso da coletânea *O Jongô na Escola* nas salas de aula e a doação do material. Como resultado desse movimento de obrigatoriedade do ensino da cultura negra e o estímulo do trabalho com o jongô/caxambu, podemos citar o projeto desenvolvido pela Escola Municipal Cortines Cerqueira, do bairro Lago Azul de Barra do Piraí. A escola por meio de oficinas com os jongueiros e pesquisas com os alunos, formou um grupo de jongô mirim chamado “*Memórias do Cativo*”¹²³. O trabalho

¹²¹Entrevista dada por Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

¹²² Documentário historiográfico resultado de projeto realizado pela UFF, através do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) e pelo Núcleo de Pesquisas em História Cultural (NUPEHC) e patrocinado pela Petrobrás. Mais informações ver site, www.historia.uff.br/jongos.

¹²³ Mais detalhes sobre o projeto da E. M. Cortines Cerqueira e o grupo de jongô mirim “*Memórias do Cativo*” podem ser encontrados no blog: lagoazulbp.blogspot.com.

envolve os professores de História, Geografia e Educação Física e o grupo mirim tem se apresentado em eventos temáticos.

Essa iniciativa aborda os princípios metodológicos da proposta da Educação Patrimonial:

*um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-se para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural.*¹²⁴

A Educação Patrimonial, também constitui um tipo de ação educativa de combate ao racismo e às discriminações, dado que proporciona o aprendizado através do patrimônio afro-brasileiro com vistas a preservá-lo e a difundi-lo. Neste sentido, é uma proposta exemplar que deve ser valorizada e difundida. É o jongo/caxambu abrindo caminhos e possibilitando novos diálogos na construção de uma sociedade mais igual e uma educação mais diversa e popular.

2.3- Atuação da animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes

Elza Maria Paixão Menezes era formada na área de ciências e biologia, mas prestou concurso para animação cultural, um dos princípios do projeto de educação proposto por Darcy Ribeiro, quando foi Secretário Estadual de Educação, no primeiro mandato do então governador Leonel Brizola, entre 1983 e 1987. A função dos animadores culturais dentro da implementação dos Centros Integrados de Educação Pública, os CIEPs, é relacionada à recreação, ao desenvolvimento de atividades culturais e artísticas. Uma das suas linhas de atuação era o envolvimento e comprometimento com a comunidade e uma intervenção social junto aos grupos do folclore brasileiro.

A animadora cultural foi alocada no CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym – do bairro Matadouro em Barra do Piraí. Tinha consciência das atribuições da sua função

¹²⁴ HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG, Evelina e MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999. p. 6.

e começou a pesquisar as tradições folclóricas que existiam na comunidade onde o CIEP estava inserido. Segundo Elza¹²⁵, ela já conhecia o jongo desde antes de ser animadora cultural, pois presenciou uma apresentação em uma festa da Igreja de Nossa Senhora Sant'Anna e se sentiu envolvida pelo jongo uma vez que reconhecia suas raízes de descendência africana. Nesse momento conheceu o mestre Dorvalino de Souza e se aproximou do núcleo jongueiro da Boca do Mato.

Essa aproximação levou a uma organização em grupos. Encontramos a seguinte informação em um texto escrito por Elza onde apresenta um histórico do jongo de Barra do Piraí: *“O grupo “Filhos de Angola” foi resgatado em 1993 com o trabalho cultural e comunitário. Antes não era conhecido pela população barrensense, somente no local de sua origem”*.¹²⁶ Assim, Elza iniciou um trabalho com o jongo da cidade: primeiro conheceu o Sr. Dorvalino, depois o Tio Juca, seu grande companheiro e depois a Tia Marina. Os três mestres de referência dos principais núcleos jongueiros da cidade.

O CIEP 287 fica próximo a um bairro de uma família jongueira, o Bairro Santo Antônio, onde mora a grande família de D. Madelena Adelaine Maria, senhora de 87 anos, irmã da Tia Marina¹²⁷ e tradicional jongueira de Barra do Piraí. Muitos dos seus filhos, netos e bisnetos estudam no CIEP e Elza começou a desenvolver um trabalho com o grupo na escola. Como, de acordo com o depoimento de Eva Lúcia, os jongueiros sempre estiveram juntos, acabou envolvendo os três grupos:

- Elza diz que ela que juntou esses grupos, como é isso, como é essa divisão em grupos?

- Não digo juntar, os jongueiros nunca tiveram separados e eles nunca tiveram grupos. Um grupo de jongo tinha pessoas da comunidade do Boa Sorte, pessoas da Boca do Mato, pessoas do Areal, pessoas da Caixa D'Água e todos gostavam de jongo, eram famílias que estavam sempre juntas, mas nenhum deles tinha grupo. Quando a Elza começou a levar pros lugares, pra sair é que as pessoas começaram a se organizar. A tia Marina começou a juntar pessoas do Boa Sorte pra ir, aqui o meu tio começou a juntar pessoas da comunidade aqui pra ir e até então não se dizia essa palavra, grupo. Depois que a Elza começou a sair é que se deu esse nome grupo. Porque ela primeiro conheceu o grupo da Boca do Mato, com o S. Dorvalino. Então, lá tinha um grupo de pessoas que gostavam de jongo, né, então ela começou a trabalhar com eles, aí o mestre Dorvalino é que falou pra ela que tinha outras que também gostavam de jongo. Então, através do mestre Dorvalino, ela conheceu o meu tio Juca aqui, que tinha pessoas também aqui que eram jongueiros, que gostavam. E conheceu a tia Marina, foi aí que teve esse termo, grupo,

¹²⁵Entrevista realizada com a animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes. Realizada no dia 01/07/2005, no CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym, em Barra do Piraí.

¹²⁶ Segue cópia do texto completo no Anexo III

¹²⁷ Ver no Anexo III a árvores genealogia 2.

grupo da Boca do Mato, grupo da Caixa D'Água, grupo do Boa Sorte, né.

- Esses grupos ganharam nomes?

- O primeiro a ganhar foi o da Boca do Mato, que foi o Filhos de Angola, foi o primeiro a ter nome. E aqui como eram pessoas que sempre estavam atrás do tio Juquinha. Porque é assim hoje tem jongo lá na Química, eu vou pra lá e junta um monte de gente que quer ir comigo também, então formava-se um grupo, né. Então, como aqui era o tio Juquinha, aqui ficou Tio Juquinha. A mesma coisa no Boa Sorte, como todos já acompanhavam a tia Marina, ficou grupo da Tia Marina.¹²⁸

Ao falar da formação dos grupos, Eva Lúcia confirma a informação de que o primeiro grupo com que Elza teve contato, foi o do Sr. Dorvalino. A entrevistada traz uma perspectiva anterior à denominação e separação em grupos, fala que o que existia eram famílias de diferentes localidades do município que estavam sempre juntas. Ela conta que os jongueiros nunca estiveram separados e não se dividiam em grupos, todos frequentavam as mesmas rodas e festas. Associa esse “novo” formato assumido pelo jongo com a formação de grupos, a entrada da Elza e sua articulação com a organização de eventos fora da cidade.

Para sair e participar desses eventos havia a necessidade de um número limitado de jongueiros, e assim os mestres começaram a organizar nas suas comunidades, um grupo de pessoas participantes do jongo, com quem podiam contar e levar para esses lugares. Foi assim que aconteceu no Boa Sorte com a Tia Marina e na Caixa D'Água Velha com o Tio Juca e assim, de acordo com Eva Lúcia, passaram a usar a palavra grupo e é daí também que vem o nome dos grupos – a referência aos mestres.

No histórico do jongo escrito por Elza, não encontramos essa visão de que os jongueiros não se dividiam em grupos, ela conta sobre a organização e momento de criação do grupo e sobre o trabalho desenvolvido na comunidade do mestre Dorvalino:

Sr. Dorvalino de Souza, fundador do grupo, conta que o Jongo foi passado para eles através de seus pais, tios e padrinhos numa reunião de família na Fazenda Santa Maria na Ponte Alta onde cantavam e marcavam ritmo com dois taquaraçus (um grosso e um fino) batendo contra o chão, tirando assim o som do Caxambu e Candongueiro, surgindo então o grupo de Jongo “Os filhos de Angola”.¹²⁹

E fala sobre a memória da origem do jongo do Tio Juca:

¹²⁸ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

¹²⁹Ver texto completo no Anexo IV. Escrito por Elza Maria Paixão Menezes em 2001.

O Jongo, segundo o Sr. Juquinha, era contado pelos nossos antepassados com diversas origens, entre elas a de que os escravos na senzala recebiam barris vazios para queimar e os aproveitavam para confeccionar os tambores, os quais antes eram feitos de grossas toras de madeiras ocas que produziam sons mais adequados para dançar; percebiam ainda que se retirassem a tampa do barril e colocassem o couro de animal em seu lugar, a percussão atingiria maiores distâncias.¹³⁰

Essas passagens nos mostra uma preocupação de Elza em registrar o que os mestres relatavam sobre os seus antepassados do jongo. Mas, sua posição é incisiva ao dizer que há em Barra do Piraí três grupos distintos:

- **Tio Juca**, o mais antigo de todos os grupos;
- **Tia Marina**, tendo este nome em homenagem a Senhora Marina, a que tem mais idade entre os participantes, sendo a matriarca com 81 anos. Todos no grupo lhe devem respeito.
- **Filhos de Angola**, que por falta do seu fundador Dorvalino de Souza, foi passado aos cuidados de Sérgio Belarmino.¹³¹

Entendemos que as falas de Eva Lúcia e de Elza não chegam a ser contraditórias, pois apenas partem de um referencial de tempo diferente. Eva foi criada no jongo e vivenciou uma relação com os jongueiros desde antes de haver a participação de profissionais como a Elza, que se aproxima do jongo em um momento em que a indústria cultural já está se formalizando e a animação cultural representa uma proposta de organização desses grupos folclóricos que ainda sobreviviam.

A animadora cultural esteve junto aos grupos jongueiros barrenses por um período muito importante, período de articulação das comunidades jongueiras do Sudeste. Esteve presente na formação da Rede Memória do Jongo e nos Encontros de Jongueiros. Atuou na divulgação da prática do jongo em Barra do Piraí, contribuiu para o reconhecimento oficial da prática cultural. Segundo Elza, foi ela quem tirou o jongo dos quintais e levou para as praças do município. Durante esse período, no final da década de 1990 e início dos anos 2000, foi desencadeado o movimento de formalização para o encaminhamento do registro do jongo como patrimônio imaterial pelo IPHAN.

Esse movimento de participação do jongo em eventos e a atuação de Elza podem ser comprovados pelos registros de jornal que encontramos nos acervos pessoais dos jongueiros, já mencionados acima. Essas reportagens relacionadas à animação cultural

¹³⁰Op. Cit. Idem.

¹³¹Op. Cit. Idem.

que conseguimos reunir e que tem início em 1995 e vão até 2005, quando a manifestação cultural recebeu o título de patrimônio pelo IPHAN. A primeira, “*Jongo de Barra do Piraí brilha na capital do Estado*”¹³² é referente a participação dos grupos *Tio Juca* e *Filhos de Angola*, representando Barra do Piraí no evento *I Festa do Interior* organizado pela Secretaria Estadual de Educação, através da Animação Cultural. Foi realizado no dia 28 de julho de 1995 nos Arcos da Lapa, na capital Rio de Janeiro.

A nota faz referência à tradição e alegria da apresentação que encantou o público que, na sua maior parte, desconhecia o jongo/caxambu. Fala que depois da apresentação, a “*Animação Cultural recebeu várias pessoas interessadas em fazer contato com os grupos, para outras apresentações*”¹³³. É curioso, porque não se refere e nem cita o nome da animadora cultural em questão, mas fica claro o seu papel de mediadora. Os interessados não procuraram os jongueiros, mas sim a pessoa que se colocou como responsável pela apresentação deles.

A reportagem seguinte é de 2000, “*Grupos de Jongo de Barra do Piraí participam de documentário*”¹³⁴. Traz a notícia da participação dos grupos de jongo de Barra do Piraí em um documentário de São José dos Campos. A matéria menciona que depois de pronto o filme seria exibido em escolas e centro culturais, essa foi uma afirmação do documentarista que tem o nome na matéria. No texto, Elza é identificada pela seguinte descrição: “*animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes do CIEP 287, que vem resgatando os grupos desde 1993*”. Aqui encontramos seu nome e a relação estabelecida com os grupos mais explícita, sua função era de resgate.

Não temos notícias da exibição desse filme em Barra do Piraí, nem os jongueiros possuem cópia. Entretanto, não sabemos se esse material ficou guardado com Elza, pois ela faleceu em 2009 e todo o material que armazenou ficou sob a guarda da sua família a qual não permite consultas e se recusa a doá-lo para os grupos de jongo. Muitas vezes os jongueiros já procuraram a sua família, nos também tentamos contato e explicamos a importância de seu acervo para o desenvolvimento dessa dissertação de mestrado, mas eles foram irredutíveis.

A filmagem aconteceu em Barra do Piraí, no Bairro da Boca do Mato, há a descrição do local e o nome de alguns jongueiros. Segue com alguns agradecimentos, ao casal que cedeu o espaço utilizado, à vice prefeita pelo apoio à cultura barrense e às

¹³² Ver cópia das reportagens no Anexo I. Reportagem número 2.2.

¹³³ Ver cópia das reportagens no Anexo I. Reportagem número 2.2.

¹³⁴ Ver cópia das reportagens no Anexo I. Reportagem número 2.3.

diretoras do CIEP 287. Depois, temos uma definição do que é o jongo, texto que coincide em parte com o histórico de autoria da Elza. A reportagem é concluída com a seguinte frase: “*Essa dança é uma tradição, passada de pai para filho, de geração à geração e resiste até hoje em Barra do Piraí através dos grupos, Tio Juca, Tia Marina e Filhos de Angola*”.

A palavra **resiste** e a função de **resgatar** podem ser interpretadas como antagônicas, pois a idéia de resistência não pressupõe a necessidade de resgate. Porém, ao saber da conjuntura, desses fatos, sabemos que as idéias não são tão opostas, pois o termo **resiste** não foi usado com essa conotação política de resistência e a função de **resgatar** está associada à proposta da animação cultural que é imbuída de resquícios do movimento folclorista.

Na terceira matéria do jornal, de 2001, “*Animação cultural através do jongo homenageando Darcy Ribeiro*”¹³⁵, o vínculo do jongo com a animação cultural já aparece no título. O evento “Concretizando o sonho de Darcy Ribeiro” aconteceu no Rio de Janeiro, entre 22 e 26 de outubro. A apresentação do jongo de Barra do Piraí foi no dia 24, dentro de uma intensa programação que envolveu alunos dos CIEPs. A reportagem diz que antes da apresentação do jongo, foi lido o histórico dos grupos da cidade, pesquisado por Elza Menezes. Conta que após o jongo aconteceu apresentação de capoeira do grupo do mestre Sidenir, também de Barra do Piraí: “*Libertação Negra desenvolve um belo trabalho no CIEP 287*”.

Essa posição adotada por Elza Menezes de organizadora dos grupos de jongo vai ficando cada vez mais evidente. A presença e referência do seu histórico, sua pesquisa sobre os grupos é também constante. É interessante observar como as reportagens ficaram mais frequentes. Nesse artigo, aparece pela primeira vez a capoeira e uma denominação de “*Libertação Negra*” como grupo ou frente que desenvolve um trabalho no CIEP 287. Visitamos o referido CIEP e no seu arquivo encontramos apenas uma simples pasta¹³⁶, com um adesivo na capa escrito: “Animação Cultural”, e dentro muitos papéis desordenados.

A escola nos cedeu uma cópia de todo o conteúdo da pasta. Encontramos muitos papéis, todos com assinatura ou nome da animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes. A partir do nosso foco de interesse, selecionamos e dividimos o que

¹³⁵ Ver cópia das reportagens no Anexo I. Reportagem 2.4.

¹³⁶ Ver documentos selecionados da pasta “Animação Cultural” do Arquivo do CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Piraí, no Anexo IV.

encontramos em sete tópicos: 1- Histórico do Jongo, encontramos algumas cópias desse texto e duas versões, uma de 2001 e outra de 2001; 2- duas cópias de cartas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNCP, sobre o registro e inventário do jongo, datam de 2003 e 2004; 3- Relatórios da animação cultural e participação em eventos, todos com referência ao trabalho e participação dos grupos de jongo; 4- cópias de ofícios, 4.1- ofícios de solicitação, convite e agradecimento referentes ao evento *I Encontro de Jongueiros de Barra do Piraí*, realizado na Boca do Mato em 18 de maio de 2002, 4.2- ofícios agradecimento recebidos da Secretaria Municipal de Turismo, Lazer e Cultural de Barra do Piraí, por participação do jongo em eventos; 5- cópias de cartas, ofícios, declarações e fax de eventos e projetos desenvolvidos com o jongo de Barra do Piraí pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo, Museu do Folclore de São José dos Campos, São Paulo; 6- documentos de orientação e instrução para a animação cultural provenientes da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro; 7- bilhetes da animadora cultural para a direção do CIEP 287.

Entre esses papéis, é importante destacar que a grande maioria se trata de cópia, não encontramos os originais, temos uma carta assinada por Letícia Vianna, responsável pela pesquisa do INRC do *Jongo do Sudeste* e outra por Ricardo Gomes Lima, coordenador de pesquisa do CNCP, relatórios sobre a participação do jongo de Barra do Piraí nos grandes Encontros de Jongueiros, convites do Jongo da Serrinha para lançamento de livros, relação dos jongueiros que foram a Festa do 13 de Maio do Quilombo de São José da Serra, entre outros.

Podemos dizer que 80% do conteúdo da pasta tem relação e faz menção ao jongo/caxambu. Os outros 20% tem a ver com festas temáticas na escola como, páscoa, teatro, saúde e certificados e registros do grupo de dança do CIEP 287. Lendo e folheando esses documentos¹³⁷, podemos afirmar com certeza de que o trabalho dessa animadora cultural no CIEP 287 teve o jongo/caxambu como o seu eixo principal. Vemos que Elza, a partir da sua função, desenvolveu um trabalho comunitário e de articulação do jongo dentro e fora da unidade escolar.

A última reportagem encontrada é sobre o título de patrimônio, “*Jongo, caxambu de B.P. recebe o título de Patrimônio Cultural do Brasil*”. A reportagem relata a participação, aparece escrito “*do grupo de Jongo de Barra do Piraí*”, não há aqui a divisão entre três grupos distintos, no X Encontro de Jongueiros que aconteceu

¹³⁷ Ver documentos selecionados da pasta “Animação Cultural” do Arquivo do CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Piraí, no Anexo IV.

em Santo Antônio de Pádua. Conta que o evento, realizado nos dias 16 e 17 de dezembro de 2005, reuniu 13 comunidades que fizeram parte do registro Jongo do Sudeste. Foi realizada uma homenagem “*ao ilustre idealizador do encontro de jongueiros, professor Hélio Machado do Castro, homem culto, simples e de grande sabedoria*”.

Esse registro em jornal barrense é de grande importância, é uma prova de que a cidade foi notificada do registro do jongo como patrimônio cultural brasileiro. Também podemos destacar o momento histórico que representou o X Encontro de Jongueiros, realizado na cidade onde aconteceu o I Encontro, com a presença das treze comunidades registradas no inventário (INRC), uma homenagem ao idealizador e precursor dos encontros de jongueiros e com a presença do IPHAN para oficializar a entrega do título ao *Jongo do Sudeste*.

Para finalizar essa parte do capítulo, como vem sendo uma constante nessa dissertação, vamos utilizar parte de entrevista realizada com a atual liderança jongueira de Barra do Piraí, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa. Segue abaixo algumas posições e opiniões da jongueira sobre a atuação e trabalho da animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes:

- *Todo o grupo recebeu bem a Elza?*

- *Todo grupo recebeu bem. A princípio quem arranhou um pouco com ela fui eu, entendeu. Porque a Elza, assim, ela era muito boa, muito interessada pelo jongo, ajudou muito a gente, mas ela era uma pessoa um pouco autoritária, sabe. A gente tinha que fazer, ela queria que a gente fizesse do jeito que ela queria. E tem umas coisas do jongo que a gente tem que preservar, que a gente não pode fazer do jeito que a pessoa quer. Então, às vezes a gente se desentendia um pouquinho.*

- *Ela queria mudar alguma coisa, você acha que a atuação da Elza mudou alguma coisa no jongo?*

- *Ela queria mudar alguma coisa, entendeu. Ela achava que a gente tinha que ir aonde ela queria, na hora que ela queria, dançar do jeito que ela queria. Eu falava com ela que a coisa não é assim, aqui cada um faz de um jeito e você tem que respeitar o jeito das pessoas, de cada um, né. Por exemplo, ela queria que ninguém bebesse nada, como é que todo mundo ia parar de beber só porque ela queria. ‘A mais não pode, não pode beber, não pode’. O jongo, eu sempre digo, que todo jongueiro sempre bebeu, até o próprio tambor bebe, não tem como a gente tirar, não tem como a gente tirar a cachaça do jongo, não dá pra gente separar uma coisa da outra, porque as duas coisas caminha junto. É algumas coisas que ela queria mudar no jongo e tem outra coisa também que, muita informação ela não passava pra gente, muitos documentos, aliás, no tempo que tava com meu tio, a Elza tem um acervo enorme guardado com ela, que ela faleceu, mas esse acervo continua com a família dela, muita coisa que é muito importante pra gente agora e a gente não tem acesso. Porque naquele tempo eu não cuidava do jongo, eu tinha meus filhos pequenos, eu ia*

no jongo, mas não participava assim da organização. Então, muito material, muito documento, muita informação, porque o jongo tem um histórico do princípio, desde quando começou as pesquisas. Se a gente tivesse em mãos esse histórico, você teria em mãos o nome desses pesquisadores, você teria tudo, mas a gente não tem acesso a esses documentos, porque esses documentos está com a família dela que se recusa a devolver, né, esses documentos. Eu creio que vai fazer muita falta pra gente aí pela caminhada da gente, mas a gente não tem acesso.

- E o que você acha de importante que ela fez, qual foi a contribuição que a Elza teve?

- A Elza deu acessibilidade para o grupo, porque através dela, nós conhecemos pessoas estudiosas interessadas, né, que foram, simpatizantes e que foram divulgando, pesquisando, falando sobre jongo e através disso a gente foi ficando conhecido, até que através disso se descobriu o jongo que até então não se tinha registro de jongo, né. Através dessas pessoas o jongo chegou ao conhecimento das pessoas que realmente se interessam, isso foi importante.”¹³⁸

Primeiro, perguntamos sobre a entrada de Elza no jongo/caxambu e a receptividade dos jogueiros. Eva relatou que todos a receberam bem, apenas a entrevistada bateu um pouco de frente, pois, mesmo ressaltando o seu interesse e ajuda, considerava Elza autoritária. Podemos entender que é mesmo delicada a relação de uma professora, animadora cultural, que entra em um grupo para desenvolver um trabalho, que na verdade já era feito e levado pelos jogueiros de uma outra maneira, pois eles que mantiveram a prática do jongo/caxambu até então, e a entrada de uma nova pessoa de fora com objetivos de nova organização e divulgação para um novo público, não é simples.

Só a formação de professora já é um dado a ser considerado, pois traz o ideal de ensinar, mas o jongo é um terreno de conhecimentos e sabedorias específicas, aspectos que ela não tinha como saber sem estar inserida e que a lógica externa, muitas vezes não compreende e é oposta. É o caso da presença da cachaça nas rodas de jongo, segundo a entrevistada, Elza não gostava que os jogueiros bebessem, mas a bebida é parte do ritual, como ela diz, “*o próprio tambor bebe*”. Entendemos a preocupação da animadora cultural, pois nossa sociedade divulga os males causados pelo consumo de bebidas alcoólicas, principalmente a cachaça, que é uma bebida marginalizada. Entretanto, não é pela vontade de uma pessoa que as outras vão mudar seus hábitos e práticas, ainda mais quando tem um sentido simbólico.

¹³⁸ Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

Uma parte que merece destaque desse depoimento é a queixa apresentada por Eva Lúcia sobre o acervo de informações e documentos que Elza guardou sobre os grupos de jongo. A entrevista faz referência a um *acervo enorme* com documentos importantes, afinal Elza esteve junto aos grupos por mais de dez anos e foi em um período crucial de participação em eventos e projetos como o do registro como patrimônio imaterial, aos quais os jongueiros não tem acesso. Pois como já colocamos, ela faleceu e tudo continua com a família dela que não permite o resgate, nem consultas ao material, de acordo com Eva, *se recusa a devolver*.

Eva Lúcia justifica que durante esse período, não estava à frente do jongo, tinha seus filhos pequenos e quem era a liderança, era o seu tio Juca. Conta que se trata de *muito material, muito documento, muita informação* e faz menção a um histórico do jongo. Acrescenta que todo esse material pertence aos jongueiros, por isso usa o termo devolver, e diz que esses documentos já estão fazendo falta e cada vez vão fazer mais. Essa pesquisa comprova isso, nossa intenção era compor análises justapostas dos depoimentos orais com documentos escritos, o que ficou inviabilizado. Por isso, a maior parte dos argumentos estão baseados em entrevistas de História Oral, não que isso invalide ou desqualifique o trabalho, mas a presença dos registros documentais enriqueceria nossa abordagem.

Para concluir, indagamos sobre o quê a entrevistada considera ser a maior contribuição deixada pela atuação de Elza para o jongo/caxambu. Eva Lúcia respondeu que a animadora cultural “*deu **acessibilidade** para o grupo*”, com o uso dessa palavra um pouco inusitada, entendemos que sua contribuição foi decisiva. Diz que foi por meio dela que conheceram e se fizeram conhecidos. Tiveram contato com pesquisadores, pessoas influentes na área da cultura e política, que aderiram à causa e deram visibilidade à luta e resistência do jongo/caxambu enquanto manifestação cultural popular negra e patrimônio cultural imaterial. Por isso, hoje encontramos uma crescente produção em variadas áreas do conhecimento sobre essa temática.

Dessa forma, é inegável a importância da atuação da animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes, pois ela foi para o jongo/caxambu de Barra do Pirai representante de um movimento datado e comum em muitas outras comunidades. Podemos nos referir ao desempenho de um papel mediador, talvez não tão bem instruído como o que proposto pelo Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, mas que assim como esse, conforma prós e contras. O movimento do qual é representate,

desencadeou na formação da Rede de Memória do Jongo, no crescimento dos Encontros de Jongueiros e no registro do *Jongo do Sudeste* como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Concluindo, nas palavras de Eva Lúcia: “*a Elza pro jongo, ela foi um anjo e ela mostrou o caminho pra gente. Se a gente tá trilhando esse caminho, foi porque a Elza mostrou o caminho pra gente, mostrou uma saída pro jongo não morrer, porque realmente já estava agonizando.*”¹³⁹

2.4- Associação Cultural Sementes D’África e o reconhecimento oficial

A Associação Cultural Sementes D’África foi fundada em 14 de agosto de 2007, a partir da necessidade de organizar formalmente a prática do jongo na cidade de Barra do Piraí. Até então os três grupos da cidade vinham atuando conjuntamente, mas não estavam organizados enquanto associação, não tinha um estatuto e um registro. Com a evidência do título de Patrimônio Cultural Imaterial e os movimentos da indústria cultural foi preciso formalizar uma Associação Cultural que é formada por integrantes de dois antigos grupos de jongo da cidade, Caxambu do Tio Juca, comunidade do bairro da Caixa D’Água Velha e Filhos de Angola, comunidade do bairro da Boca do Mato.

O grupo Caxambu da Tia Marina, comunidade do bairro Boa Sorte, ao analisar o caráter formal proposto pela oficialização e regimento de um estatuto, optou por não participar da Associação Cultural Sementes D’África. Acreditamos que essa posição tomada pela liderança do grupo Tia Marina, a filha da mestre e o genro, Rosângela e Daniel Santos, passe também por outras questões de disputas políticas e alianças com outras instituições. É importante ressaltar que a não participação na Associação não significou um rompimento de relação entre os grupos, representou sim um certo afastamento, mas todos continuam a conviver e frequentar espaços comuns.

Os grupos que participam da Associação Cultural Sementes D’África representam a cidade de Barra do Piraí no inventário que o IPHAN fez dos grupos de *Jongo do Sudeste*, que desde 2005 tem o título de patrimônio cultural imaterial do Brasil. A referida Associação Cultural é posterior ao título, e por toda a tradição e representação inquestionável do grupo Caxambu da Tia Marina, esse também participou do movimento de pesquisa e organização que resultou no registro do jongo como

¹³⁹ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Piraí.

patrimônio pelo IPHAN. Entretanto, também quando foi colocada a opção de estar ou não no Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, parte do plano de salvaguarda, o grupo também preferiu, optou por não participar. Essa opção do grupo será melhor explorada no capítulo 3.

O estatuto da Associação Cultural Sementes D'África teve como referência e embasamento o estatuto do CREASF, Centro de Referência de Estudos Afro do Sul Fluminense, do Jongo de Pinheral. Nesse momento de formalização e escrita do estatuto, os grupos de jongo de Barra do Piraí, sob a liderança de Eva Lúcia, contaram com o auxílio da socióloga barrensense Joana Muller de Carvalho, filha de um grande empresário da cidade. No mesmo período, eu estava desenvolvendo o levantamento e pesquisa regional para o projeto *Jongos, Calangos e Folias: música negra, memória e poesia*¹⁴⁰, o que também ocasionou uma aproximação e acompanhamento da fundação e registro dessa Associação.

O grupo foi impulsionado pelas possibilidades divulgadas nos editais dos Pontos de Cultura, ainda sob a responsabilidade do Ministério da Cultura e que já havia contemplado o Quilombo São José da Serra e o, já citado, Jongo de Pinheral. Com a liderança de Eva Lúcia e a participação da socióloga Joana Carvalho, Elza Menezes que já vinha um pouco afastada por questões de doença, se afastou ainda mais por posicionamento político. Como já vinha com uma trajetória de muita proximidade e influência quase incontestável, Elza se sentiu coagida, até porque tinha uma saúde comprometida. Vemos o quanto as disputas, resistências e lutas ficam em evidência nos momentos de decisão e mudança, pois registrar um estatuto e mudar de status, é assumir uma identidade oficial e institucional.

Nesse cenário de transformações, mudanças e conflitos, a consolidação e emergência do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, representaram o incentivo, a necessidade real e um campo de possibilidades para a formalização da *associação sem fins econômicos*. Assim, a Associação Cultural Sementes D'África que já estava fundada, teve seu estatuto aprovado em Assembléia Geral e registrado em cartório¹⁴¹. Tem como objetivo divulgar e preservar o jongo de Barra do Piraí, informar a existência e importância desta manifestação cultural praticada por afrodescendentes. Pelo texto oficial: “A Associação tem por finalidade fortalecer a cidadania e a identidade

¹⁴⁰ Projeto realizado pela UFF, através do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) e pelo Núcleo de Pesquisas em História Cultural (NUPEHC) e patrocinado pela Petrobrás. Mais informações ver site, www.historia.uff.br/jongos.

¹⁴¹ Ver cópia completa do Estatuto da Associação Cultural Sementes D'África no Anexo V.

*brasileira, assim como promover a auto-estima de seus associados. Tal objetivo será alcançado através da preservação, transmissão e fortalecimento das práticas, história e valores do jongo e da cultura negra do Vale do Paraíba.”*¹⁴²

O estatuto é dividido em cinco capítulos: I- Da denominação, sede e fins; II- Dos associados; III- Da administração; IV- Do patrimônio; V- Das disposições gerais. A sede mencionada no capítulo I é localizada no centro da cidade, espaço que conseguiram em comodato com a empresa Metalúrgica de Barra do Piraí, por influência da socióloga Joana Carvalho. Entretanto, é uma sala comercial, utilizada para reuniões do grupo e administração das atividades, mas pequena para realização da prática do jongo/caxambu.

No capítulo II, encontramos uma divisão de categorias de associados: *fundadores, honorários, contribuintes jogueiros/ não-jogueiros*. Em seguida, dois artigos importantes, um com os direitos e o outro com os deveres dos associados. São os direitos:

- I- votar e ser votado para cargos eletivos;*
- II- tomar parte nas Assembléias Gerais;*
- III- frequentar a sede e demais dependências da entidade;*
- IV- participar das festividades, projetos, apresentações e demais promoções da entidade.*

São os deveres:

- I- cumprir as disposições estatutárias e regimentos;*
- II- acatar as determinações da Diretoria;*
- III- cooperar para o bom desenvolvimento da entidade, prestigiando suas promoções;*
- IV- pagar com pontualidade as mensalidades estabelecidas pela Diretoria;*
- V- promover junto a agremiações co-irmãs a ao povo em geral, o bom nome da entidade, enaltecendo suas qualidades.*

Tanto as categorias de associados como os direitos e deveres, mostram um regimento pautado em uma organização formalizada das relações, coisa até então, estranha na relação entre os membros dos grupos de jongo. Esse modelo é reforçado pelo capítulo III que estabelece três instâncias responsáveis pela administração da Associação: *assembléia geral, diretoria, conselho fiscal*.

O estatuto se constitui como um documento muito claro e detalhado da proposta de institucionalização não governamental, é explicativo e instrutor. Encontramos a

¹⁴² Idem

definição de todas as categorias, instâncias, e cargos propostos. Para os jongueiros, não acostumados com essa linguagem e organização formal, representa um grande desafio, mas esse estatuto serve como um “guia de instruções”. Porém, também representa novos compromissos e responsabilidades oficiais, pois ao assumir uma identidade formal, suas atribuições também passam a ser formais e que fica em contraste com caráter descomprometido e de diversão da manifestação cultural.

São opções e decorrências do momento vigente da indústria cultural, que oferece mais possibilidades de desenvolvimento, valorização e recursos para os grupos formalizados. Em 2008, a Associação Cultural Sementes D’África, com a ajuda e consultoria do Pontão de Cultura do Jongo Caxambu, foi contemplada pelo Edital de Pontos de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Inscreveram um projeto de atividades culturais e educativas baseados no que já desenvolvem há anos na comunidade em questão.

O Ponto de Cultura intitulado *Jongo – História, Sabedoria e Identidade Negra*¹⁴³ encontra-se ainda em fase de implementação. O principal problema para a Associação é a conquista de um espaço mais amplo e adequado. Estão buscando de forma incansável a viabilização desse espaço junto ao poder público municipal, mas a receptividade não é a esperada, muita burocracia e pouca boa vontade. Por isso, estão articulados com seus principais parceiros, como o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu e o IPHAN, para tentar resolver a questão.

Precisam de um lugar grande, seguro e próximo da comunidade para executar e consolidar atividades propostas nos objetivos firmados no projeto aprovado pela Secretaria Estadual de Cultura: oficinas de jongo; biblioteca comunitária; produção de materiais como cds e dvds; realização de eventos. Todos esses são regidos pela proposta geral:

*Articular um Ponto de Cultura, a partir do trabalho que já vem sendo desenvolvido pela Associação Cultural Sementes D’África, tendo como o resultado o reconhecimento, o fortalecimento e a divulgação do Jongo, atingindo diretamente as comunidades da Caixa D’Água e da Boca do Mato e, indiretamente, toda a cidade de Barra do Piraí, com a valorização da cultura tradicional do Jongo na cidade.*¹⁴⁴

¹⁴³ Ver Certificado no Anexo V.

¹⁴⁴ Objetivo Geral extraído do Projeto: Jongo – História, Sabedoria e Identidade Negra, premiado pelo Edital de 2008 da Secretaria Estadual de Cultural do Rio de Janeiro.

O objetivo geral é relevante, por ressaltar a diversidade cultural, a valorização e divulgação da cultura negra, a “inclusão social” e o trabalho comunitário feito por e pela própria comunidade.

Dessa forma, fica evidente as questões e problemáticas para a implementação do Ponto de Cultura Jongo – História, Sabedoria e Identidade Negra e o reconhecimento oficial local das ações e propostas da Associação Cultural Sementes D’África. Assim como as possibilidades e caminhos que os seus projetos representavam para os referidos grupos e comunidade. Barra do Piraí, um município de formação histórica peculiar entre os outros da mesma região, marcado pela presença da estrada de ferro e um desenvolvimento urbano pautado na atividade comercial, mostra, através das informações debatidas nesse capítulo, que sua mentalidade é ainda preconceituosa, conservadora e elitista.

Se os grupos de jongo/caxambu resistiram e se formalizaram, foi por trabalho e empenho dos próprios jongueiros, que contaram apenas com o apoio e participação de alguns parceiros e colaboradores, pesquisadores e intelectuais. Fica aqui, mais uma vez, reforçado o desafio do patrimônio imaterial e das políticas públicas culturais, pois apenas com um constante diálogo e entrosamento entre as esferas federal, estadual e municipal que vai acontecer a sua consolidação. Fica o apelo:

Espera-se, no entanto, que a introdução do tema “patrimônio imaterial” nesse cenário não se limite ao movimento de incluir novos tipos de bens no repertório dos patrimônios históricos e artísticos, mas que contribua também para atualizar o tratamento que Estado e sociedade dão a essa questão no Brasil. Isso implica uma reavaliação de procedimentos jurídicos e administrativos, numa consciência maior da interface das políticas culturais com as agendas social, econômica, ambiental e numa atenção maior à dimensão simbólica do processo de construção dos patrimônios culturais, o que nos remete para temas tão complexos e sensíveis, em nosso País, como exclusão/inclusão da memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, o significado do preceito constitucional dos “direitos de memória, e a tão controversa questão da identidade nacional.”¹⁴⁵

O caminho é novo e desconhecido, por isso, difícil e árduo, mas, de certa forma, as conquistas estão vigorando e ainda há muito que se melhorar, essa luta está longe do fim.

¹⁴⁵ ARANTES, Antonio Augusto. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5–11, 2005. p.6

Desse modo, vemos que antes da existência das políticas públicas em torno do patrimônio e da salvaguarda, o jongo/caxambu já se constituía em tradição e herança cultural, que tem como base de reprodução os jongueiros, e a presença e atuação de memorialistas, intelectuais, pesquisadores, em suma, mediadores.¹⁴⁶ Acreditamos que foi esse momento e articulação anterior a chegada do Estado que levou à oficialização desse reconhecimento.

Por isso, ao traçar o perfil desses mediadores, destacamos sua importância para que o jongo deixasse de ser apenas assunto de jongueiro, uma vez que sua história e cultura afirmam uma expressão de alcance e interesse nacional. Porém, essa grande abrangência só pode ser sustentada com políticas de fomento e salvaguarda, que objetivam a valorização e a manutenção, envolvendo novos agentes e não apenas os jongueiros. É nessa perspectiva que aparece como desafio o equacionamento do protagonismo entre os jongueiros e os mediadores.

¹⁴⁶ NEVES, Delma P. Mediação social e mediadores políticos. In: NEVES, Delma P. (org.) *Desenvolvimento social e mediadores políticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, 2008.

Capítulo 3

Memórias de Patrimônio Familiar

*“Eu sou semente da África
Terra que deus criou
Terra de gente sofrida
Mas gente com muito amor”
(Paulo Otávio Rosa¹⁴⁷)*

O processo de patrimonialização oficial do jongo é vivenciado de formas distintas entre os membros dos grupos e comunidades jongueiras. No grupo que forma a Associação Cultural Sementes D’África, de Barra do Piraí, foco da nossa análise, realizamos 10 entrevistas com diferentes participantes e quando perguntamos sobre o título de patrimônio e o que isso significa, tivemos respostas extremas. Seis pessoas sabiam do título, variando a precisão da informação. Duas sabiam do título, mas não sabiam falar sobre ele, e duas não sabiam nada. Segue abaixo a explicação dada pela liderança política do grupo, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa:

- O que você entende por patrimônio? O que é patrimônio?

- Eu acho que patrimônio é uma coisa que é nossa, é da nossa nação, é do nosso país, é da nossa família, eu acho que é nosso. É uma coisa que é nossa e eu não posso falar nosso, meu, é nosso do povo brasileiro, é nosso coletivo e que a gente precisa cuidar. Como você cuida de uma planta que você tem, tem que estar sempre regando ela pra ela ficar verdinha. Eu acho que isso aí que a gente está tentando fazer.

- Você acha que mudou alguma coisa no grupo quando o jongo ganhou o título de patrimônio?

- Olha, eu acho que o que mais a gente ganhou até hoje, foi um pouco mais de respeito, sabe. Porque eu já tive dias de estar cantando e batendo em algum lugar e as pessoas rindo e debochando da gente, entendeu. Outros fazendo comentários maldosos, falar que a gente está pulando feito macaco e não sei o que. Eu passei por tudo isso.

- Hoje você não passa mais?

- Graças a Deus não. Eu acho que a gente ganhou respeito e um pouco mais de auto-estima. Muitas pessoas, inclusive meu netinho, tem orgulho de falar: “eu sou jongueiro”. Porque antigamente todos tinham vergonha de falar que sabiam o que era jongo, que gostavam de jongo e que era jongueiro, isso pra gente é muito importante.¹⁴⁸

Essas respostas possibilitam muitas interpretações. Primeiro, atentamos para uma construção política no discurso dessa líder, reforçada por todos os outros depoimentos

¹⁴⁷ Jongueiro do Grupo Caxambu do Tio Juca e membro da Associação Cultural Sementes D’África.

¹⁴⁸Entrevista realizada com a vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

utilizados no capítulo anterior, é evidente o quanto ela acompanha as questões das políticas culturais do patrimônio. Fala de uma relação pautada no pertencimento para definir o que entende como patrimônio, *é coisa nossa, da nossa nação e país, da nossa família*. Na visão da entrevistada, o patrimônio está associado à família, é interessante como liga a nação à essa família, e faz essa relação ao se remeter que o “*nosso*” em questão, é um nosso coletivo, é do povo brasileiro. Ressalta, que por nos pertencer, temos a obrigação de cuidar, um cuidado diário e permanente, como o que estão tentando fazer com o jongo.

Quando indagada sobre o que mudou por meio do título oficial de patrimônio cultural, Eva diz que ganharam mais respeito e esse é associado às questões do preconceito e discriminação racial. Remete-se a um tempo em que foram muito discriminados, fala em comentários maldosos e que eram chamados de “*macaco*”. Acrescenta que na atualidade, houve uma melhora, hoje isso não acontece mais, pelo menos de forma tão explícita como era.

Conta que hoje os membros do grupo não sentem mais vergonha ao serem associados ao jongo, muito pelo contrário, sentem orgulho de poderem assumir a identidade de jogueiro, aspecto também relacionado à conquista de autoestima. O fortalecimento desses laços identitários confere a essa manifestação cultural popular negra, uma marca muito forte de patrimônio familiar e nacional.

3.1- O que é o patrimônio familiar do jongo

A ideia que sustentamos aqui é de que há uma relação dialética de manutenção entre o patrimônio oficial e o patrimônio familiar. Ao falar em “patrimônio familiar” se faz necessário definir o que significa família para as comunidades e grupos em questão, pois a família colocada aqui, não necessariamente está vinculada às relações de parentesco, esse aspecto é destacado por Mintz e Price em seu livro “*O Nascimento da Cultura Afro-americana*”¹⁴⁹:

Embora os antropólogos, pagando um preço considerável, tenham finalmente aprendido que não é bem assim, muitos historiadores talvez ainda não estejam cômicos das implicações dessa reificação.

¹⁴⁹ MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-americana – uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

Por exemplo, na Afro-america, a unidade “familiar” não precisa, de modo algum, corresponder à “família”, como quer que esta seja definida. É comum, por exemplo, que grupos domésticos (aqueles que juntam seus recursos econômicos, dividem a responsabilidade pela socialização dos filhos etc.) abarquem várias famílias, que a composição de família seja determinada por outros fatores que não o parentesco, e assim por diante.¹⁵⁰

Dentro do jongo, a partir das relações de aprendizagem intergeracional que se estabelecem, os mais velhos por serem mais experientes, detentores da sabedoria e das práticas, são muito respeitados e referenciados como mestres, o que nos remete à tradição africana de culto ao ancestral. A representatividade dos mestres é tanta entre os jongueiros, e o jongo é algo tão presente na vida construída, que os laços ganham uma conotação familiar, o convívio, o respeito e a admiração fazem com que muitos sejam chamados de tio, tia, irmão e até pai, mesmo sem haver laços biológicos. No trabalho citado acima, também há explicação para o uso dessas denominações:

Diante da ausência de parentes verdadeiros, mesmo assim eles modelaram seus novos laços sociais nos do parentesco, muitas vezes tomando emprestados os termos de parentesco de seus senhores para rotular as relações com seus contemporâneos e com as pessoas mais velhas “mano”, “tio”, “titia”, “vovó” etc.¹⁵¹

Para entender melhor como se dá a formalização dessas relações familiares que compõem patrimônios, buscamos fazer uma análise sobre as comunidades jongueiras de Barra do Piraí. O foco dos depoimentos analisados, como foi dito, está na liderança política, nos mestres e em pessoas atuantes e participativas nos grupos. Podemos destacar, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, atual líder e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África; Cosme Aurélio Medeiros, presidente da referida associação, Adriane Ivanine Faria Rosa, filha da líder e jovem atuante; Sérgio Belarmino, jongueiro responsável pelos tambores do Grupo Filhos de Angola, entre outros. Os mestres vivos que são referências jongueiras em Barra do Piraí são José Gomes de Moraes – Tio Juca – e Marina Leite Adelino – Tia Marina.

Trazemos, então, a perspectiva de juntar memórias de mestres idosos com a de jovens jongueiros que estão partindo de outro referencial de sociedade, de um contexto em que o jongo é um patrimônio reconhecido e os grupos estão formalizados. Essa junção e comparação das memórias dos “antigos” e dos “novos” é fundamental para comprovarmos

¹⁵⁰ Op. Cit. p. 92.

¹⁵¹ Idem. p. 93.

a essência familiar desse patrimônio.¹⁵² Ao detectarmos que a prática cultural continua passando entre as gerações e que a consciência da importância dessa transmissão é mantida, podemos avaliar como são as relações familiares que estão sustentando e incentivando a construção de um novo canal de comunicação e divulgação com a comunidade exterior aos grupos.

A trajetória de lutas e resistência, acompanhada de negociações e transformações, pode ser entendida quando constatamos que hoje a condição da identidade de jongueiro é diferente da do passado. Por isso, por não estarem mais tão à margem e continuarem cultivando sua base familiar, esse bem cultural vem assumindo um novo formato que pode ser identificado tanto na fala que introduz esse capítulo, da líder Eva Lúcia, como na fala que segue, da sua filha, a jovem jongueira Adriane Ivanine Faria Rosa:

- Como você aprendeu o jongo?

- Bom, minha história com o jongo é curiosa, eu acho que é curiosa, porque eu sou de uma família de jongueiro. Desde que eu me entendo por gente eu vejo minha família inteira, meus tios, meus primos, meus irmãos, amigos da família que dançam, cantam. Eu ia muito quando eu era menor, bem menor, com a minha mãe e eu não me interessava muito, sabe. Mas, quem foi criado no meio de jongo, sabe cantar, sabe dançar, nem sabe que sabe, mas no fundo sabe, né. E eu aprendi vendo a minha família inteira, fazendo, cantando.

- Por que você participa da Associação Cultural Sementes D'África?

- Porque eu participo da Associação. Na verdade, eu comecei assim, porque eu achei que ia ajudar a organizar a Associação, ajudar o grupo quando tava se apresentando, né. E aí depois eu passei a ver que eu convivi a vida inteira dentro disso e que não é porque eu queria ajudar, é porque eu gosto mesmo, sabe. Eu gosto, é uma coisa que eu sempre vi, todo mundo da minha família participa e eu fico até me perguntando, por que é que eu fiquei tanto tempo sem me inteirar no grupo.

- Quais as suas expectativas para o futuro, o que você acha que vai acontecer com essa Associação, com esse grupo? O quê mudou?

Como eu disse, eu acho o que mudou, o que vem mudando aos poucos, é eu acho isso, é vamos dizer assim, o orgulho dos jongueiros daqui da Associação. Hoje em dia a gente vai se apresentar e um quer falar assim, por exemplo, a Nica dança muito bem, ela fica envaidecida porque o povo quer conversar com ela, querem perguntar pra ela. Um outro gosta da voz da minha mãe, e conversa com a minha mãe, tira foto da minha mãe, e quer saber da minha mãe. E tem o Fofão, o povo que bate, é bom para o ego dos jongueiros, é bom aqui pra Associação e eu espero que isso vai aumentando, que a gente vai tendo mais conhecimento. Apesar de aqui na nossa cidade, Barra

¹⁵² Uma questão fundamental nas discussões sobre o jongo é a sua característica ritualística formado por muitos elementos e princípios que coincidem com o das religiões de matriz africana. Essa perspectiva religiosa da manifestação cultural é considerada e abordada nas análises quando tratamos das rodas, instrumentos, canto, dança e a relação construída entre os jongueiros. Mas, como o foco da pesquisa é o processo de patrimonialização oficial, não há um aprofundamento minucioso nessa discussão da religião no jongo.

*do Piraí, é muito pouco. Mas, eu creio que isso vai aumentar e eu acho até bom porque vai aumentar pela gente mesmo, sem a gente ter que ficar pedindo nada com ninguém.*¹⁵³

Adriane nasceu em 03 de março de 1981, é filha da atual liderança do jongo de Barra do Piraí e neta de uma das jongueiras de maior referência na cidade, a falecida *Thereza Caxambu*. A jovem começa relatando que sua história com o jongo é curiosa, pois mesmo tendo sido criada nas rodas, não se sentia atraída e interessada. Entretanto, mesmo sem ter consciência, aprendeu tudo o que um jongueiro precisa saber através do convívio cotidiano das suas relações familiares. A aproximação de Adriane com o jongo se deu a partir da formalização do grupo e da necessidade de pessoas mais jovens, com estudo que dominassem melhor os meios de comunicação e as tecnologias vigentes. Foi nesse momento, quando foi solicitada para ajudar na organização do grupo, que Adriane se descobriu jongueira.

Sabemos que o jongo sempre foi praticado por pessoas mais velhas, devido ao seu caráter simbólico que conforma certa sabedoria, poderes e conhecimentos e, esse fator deve ser considerado nessa aproximação um pouco tardia da entrevistada. A jovem faz parte de uma geração intermediária, entre os que frequentavam bailes toda semana e os que participam de escolinhas e oficinas de jongo. A geração dos filhos dos líderes atuais é uma geração que está se inteirando mais da prática cultural com o crescimento das conquistas do movimento negro, a valorização da diversidade cultural e o crescimento da indústria da cultura.

Essa aproximação não pode ser vista como superficial ou oportunista, pois como vimos nesse depoimento, essa geração cresceu participando e assistindo seus pais e familiares, aprenderam como a geração anterior, mas em um momento em que a prática estava com menos força, um momento político difícil, de mudanças e enfrentamentos. Viveram o momento de transição entre a proibição da participação das crianças, para a sua necessidade do seu envolvimento e aprendizagem. Adriane como filha e neta de jongueiros aprendeu na convivência e observação no âmbito familiar, agora seus sobrinhos, estão aprendendo também em apresentações públicas e oficinas nas escolas.

Há, assim, uma clara mudança que é frisada na fala de Eva Lúcia e Adriane, as duas apontam para o orgulho e a autoestima dos jongueiros. Antes só sofriam preconceitos, hoje ainda sofrem, mas conquistaram um espaço e são respeitados, adquiriram o direito

¹⁵³ Entrevista realizada com Adriane Ivanine Faria, jongueira secretária da Associação Cultural Sementes D'África, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

de estarem em determinados lugares e atraem a atenção, curiosidade e admiração de um novo público. Assim, uma identidade que não podia ser revelada em qualquer espaço, ganhou uma valorização e se tornou um motivo de satisfação e honra.

Mãe e filha, por meio de trajetórias e referências de tempo diferentes, trazem uma leitura semelhante do presente. Seus passados, suas memórias caminham por uma formação distinta, mas ambas aprenderam o jongo no meio familiar e demonstram estarem entrosadas para a continuidade e transmissão para as próximas gerações. Se o contexto é outro, será de forma diferente, mas o fundamento e a base são os mesmos. Memórias e identidades que dialogam e compõem uma história de permanências e transformações entre as tradições e a modernidade.

Ao trabalhar com a memória, um fator que sempre deve ser considerado é o seu caráter seletivo. Fernando Catroga discute essa característica e acrescenta sobre a memória: “ela não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero *registro*; mas é a retenção afectiva e “quente” do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo.”¹⁵⁴

Outra relevante questão que o autor coloca, é a memória do eu como sendo sempre, em primeira instância, uma memória de família. “E é a este nível que melhor se poderá surpreender os laços que existem entre *identificação, distinção, transmissão* e a sua interiorização como *norma*: recorda-se o espírito de família, porque é necessário preiteá-lo, retransmiti-lo e reproduzi-lo.”¹⁵⁵ A partir desses aspectos podemos pensar os pontos de jongo e os relatos memoriais dos jogueiros, e relacionar passado, presente e expectativas de futuro a partir da evidência do título de patrimônio cultural brasileiro.

Nesse sentido, assim como a memória, a identidade também depende das formas históricas em que as fronteiras entre nós e os outros se constroem, se reproduzem ou se modificam, sendo historicamente construídas e relacionais, em suma, um produto social. Stuart Hall¹⁵⁶ propõe pensar a identidade como uma “produção” e não como um fato, estando sempre em processo. Por não serem fixas, as identidades culturais sofrem transformações constantes, até porque são constituídas também pelo poder e as relações que ele estabelece. Então, para os jogueiros que sempre vivenciam um patrimônio familiar, receber um título do Estado e passar a compor a lista de bens culturais que

¹⁵⁴ CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Edição Quarteto Editora, 1edição, Coimbra, 2001. p. 20.

¹⁵⁵ Idem p. 27.

¹⁵⁶ HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 24, p. 68-75. 1996.

identificam o Brasil é ser um fator novo que vai, de alguma forma, influenciar na permanente construção de identidade dos grupos em questão.

Antes de falar mais dos grupos, é importante definir algumas categorias que usamos com recorrência e que ajudam a ter noção da “estrutura” que organiza as comunidades jongueiras. Para isso, nos basearemos no Relatório da Oficina de Organização Comunitária realizada pelo Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, em 2008, com as comunidades da região Sul Fluminense (Angra dos Reis, Barra do Piraí, Quilombo São José/Valença e Serrinha/Rio de Janeiro) ¹⁵⁷. Essa oficina foi articulada a partir do eixo Capacitação das ações previstas pelo projeto do Pontão.

A partir do primeiro tópico pautado nessa oficina: conceitos e ideias no debate sobre organização comunitária nas comunidades jongueiras: comunidade, grupo, líder e mestre, pretendeu-se estabelecer como os grupos entendem essas categorias. As definições que seguem abaixo são construções coletivas:

***Comunidade:** É um grande núcleo de pessoas, onde existem diversos grupos, que necessariamente não precisam ter objetivos parecidos. Porém, não existe nenhuma comunidade sem grupo.*

***Grupo:** Algumas pessoas que se reúnem para fazer determinadas funções, projetos, etc, para a melhoria da comunidade.*

***Líder:** Exerce a liderança, é o comunicador. Uma pessoa responsável e sua função é organizar o grupo.*

***Mestre:** Pessoa mais idosa da comunidade e que possui o conhecimento e passa esse conhecimento para toda a comunidade.*

As definições, por serem coletivas, trazem elementos bastante elucidativos da visão dos jongueiros. A comunidade é o núcleo maior que comporta vários grupos distintos, e para eles, não existe comunidade sem grupo, os grupos são partes constitutivas das comunidades. O grupo é menos abrangente, é mais direcionado, reúne pessoas para determinada finalidade e seus objetivos estão relacionados à melhoria comunitária. A função do líder é executiva, de comunicar, organizar, ser responsável pelo grupo. O líder definido acima, é do grupo, não falam em uma liderança comunitária mais ampla. Já o mestre, esse é remetido como referência para toda a comunidade, seu conhecimento deve ser transmitido e sua função é vinculada à sua idade, sua experiência e ancestralidade.

¹⁵⁷ A oficina foi realizada nos dias 18, 19 e 20 de julho de 2008, em Santa Isabel/Valença, no Colégio Estadual Dr. Guilherme Milward.

Por meio dessas quatro categorias, nos orientamos e tentamos simplificar a organização das comunidades jongueiras, com a intenção de esboçar sua história e a construção do seu patrimônio.

3.2- Guardiões da Memória: história dos mestres

Os três grupos de jongo de Barra do Piraí são caracterizados por laços familiares e a partir dos bairros em que seus integrantes moram, localizados na periferia da cidade. O grupo tido como o mais antigo, é o *Caxambu do Tio Juca*, tem esse nome em homenagem ao mestre, José Gomes de Moraes¹⁵⁸, senhor de 90 anos, nascido em 09 de outubro de 1920, nas terras da Fazenda São João da Prosperidade, em Barra do Piraí, vive há muitos anos na comunidade do Morro da Caixa D'Água Velha.

Os outros dois grupos são o *Caxambu da Tia Marina e Filhos de Angola* também muito antigos na cidade. O último tinha como mestre o senhor Dorvalino de Souza¹⁵⁹, grande amigo do Tio Juca, que morreu no ano de 2000, sua comunidade é localizada nos arredores na Fazenda Ponte Alta, no bairro da Boca do Mato. O mestre Dorvalino deixou o grupo *Filhos de Angola* fortalecido e articulado com os demais, conferiu a responsabilidade dos tambores ao jongueiro Sérgio Belarmino.

O grupo *Caxambu da Tia Marina* tem como núcleo o bairro Boa Sorte. O nome do grupo é em homenagem à mestre jongueira Marina Leite Adelino¹⁶⁰, senhora de 91 anos, nascida em 22 de maio de 1920, na Fazenda de São José, no distrito de Conservatória, Valença. Mudou-se para a cidade com a família quando perderam o espaço de produção na fazenda, e a atividade da pecuária foi fixada como principal. Diz ter conseguido comprar o terreno onde fica sua casa com o trabalho de lavadeira, cozinheira e com a ajuda do marido.

O *Caxambu da Tia Marina* é um grupo conhecido e respeitado em Barra do Piraí, a mestre tem uma grande representatividade sendo a jongueira mulher mais velha da região, seus pontos de jongo são caracterizados por uma beleza que relaciona poesia e história. Sua memória tem como traço forte a emoção, não relata tanto fatos e datas, mas conta de uma maneira emocionada o que viveu no passado, as recordações de um

¹⁵⁸ Ver foto no Anexo VI.

¹⁵⁹ Ver imagem em matéria de jornal no Anexo I

¹⁶⁰ Ver foto no Anexo VI.

tempo que diz ter sido de “fartura” e lembranças que são ricas em sentimentos. Um exemplo é o belo ponto de jongo: “Baixa, baixa limoeiro/ Que eu que apanhar limão/ Eu quero tirar uma nódua/ que eu trago no coração/ A nódua do coração/ Não se tira com limão/ É tirada com dois abraços/ E dois apertos de mão”.

Inicia suas rodas de jongo com um chapéu na mão, saravando, saudando o público: “Com meu chapéu na mão/ Saravá todo povo que tá aí/ Saravá todo povo que tá aí”. Conta das transformações do jongo e enfatiza a importância da participação das crianças nos dias atuais para a continuidade da tradição, diz que antigamente não era assim e canta: “Joguei meu limão pra cima/ Parei num canivete/ Em conversa de adulto/ Crinça não se mete”.

O jeito que Tia Marina canta o jongo é bem peculiar, tem uma musicalidade que marca seus pontos, fazendo sons entre um verso e outro que dão um tom bem africano às suas músicas.¹⁶¹ É também chefe da ala de baianas da escola de samba do seu bairro, Unidos do Boa Sorte, já foi homenageada como tema de samba enredo, “*Tia Marina a Mãe do Samba*”, e sua fama faz com que nas rodas das quais participa, os líderes mais jovens cantem: “Plantei graminha/ Nasceu bambu/ Saravá Dona Marina/ Rainha do Caxambu”.¹⁶²

A posição de mestre no jongo e a influente participação na escola de samba, fizeram de Tia Marina uma figura de destaque na comunidade do Boa Sorte. Tia Marina se sente honrada por hoje ser procurada por músicos e pesquisadores que querem saber da sua trajetória e do seu conhecimento sobre a música negra, algo que passou a acontecer há uns quinze anos. Podemos citar sua notável participação na coletânea “Vale dos Tambores”¹⁶³, trabalho de pesquisa musical do instrumentista Carlos Henrique Machado sobre as contribuições de manifestações culturais do Vale do Paraíba, como o jongo e o calango, o tambor e a viola caipira, para o choro e o samba. Os cds reúnem choros, sambas, lundus e calangos, a jogueira canta a primeira música do cd e é homenageada pelo músico ao dar nome a um belo chorinho do disco.

¹⁶¹ Esses sons e o jeito de entoar algumas sílabas, pode ser comparado com o ritmo que encontramos nas músicas da cantora Clementina de Jesus.

¹⁶² Todas essas informações foram tiradas de uma entrevista realizada pela equipe do projeto “Jongos, Calangos e Folias” no dia 16/05/2005 em Barra do Piraí. A entrevista está disponível no Acervo UFF Petrobrás de Memória e Música Negra. Segue no Anexo I a ficha técnica e de decupagem da referida entrevista.

¹⁶³ Vale dos Tambores é um sound book com 48 composições do bandolinista e pesquisador Carlos Henrique Machado. Embalado em uma lata, contém 2 CDs e 1 livro encarte sobre a história musical do Vale do Paraíba. Foi lançado em julho de 2005 no Teatro Gacemss, em Volta Redonda. A jogueira Marina Leite Adelino, Tia Marina, esteve presente no lançamento.

Devido à presença dos tambores e à forma dos cantos e danças, a manifestação foi e é relacionada à macumba, dentro de uma visão pejorativa e preconceituosa. Essa constatação, não se restringe apenas ao grupo *Caxambu da Tia Marina*, mas a todos os grupos da cidade, sendo que temos relatos parecidos em todas as comunidades jogueiras do Sul Fluminense e do Sudeste.

Por questões internas, o grupo não participa das ações e atividades de Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu. A liderança mais jovem, representada pela filha de Tia Marina, Rosângela Santos e o seu esposo Daniel Santos optaram por não assumir responsabilidades formais dentro de uma associação e em um estatuto, preferem restringir a atuação do grupo a eventos para os quais são convidados e a festas que promovem no bairro e na casa dos familiares. Possuem um forte vínculo com a Associação de Moradores do Boa Sorte e com a escola de samba do bairro, como também com os projetos e ações que esses desenvolvem.

Estiveram junto aos outros dois grupos durante o período em que a animadora cultural Elza Maria da Paixão Menezes fazia um movimento de articulação e divulgação do jongo, momento em que esses grupos passaram a frequentar Encontros de Jogueiros e a participar da Rede Memória do Jongo. Entretanto, com a evidência do título de patrimônio imaterial e a necessidade de uma organização mais formal que levou à criação da Associação Cultural Sementes D'África, o grupo *Caxambu da Tia Marina* não quis permanecer nesse movimento e preferiu continuar com atividades paralelas.

Diferente de Tia Marina, Tio Juca apresenta uma memória impecável e detalhista em relação a datas, fatos, nome de pessoas e acontecimentos marcantes para o país, região, cidade e para o jongo. Grande conhecedor de jongo, ele apresenta uma narrativa contextualizada. Teve a oportunidade de estudar quando ainda morava na Fazenda, era o filho homem caçula e foi funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil, tendo se aposentado como auxiliar de escritório.¹⁶⁴

Aprendeu o jongo/caxambu, com o pai Euzébio Gomes de Mores, colono¹⁶⁵ da Fazenda São João da Prosperidade que ficou viúvo de Guilhermina Elízea em meados da década de 1930, em 1936. Euzébio começou a trabalhar na Estrada de Ferro Central

¹⁶⁴Todas essas informações foram tiradas de uma entrevista realizada pela equipe do projeto “Jongos, Calangos e Folias” no dia 17/05/2005 em Barra do Pirá. A entrevista está disponível no Acervo UFF Petrobrás de Memória e Música Negra.

¹⁶⁵O termo colono passou a ser utilizado no pós- abolição, por isso pode ser associado à condição de liberto. Como os ex-escravos que continuaram trabalhando nas fazendas não podiam mais morar nas senzalas, foram construídas pequenas casas, seu conjunto foi denominado colônia e quem habitava o local era chamado de colono. Esses podiam utilizar a terra para subsistência e trabalham nela para o fazendeiro.

do Brasil em 1921, como manobreiro e mudou com sua família para a cidade em 1935. Seus filhos homens mais velhos, foram para o Rio de Janeiro trabalhar com os tios, apenas Tio Juca ficou em Barra do Pirai, por ser ainda criança. Todos os filhos do casal Euzébio e Guilhermina foram alfabetizados. A mudança dessa família para a cidade representou o início da formação do núcleo jogueiro do Morro da Caixa D'Água Velha.

Assim como Tio Juca, a maioria dos irmãos aprendeu o jongo com o pai, entre os irmãos, a caçula, Thereza Guilhermina de Moraes Faria se destacou na liderança do jongo/caxambu e logo ficou conhecida como *Thereza Caxambu*. Mulher trabalhadora tinha uma banca para vender verduras, que recolhia das plantações de colonos que continuavam nos arredores das fazendas. Mãe de doze filhos, perdeu alguns ainda bebês. Faleceu nova, aos 55 anos de uma morte trágica, deixou muita saudade, história e uma trajetória de respeito no jongo e no samba. Sua representatividade para a comunidade da Caixa D'Água Velha, pode ser comparada com a da Tia Marina para o Boa Sorte, nas palavras de sua filha Eva Lúcia:

“A minha mãe era uma pessoa querida, muito querida, não só aqui no morro como na cidade toda, todo mundo conhecia ela, ela era conhecida por Thereza Caxambu. Todo mundo conhecia ela, ela era uma pessoa assim muito alegre. Ela fazia na casa dela muito, todo sábado a minha mãe fazia baile, vivia fazendo jongo em casa, sabe. As pessoas, era assim que nem a tia Marina. Era Tia Thereza e Tia Marina, a Tia Marina no Boa Sorte e minha mãe aqui. Tinha aqui na Caixa D'Água o Diabos da Floresta. Então, todas as duas eram de escola de samba também. Minha mãe era chefe da ala das baianas da escola de samba aqui, do Diabos da Floresta, tia Marina chefe das baianas do Boa Sorte. Então, as duas eram amigas no ano inteiro, as duas freqüentavam roda de jongo e cantavam as duas o ano inteiro, mas quando chegava no carnaval elas viravam inimigas, porque as escolas eram inimigas. Então, quando chegava no carnaval as duas brigavam, brigavam por cauda de samba. Aí passava aquilo acabava, sabe. Mas, a minha mãe era aqui pra Caixa D'Água como a tia Marina é lá para o Boa Sorte. Todo mundo respeitava, todo mundo gostava, todo mundo conhecia.”¹⁶⁶

Abordamos um pouco da história de *Thereza Caxambu* ao analisar, no capítulo 2, a obra de Gilson Baumgratz.¹⁶⁷ Essa imagem de *tia* adquirida por essas mulheres negras, foi construída por meio de suas atuações agregadoras a partir de práticas culturais que envolvem a diversão, a música, a culinária e as reuniões familiares, sendo

¹⁶⁶Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

¹⁶⁷BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Pirai – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991.

que essas grandes famílias se encontraram em um novo espaço, o espaço das periferias urbanas. A maioria migrou da área rural, do trabalho do campesinato negro, decorrente do fim da escravidão, para as cidades, em busca de melhores condições de vida e para suprir uma carência de mão de obra barata e pesada, originária das novas atividades econômicas.

Em Barra do Piraí, essas atividades estavam relacionadas com a estrada de ferro, a cidade compreende o maior entroncamento ferroviário da América Latina, o comércio e a implementação de novas indústrias. O município se consolidou no início do século XX, como o centro comercial e econômico do Vale do Paraíba. A presença das ferrovias Central do Brasil, Rede Mineira de Viação e Piraiense representava o meio de comunicação entre os municípios vizinhos e as principais capitais. Encontramos em um livro¹⁶⁸, o anuário da cidade de 1940, que ilustra bem esse momento de destaque na região: “Cidade de Barra do Piraí / A mais importante do Sul do Estado do Rio de Janeiro”, como segue abaixo na imagem:

(Figura 3)



Propaganda feita no anuário de Barra do Piraí de 1940

169

¹⁶⁸ MUNIZ, Célia Maria Loureiro e Rothe, Bia. *Pequeno Cidadão conhecendo Barra do Piraí*. Diadorim Editora, 1997.

¹⁶⁹ Op. Cit. p. 90

De acordo com Muniz e Rothe, até meados dos anos 1900, a população barrense cresceu muito, com muitos imigrantes vindos da Europa e Oriente Médio, fugidos das guerras e à procura de melhores condições de vida, e por causa da facilidade e atrativo da linha férrea, instalaram-se em Barra do Piraí: “portugueses, libaneses, italianos, suíços, alemães etc., criando lojas e indústrias.”¹⁷⁰ O ponto comercial mais importante era a Rua da Estação, com muitas lojas. No trabalho, podemos destacar a Fábrica de Fitas, S.A. Martuscello, Metalúrgica Barra do Piraí S.A., Química Industrial Barra do Piraí – Quimbarra – e a Thyssen Fundições.

Esse centro econômico e comercial também atraiu as populações negras, descendentes da última geração de escravos que ainda residia na condição de colono nas fazendas de café que no momento passavam à atividade agropecuária. Para esse grupo, que vai ocupar os morros e periferias da cidade, essa mudança para os centros urbanos, significou, além da necessidade de manter certas práticas culturais, a inserção e contato com um novo ambiente e conjuntura, a aproximação com outros movimentos, como por exemplo, as agremiações de blocos e escolas de samba.

Essas negras e negros que vinham das fazendas e conheciam pouco das músicas urbanas, vão se interar e contribuir para o fortalecimento do samba. Assim, vemos que a relação jongo e samba deu-se no ambiente das periferias e morros urbanos, espaços ocupados em vários municípios do estado do Rio de Janeiro, e principalmente na capital, a partir da necessidade de inserção no mercado de trabalho e da falência da atividade agrícola como foco da economia do país.

Esse diálogo do jongo com o samba é muitas vezes debatidos numa perspectiva da relação de origem, o jongo como sendo um gênero mais primário e uma das origens do samba, gênero mais elaborado e evoluído. Não desconsideramos essa idéia de ser uma das origens, mas preferimos não considerar apenas esse viés, e sim, trabalhamos na direção dos encontros e hibridismos, trocas em que um influencia o outro. Nessa conjuntura de trocas e de ocupação pelos negros de um “novo” local social, associamos o jongo à ancestralidade e o samba à novidade.

Este momento marca a conjunção da herança ancestral com o aprendizado de novos elementos e formatos. Aprender e herdar um conhecimento significa uma nova configuração das práticas culturais, além da herança e da manutenção do que é passado entre as gerações, encontramos novos elementos e práticas. Com a mudança de lugar e

¹⁷⁰ Idem p.91

tempo, temos o diálogo com os hábitos e cultura do novo lugar e a construção de novas práticas que serão deixadas de herança.

É interessante destacar no depoimento acima, uma parte forte e bonita da fala de Eva Lúcia, quando compara a representatividade de sua mãe para comunidade da Caixa D'Água com a da Tia Marina para o Boa Sorte. Ao fazer essa comparação, a entrevistada demonstra toda admiração e respeito que tem por ambas e ressalta como as duas eram amigas, unidas pelas suas práticas. Destaca que durante o ano estavam sempre juntas no jongo, mas viravam rivais quando chegava o carnaval, pois cada uma participava de uma escola que disputava o mesmo título.

A rivalidade pela disputa das escolas de samba representa um novo elemento na relação entre as jongueiras que assumem também uma identidade carnavalesca. No jongo, esses aspectos também estão presentes, há uma disputa de poder, mas não tão representativa e pontual. Pois, para as escolas, o carnaval tem o formato de um concurso que envolve grupos distintos das comunidades, enquanto o jongo é restrito a grupos específicos e suas rodas, que não tem data fixa para acontecer, ocasionam disputas mais personalizadas.

A participação ativa nas escolas de samba, tanto de Thereza Caxambu como de Tia Marina, nos mostra que ambas se inseriram de forma integral. Por já serem as mestres jongueiras, traziam um respeito que também lhes conferiu poder de atuação nas escolas de samba. Porém, quando perguntamos com quem aprenderam o trabalho do carnaval, de alas com fantasias, costura e alegorias, vemos que é uma nova atuação, pois na fazenda, no meio rural não tinha escola de samba. A entrada de Thereza, por exemplo, veio pelo interesse da filha, a primeira da família a frequentar a escola de samba, dado apresentado por Eva Lúcia, no trecho que segue:

- O quê a sua mãe fazia na escola de samba?

- A minha mãe costurava, quando eles se reuniam minha mãe cozinhava pra eles, a minha mãe tinha 3 alas, tinha ala das baianas, tinha uma ala de jovens e tinha uma ala de crianças. Ela participava ativamente da escola de samba o ano inteiro assim.

- Você sabe com quem ela aprendeu a prática do carnaval?

- Olha, a família da minha mãe não tinha tradição de ir para escola de samba não, quem fugiu pela primeira vez para desfilar fui eu escondido da minha mãe. Aí fugi, eu fui no ensaio, gostei, fugi e fui desfilar, desfilei a primeira vez com nove anos. Aí quando a minha mãe descobriu eu já tava lá fora desfilando, ela zangou, me bateu, tá. Mas, aí o pessoal da escola gostou muito de mim e foi falar com ela que era pra deixar eu desfilar, que eu gostava tanto, que eu tão animadinha, que era boa de samba, era boa de pé. Aí eles foram

*dobrando a minha mãe, dobrando e no ano seguinte ela já desfilou também, e atrás dela foi o resto da família todinha. É, involuntariamente fui eu que coloquei todo mundo no samba, porque eu que fui a primeira a ir na escola.*¹⁷¹

Assim, com esse depoimento, questão da associação de novas práticas é corroborada. O samba, mais especificamente a escola de samba, é uma prática do novo espaço-tempo e não podemos dizer que todo jongueiro é folião e vice-versa. Eva Lúcia frisa essa diferença e esclarece que mesmo havendo uma forte relação e muitas pessoas estarem presentes nos dois, isso não era regra:

- Como era essa relação do jongo com o samba? Todo mundo do jongo participava da escola de samba

- Não, eram duas coisas separadas. A minha família toda gosta de jongo e gostava de samba também, mas não todos os jongueiros, né. Porque não eram todos daqui, mas a minha família principalmente, todos gostavam de samba.

- No Boa Sorte também era assim?

- A mesma coisa.

- Tinha essa relação do jongo com a escola de samba?

- Sim, havia uma relação da escola de samba com o jongo. Lá no Boa Sorte também tinha muitos jongueiros, sabe, e aqui também tinha muitos jongueiros. Mas, nem todo mundo participava de samba, mas minha mãe gostava e a tia Marina também gostava.

Entretanto, a principal escola de samba do Morro da Caixa D'Água Velha era o Diabos da Floresta e no Boa Sorte, a Unidos do Boa Sorte, as duas eram as principais escolas da cidade; existiam outras, mas a disputa do primeiro lugar do carnaval barrense ficava entre as duas, eram as melhores.¹⁷² A superioridade dessas escolas é um dado interessante, pois essas comunidades correspondem exatamente aos dois principais núcleos jongueiros de Barra do Piraí.

Dessa forma, Thereza Caxambu e Tia Marina, através do jongo e das escolas de samba, ilustram uma conjugação de práticas que lhes conferiu um lugar de destaque, importância e força nas suas comunidades. Duas mulheres negras que por se destacarem em grupos distintos de práticas culturais que correspondem a patrimônios, hoje com reconhecimento nacional, tornaram-se ícones, principalmente do jongo/caxambu.

¹⁷¹Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Piraí.

¹⁷²Ver mais sobre o carnaval de Barra do Piraí e a disputa entre a Diabos da Floresta e Unidos do Boa Sorte em: BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991. p. 429 – 434.

Entretanto, a trajetória de Thereza foi interrompida cedo, como já colocado, faleceu aos 55 anos. Foi após a sua morte que seu irmão, Tio Juca, assumiu a liderança do jongo/caxambu e se tornou o responsável pelos tambores. Essa transição de liderança do núcleo jongueiro da Caixa D'Água, data de meados de 1980 até o início de 1990. Tio Juca diz que a formação do seu grupo para apresentações e participação em eventos é de 1992.

Foi nesse período, nos anos de 1990, que o jongo/caxambu passou por uma reestruturação, como exposto no capítulo 2, a organização dos Encontros de Jongueiros e a formação da Rede de Memória do Jongo. Assim como, o envolvimento com mediadores, neste caso, a animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes. É aqui que vão passar a usar o termo grupo e o nome de referência é Tio Juca ou Tio Juquinha.

O mestre permaneceu à frente do seu grupo por quase 20 anos e sua atuação foi muito marcante, devido ao momento histórico e sua representatividade para o jongo de Barra do Piraí.¹⁷³ Porém, entre 2003 e 2004, antes do X Encontro de Jongueiros e do título de Patrimônio Cultural Brasileiro dado ao jongo pelo IPHAN, o mestre adoeceu depois de um grave acidente que o impossibilitou de continuar com a liderança do grupo. Tio Juca precisou passar a responsabilidade dos tambores, nenhum dos seus filhos tinha o perfil de liderança no jongo; eles participavam, cantam e dançavam, mas não tomaram a responsabilidade de ficar com o caxambu para eles.

Assim, essa posição foi assumida por sua sobrinha Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, filha de sua irmã, a precursora Thereza Caxambu. Ficou com essa responsabilidade que herdou da família, dessa ampla família do jongo/caxambu, na qual cresceu, manteve a tradição e tomou a função de líder como uma missão, um grande desafio.

3.3- Liderança política atual: tradição e modernidade

Eva Lúcia¹⁷⁴ nasceu em 14 de abril de 1957, no Morro da Caixa D'Água Velha, em Barra do Piraí. Filha de José Rodrigues de Faria e Thereza Guilhermina de Moraes Faria, foi a quarta a nascer de uma família de doze irmãos. Não conheceu os avós

¹⁷³ A presença marcante do Tio Juca pode ser comprovada nos certificados e recortes de jornais que compõem o Anexo I.

¹⁷⁴ Ver foto no Anexo VI.

maternos, apenas o avô paterno. A família do seu pai era de Minas Gerais, da Fazenda Santa Clara, localizada na cidade de Santa Rita de Jacutinga, próxima à divisa com o estado do Rio de Janeiro. O seu pai, assim como seu avô materno, mudou com a família para o município para trabalhar na ferrovia.

O encontro dessas famílias que tinham a prática do jongo/caxambu, no espaço da cidade, ocasionou a formação de núcleos jongueiros e a possibilidade da sua manutenção. Desse modo, Eva Lúcia foi criada nas rodas de caxambu e bailes de barraca que sua família frequentava e organizava. Desde criança se interessou pela prática e se consolidou como jongueira respeitada por meio de uma convivência intensa com muitos mestres antigos da cidade e da região.

Além de cantar, tocar e dançar, Eva Lúcia confecciona tambores. Esse ofício não foi herdado da mãe ou avô, esses não tinham esse conhecimento, para a nossa surpresa. Ela aprendeu a confeccionar o tambor grande e o candongueiro com outro jongueiro, um amigo de sua mãe. Da mesma forma, aconteceu com o próprio jongo, que diz ter aprendido com todos os jongueiros:

- E sua mãe também sabia fazer o tambor?

- Minha mãe não sabia fazer o tambor, minha mãe cantava, minha mãe dançava, minha mãe batia, mas ela não sabia fazer o tambor.

- E com quem você aprendeu?

- Eu aprendi com um outro companheiro dela que fazia e me ensinou quando eu era criança. Era o S. Paulo e ele era lá de Ipiabas, eu aprendi com ele.

- E o jongo você aprendeu com ela (com a mãe)?

- O jongo eu aprendi com todos eles, porque por ela cantar e frequentar a roda de jongo e eu sempre fui atrás dela desde muito criança. Então, eu cresci com todos eles, todos os jongueiros aqui dessa região eu conheci, a maioria deles eu conheci, conheci todos eles. Então, meu estilo de cantar, de bater, assim tem um pouco de cada um. Sabe, cada gesto, cada toque, cada jeitinho de cantar que eu achava bonito, que eu via de um, eu ia pegando. Então, em tudo que eu faço tem um pouquinho de cada um deles.¹⁷⁵

Essa ideia de aprendizado no coletivo reforça nossa concepção de que a relação estabelecida pela manifestação cultural é uma relação que forma uma grande família. A referência não é só do pai, da mãe ou dos tios biológicos, a referência é dos que se destacam como mestres, como os grandes conhecedores e sábios, esses são respeitados e referenciados como familiares.

¹⁷⁵ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Piráí.

Nessa conjuntura, Eva Lúcia se casou aos 18 anos. O marido, Paulo Otávio Rosa, também é de uma família com tradição no jongo/caxambu. Nascido em Santa Isabel, distrito de Valença, veio morar em Barra do Piraí e logo foi trabalhar na Thyssen Fundições, como forneiro metalúrgico. Antes de casar, Eva trabalhou como doceira e na produção de embutidos na indústria Martuscello. Depois de casada, o marido não a deixou mais trabalhar fora. Passou a prestar alguns serviços em casa, como cabeleireira, mais especificamente cabeleireira afro, fazendo penteados, tranças e apliques, nas suas palavras: “essas coisas de negro”. Exerce essa ocupação até hoje e conquistou uma clientela fiel.

Eva e Paulo tiveram três filhos, Adalto, Adalberto e Adriane, o do meio faleceu por atropelamento, quando ainda era criança. Fato trágico e marcante na vida dessa mãe que acabou adotando uma menina no mesmo ano, sua filha Ângela. Entre a maternidade, os cuidados com a casa, o ofício de cabeleireira e o jongo, Eva dividiu e divide seu tempo e habilidades. Desde que o Tio Juca adoeceu, precisou estar ainda mais presente nos assuntos do jongo e foi quando assumiu a liderança. Sua atuação como líder, tem como momento crucial, o processo que levou o grupo à formalização oficial e a fundação da Associação Cultural Sementes D’África.

Toda sua narrativa e discurso ocupam boa parte das análises apresentadas nessa pesquisa, e demonstram uma trajetória muito consciente e inteirada quanto às questões do título de patrimônio cultural do jongo e o desenvolvimento de políticas públicas no campo da cultura. Ela explica sobre a formalização dos grupos como uma associação:

- Quem são as pessoas que participam da Associação Cultural Sementes D’África?

- Bom, na verdade, desse grupo... Eram três grupos, Tia Marina, Tio Juca e Filhos de Angola, quando nós fomos tombados como patrimônio imaterial, sentiu-se a necessidade de ter uma coisa mais sólida, então nós buscamos fundar uma associação com os três grupos, Tio Juca, Tia Marina e Filhos de Angola. Só que o grupo Tia Marina no momento dessa fusão, eles não tinham amadurecido bem a ideia de se firmar como grupo estabilizado. Então, eles não quiseram firmar com a gente, eles preferiram esperar mais um pouco, não tinham certeza ainda. Então, formou apenas dois grupos Filhos de Angola e Tio Juquinha. Alguns componentes do Filhos de Angola se uniram ao Tio Juquinha e o grupo ficou basicamente alguns parentes que são da minha família mesmo, muitos dos componentes são da minha família, e alguns são da Boca do Mato, componentes do antigo grupo Filhos de Angola que se uniu ao do Tio Juquinha. Atualmente, nós somos muito unidos, praticamente todo mundo é quase parente de todo mundo, na verdade nós somos irmãos, por que a gente se

*entende, a gente briga, concorda, discorda, mas o jongo é uma família.*¹⁷⁶

Esse breve histórico da relação dos grupos coloca em evidência o título de patrimônio imaterial conferido pelo IPHAN como o principal incentivo para a fundação da Associação. A entrevistada diz que precisavam ter “uma coisa mais sólida”.

Conta que a Associação significou um momento de fusão dos três grupos, mas que o grupo da Tia Marina não quis participar, essa fala é recorrente em outras conversas e entrevistas. Entendemos essa opção do grupo Tia Marina como um direito que deve ser respeitado, não podemos associar somente, como é colocado por Eva Lúcia, ao não amadurecimento, ou a falta de compromisso, é uma escolha que nos mostra que existem outros caminhos e que há uma disputa entre os grupos. Nem todos querem estar formalizados e participar das propostas do IPHAN, eles têm o mesmo direito, também são portadores da prática cultural, mas podem não querer se inserir na salvaguarda oficial e continuar com o seu bem por meios próprios, reforçamos, é uma opção.

A resposta da entrevistada é concluída com o relato de que os componentes que se mantiveram unidos formam uma família, todos se consideram parentes, há uma relação de irmandade. Entre entendimento, brigas e discordâncias, consideram o jongo uma família. Dessa forma, mais uma vez, fica claro que a conotação familiar desse patrimônio é colocada à frente de tudo. Para os jogueiros, eles são portadores de um patrimônio familiar que é transmitido de geração em geração através de um convívio cotidiano. A família aparece aqui, como nos referimos acima, com uma amplitude que não depende de parentescos sanguíneos, como podemos observar na seqüência da entrevista:

- O que é família para você?

- Família é aquela que está sempre dando força, sempre unida caminhando junto, se fortalecendo, isso pra mim é família.

- O que a gente vê no jongo é sempre “tio” Juca, “tia” Marina, como você pode me explicar que se formam essas relações de parentesco?

- A gente vai crescendo junto e fazendo a mesma coisa.

- Então não precisa ter o mesmo sangue?

- Não, eu sou tia da metade da cidade, dessa minha cidade e de outras cidades também. Porque eu saio daqui, chego em Vassouras, Valença, eu chego em outro lugar e tem sempre alguém me chamando de “Tia Eva”, às vezes pessoa que eu nunca vi, mas a pessoa já me viu em

¹⁷⁶ Entrevista realizada com a vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Pirai.

*algum lugar, já viu outra pessoa me chamar de tia, então está me chamando de tia também. Eu, com muito prazer abençoando tudo mundo porque eu gosto. Todo mundo é meu sobrinho, é meu irmão. Sabe, a gente tem assim uma relação muito bonita, de família mesmo.*¹⁷⁷

A definição de família de Eva Lúcia, associa força e união. As relações de parentesco explícitas nas nomenclaturas de tio e tia, são explicadas pela convivência por meio da prática cultural, segunda a entrevistada, eles crescem juntos. O laço sanguíneo não é visto como determinante. Os elementos do jongo/caxambu e a referência às entidades ancestrais negras, são remetidas aos atuais mestres e líderes, por isso continua a utilização das denominações familiares.

Nesse sentido, percebemos a importância do jongo na vida dos jongueiros. Essa constatação é comprovada quando observamos essa união que se dá em torno da manifestação cultural e formação dos núcleos familiares. Em uma outra entrevista com um membro da Associação Cultural Sementes D'África, Jorge Carlos Maria de 35 anos¹⁷⁸, temos essa constatação reforçada:

- O que é o jongo pra você?

- Pra mim o jongo é tudo, pra mim o jongo, como diz o outro, é uma família, uma família assim dos meus antepassados.

- Como você define família?

- Família é tipo assim, eu era solteiro e agora tenho uma família, sou casado, tenho filho e tenho esposa. Então, o caxambu pra mim também se tornou uma família, porque quando eu venho pro caxambu, a gente não tem aquela convivência do dia-a-dia, mas pra mim tudo é uma irmandade.

O jongueiro Jorge é bem direto, define o jongo como família, uma família ligada aos antepassados. Define família como uma unidade agregadora, e o caxambu como uma irmandade.

Ao analisar esses discursos, podemos perceber que a relação formada entre eles é uma relação de iniciação, com trocas e aprendizagens. Os mais experientes e mais velhos passam a sua sabedoria aos mais jovens, para que a prática ritual permaneça e continue manifestando uma essência legítima de princípios e reivindicações políticas. Essa idéia de família jongueira é reforçada em um significativo texto, analisado no capítulo 2, datado de 17 de outubro de 2001, escrito por Elza Menezes que serviu em determinado momento como histórico dos grupos de Barra do Piraí: “Os outros grupos

¹⁷⁷ Op. Cit.

¹⁷⁸ Entrevista realizada com Jorge Carlos Maria, jongueiro membro da Associação Cultural Sementes D'África, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

Tio Juca e Tia Marina, já conhecidos, juntaram-se aos Filhos de Angola para apresentações em Eventos, formando uma única família jongueira.”¹⁷⁹

Entretanto, nossa líder jongueira, Eva Lúcia, apresenta algumas queixas sobre a postura dos jongueiros, fala em falta de compromisso e deixa colocada a questão de que houve realmente uma mudança considerável no intuito e no status da manifestação cultural. Porém, essa mudança não é clara e simples para todos, muitos ainda estranham e resistem a essa nova condição. Eva faz uma comparação entre o envolvimento e a finalidade dos jongueiros que frequentavam as rodas de antigamente com os atuais membros da Associação:

- Hoje isso mudou Eva?

- A hoje isso mudou, porque as pessoas não se interessam, não querem saber, não querem compromisso, entendeu. Essa coisa que a gente faz aqui é uma responsabilidade muito grande.

- Mas, antigamente não tinha esse compromisso?

- Não, a gente fazia uma coisa para se divertir.

- E hoje vocês fazem pra quê?

*- Hoje a gente faz pra preservar. Porque a gente faz pra preservar, a gente trabalha muito pra preservar. Eu poderia, eu tenho tambor na minha casa, eu sei cantar, eu sei bater, eu sei dançar, eu poderia não estar com essa coisa de Associação, nem de procurar essas coisas, nada. Eu podia fazer aqui em casa, batia, cantava, dançava, e pronto e acabou, não tinha compromisso com nada. Mas, nós, a gente se interessa por manter aquela coisa, porque se eu for fazer na minha casa quieto e não procurar esparramar aquilo pra todo mundo gostar, a gente que gosta, amanhã eu morro e isso acaba, do jeito que morreu meu avô, morreu a minha mãe, morreu minha família inteira. É só por isso que a gente trabalha. Às vezes muita gente na comunidade confundi, pensa que a gente está ganhando dinheiro, que é isso, que é aquilo, que é aquilo outro. Não, eu, Cosme, Cacareco, mais uma porção de jongueiros, a gente foi criado fazendo isso, a gente quer que isso continue, a gente quer que as pessoas continuem fazendo isso. É por isso que a gente se sacrifica, no princípio a gente saía pra lugares, ia e ficava o dia inteiro e às vezes eles davam um pacote de biscoito pra gente comer. A gente ia cantava, cantava, cantava, cantava, ficava com a boca seca e quando eles dava uma pinguinha dava e quando não dava a gente bebia água, mas a gente continua fazendo isso, porque a gente gosta disso a gente quer que todo mundo goste e conheça.*¹⁸⁰

A conotação de compromisso e responsabilidade é forte na fala de Eva Lúcia, ela identifica esses fatores como pontos chaves da mudança. Antigamente, o objetivo principal era a diversão, mas hoje fica explícita a consciência de preservação e da importância do jongo/caxambu para a história e cultura nacionais. A líder demonstra

¹⁷⁹ Ver texto completo no Anexo III

¹⁸⁰ Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Pirai.

preocupação de não deixar acabar e de continuar a divulgar as práticas jongueiras, por isso hoje trabalham para a sua continuidade. Relata que sofrem críticas na comunidade, algumas pessoas associam esse trabalho a uma ambição financeira, mas não, muitas vezes se sacrificam, fazem mesmo porque gostam e acreditam na importância da permanência.

Essa questão da mudança de finalidade não pode ser entendida como uma mudança total, na verdade o jongo continua como uma prática, uma forma de expressão que inclui a diversão, uma conotação de festa. Mas, ganhou um novo sentido, deixou de ser apenas um patrimônio familiar para ser também um patrimônio cultural brasileiro. Nesse ponto, retomamos a posição assumida pelo grupo da Tia Marina e esclarecemos o porque da sua opção por não se formalizar, eles preferem continuar no âmbito familiar o que é, nesse contexto, tão legítimo quanto aceitar a oficialização e a entrada do Estado.

Dessa forma, podemos destacar um diálogo entre tradição e modernidade, a necessidade de manutenção da prática cultural e a necessidade de transformação em alguns aspectos para que continue fazendo sentido. Porém, esse diálogo não é simples, como podemos acompanhar pela trajetória dessa líder e os dilemas que ela nos expôs. Sua ideia de tradição pode ser observada quando afirma os princípios e elementos ritualísticos do jongo/caxambu. E a de modernidade pode ser identificada quando considera a necessidade de assumir um formato oficial, fazer alianças com parceiros e intelectuais. Demonstra entender que só com o apoio do poder público, conseguirão consolidar o trabalho que desenvolvem, um trabalho que é cultural e educativo, de extrema importância para a re-escrita da História do Brasil, uma vez que a diversidade cultural está em foco e os personagens e práticas negras precisam ser valorizados.

Como já colocado, a interação entre as esferas federal, estadual e municipal, é de fundamental importância para essa consolidação. E, a esfera local em questão aqui, o município de Barra do Piraí, que até meados de 1900 vivia o seu apogeu econômico, entrou em uma crise da qual não saiu mais. De acordo com Muniz e Rothe, podemos citar como fatores que abalaram a liderança da cidade:

*“- a criação da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e o crescimento da cidade de Volta Redonda;
- a construção da rodovia Presidente Dutra, fazendo com que o transporte para o Vale do Paraíba deixasse de ser apenas ferroviário, como até então;*

- a extinção dos trens de passageiros, feita pelo presidente Jânio Quadros em 1961.”¹⁸¹

Esses três fatores representaram um golpe para Barra do Piraí que viu seu comércio esvaziar, faculdades fecharem, indústrias falirem e órgãos importantes saírem da cidade. A fase de decadência ainda não foi totalmente superada, a cidade que não perdeu totalmente sua importância, por ter uma localização geográfica estratégica e a presença e crescimento de duas grandes empresas, ainda busca novos caminhos para o desenvolvimento e a construção de melhores expectativas para o futuro.

Por isso, as queixas, reclamações e reivindicações dos jongueiros são constantes, as condições de vida e emprego são precárias e o poder público não reconhece devidamente a existência do jongo/caxambu e a atuação da Associação Cultural Sementes D'África:

- *Tem mais alguma coisa que você queria falar? Alguma coisa sobre o jongo, ou alguma outra pessoa que mereça destaque?*

- *Não. A única coisa que eu queria falar, queria pedir, né. Que as pessoas olhassem com carinho pro jongo, porque mesmo com toda essa abertura, mas a gente encontra ainda muita dificuldade. E, principalmente queria pedir as autoridades aqui da Barra que olhassem pro jongo. O jongo é um patrimônio da cidade, a gente leva o jongo por esse Brasil inteiro hoje, estamos levando o nome de Barra do Piraí por esse Brasil inteiro. Eu queria pedir as autoridades barrenses que olhassem com um pouco mais de carinho para o jongo que é um patrimônio centenário dessa cidade e embora não pareça, mas se a cidade investisse, o município investir no jongo, o município de Barra do Piraí vai ganhar muito em riqueza cultural, eu acho que isso é muito importante, pra não deixar morrer isso não.”*

- *Só pra gente terminar, o que é mesmo esse patrimônio pra você?*

- *Olha, esse patrimônio pra mim é minha vida, é o meu sangue, é o sangue da minha família, é o sangue dos meus antepassados derramado por aqui por essas terras pra aí, é o trabalho deles de uma vida inteira e o único meio que eles tinham de se divertir, de alegria, era esse, tá. E a minha família é uma família de descendente de escravo dessa região, sofreu muito, muito sofrimento e a única alegria que eles tinham vinha por meio do jongo. Então, é por isso que eu não queria que isso morresse, que é a única fonte de alegria.”¹⁸²*

A líder Eva Lúcia finaliza a entrevista fazendo um pedido, um apelo, para que as pessoas olhem com “carinho” para o jongo. Considera a abertura conquistada, mas afirma que ainda passam por muitas dificuldades. Fala diretamente para as autoridade de Barra do Piraí, que precisam ver o jongo como um patrimônio cultural centenário da

¹⁸¹ MUNIZ, Célia Maria Loureiro e Rothe, Bia. *Pequeno Cidadão conhecendo Barra do Piraí*. Diadorim Editora, 1997. p.95

¹⁸² Entrevista realizada com a líder jongueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D'África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Piraí.

cidade. O trabalho e envolvimento dos jongueiros com os movimentos políticos culturais estão projetando o nome do município em todo o país, por isso, precisam do apoio do poder público municipal, para se firmarem e desenvolverem concretamente projetos na comunidade.

Para conceituar o seu patrimônio cultural, remete ao passado, ao sofrimento dos seus antepassados que tinham apenas o jongo/caxambu como meio de diversão. Coloca a perspectiva do divertimento em contraponto ao sofrimento para destacar a sua importância e associa essa mesma relação com os dias atuais. Como manifestação de cultura popular, uma forma de expressão que envolve música e dança, o jongo/caxambu é definido como um patrimônio cultural imaterial de resistência e diversão que conforma tradição e modernidade, entre permanências e transformações.

Essas categorias não podem ser vistas como dicotômicas, mas sim como dialéticas. É o constante diálogo entre elas que garante a continuidade e transmissão do jongo/caxambu entre as gerações. A tradição aparece como uma herança cultural que está diretamente vinculada com a idéia de patrimônio defendida aqui. Um patrimônio que é fruto do pertencimento, da significação e da expressão de uma identidade cultural. Patrimônios essencialmente familiares que sustentam e fundamentam a proposta política do Estado.

Sublinhamos, então, a partir da análise dessas recordações, como os jongueiros afirmam uma memória de resistência que se constitui como uma marca principal e legitimadora da trajetória de lutas que o jongo/caxambu conforma. Essa marca está no passado, quando estavam restritos ao patrimônio familiar, e no presente, quando conquistaram o reconhecimento de patrimônio cultural imaterial oficializado e abriram novas portas para efetivarem seus direitos de memória e cultura. Assim, adquiriram novos instrumentos para demandar apoio e valorização do poder público.

Por isso, pelas memórias e histórias apresentadas, podemos dizer que “*Barra do Piraí ainda é terra de jongueiros*”.

Considerações Finais

*“Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê a proteção
Pro jongueiro novo
Pro jongo não se acabar.”
(Jéferson Alves de Oliveira ¹⁸³)*

Por meio de toda a análise e reflexões apresentadas, buscamos caminhos para entender e ilustrar como os agentes sociais, os jongueiros, significam e ressignificam, de acordo com os contextos históricos as suas práticas culturais. Na introdução, utilizamos E. P. Thompson para estabelecer nosso entendimento das ferramentas oferecidas pela disciplina História e, para concluir, voltamos a esse pressuposto que perpassou toda a pesquisa: “todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar novas funções, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas.” ¹⁸⁴

Assim, ao pretender traçar um paralelo entre a conotação familiar e oficial do patrimônio do jongo/caxambu, nos deparamos com um processo marcado por rupturas e continuidades. Percebemos uma nova conjuntura quando falamos em intercâmbio de culturas e direitos de memória, o que leva a uma nova conceituação das noções de patrimônio e nação. Essa mudança conceitual é vivenciada de diferentes maneiras de acordo com o grupo social em questão, identificamos e escolhemos três grupos para tentar apresentar uma perspectiva da sua visão: os jongueiros, os “de fora” envolvidos nas referidas comunidades e o Estado.

Nos capítulos apresentados, buscamos desenvolver a história dos grupos de jongo de Barra do Piraí, assim como contextualizar os espaços e os interlocutores com que se relacionaram e, através da evidência do título de Patrimônio Cultural Brasileiro – *Jongo no Sudeste* –, contribuir para os debates que suscitam da noção de patrimônio imaterial. Esse trabalho propôs um constante diálogo entre história, memória e identidade, conceitos que não são dados, compreendem processos, são dinâmicos.

É importante dizer que o que foi apresentado é uma abordagem que não pretende esgotar o tema, muito pelo contrário, pretende mostrar como esse campo é vasto e fértil, como possibilita leituras e interpretações. Trazemos uma possibilidade, sendo que esta

¹⁸³ Jéferson Alves de Oliveira. Atual liderança da Associação Quilombola do Tamandaré, Guaratinguetá – São Paulo.

¹⁸⁴ THOMPSON, E.P. Folclore, Antropologia e História Social. In: *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001. p. 243.

também não pretende ser completa, é uma contribuição para a construção de um outro olhar sobre o patrimônio cultural, a cultura popular, o jongo e a história de Barra do Pirai.

Os documentos oficiais do IPHAN foram abordados, proporcionando o diálogo direto com as suas propostas. A experiência com o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, através de um olhar participativo e dentro, trouxe dados concretos, dilemas e as expectativas sobre a salvaguarda.

Sabemos que o maior desafio para a implementação do campo do patrimônio imaterial é a ampliação da noção de salvaguarda. Pois essa, não se restringe apenas a medidas oficiais, administrativas ou técnicas, e/ou de disponibilidade de recursos financeiros, envolve muitos outros fatores que escapam ao controle da ação estatal.

Entretanto, é inegável que esforços conjuntos do poder público, de instituições e das comunidades visa à continuidade de manifestações ameaçadas por fatores como: “processos intensos de migração e crescimento urbano, pelos efeitos da comercialização e do turismo, e, sobretudo, pelo impacto de novos valores, principalmente entre jovens, com o conseqüente enfraquecimento da cadeia de transmissão da herança cultural.”¹⁸⁵

Nesse sentido, tendo consciência da necessidade de envolver a comunidade, é importante saber identificar corretamente a situação do bem e as ações pertinentes para sua salvaguarda, o que requer por parte dos agentes envolvidos, grande sensibilidade, diálogo com os produtores e transmissores, e, principalmente, uma análise minuciosa de cada caso. Esses bens culturais se caracterizam como processos, por isso são constantemente atualizados e recriados e não como produtos que cabe guardar, proteger, conservar e até restaurar.

Por esse motivo, um dos critérios para a “patrimonialização” dos bens culturais imateriais é a comprovação da sua continuidade histórica, sua constituição ao longo do tempo, e seu reconhecimento como referência identitária de uma coletividade. Por outro lado, a idéia de continuidade não pode se confundir com a de imobilidade, ou mesmo a de autenticidade, pois já se sabe que uma das condições para a sobrevivência de uma manifestação cultural é a sua capacidade de adaptação às mudanças de acordo com o contexto onde ocorre. Isto é, fica evidente que as transformações podem significar a permanência.

¹⁸⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Texto da aula 2 – *Construção das Políticas Internacionais de Referência para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Curso Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda, realização da UNESCO com coordenação geral da COMUNA S.A. 2009. p. 9

A história do jongo em Barra do Piraí demonstra uma trajetória que é iniciada no período da escravidão e perpetuada no pós-abolição. A prática cultural foi por muito tempo marginalizada e silenciada, isso só mudou com aproximação e articulação com mediadores, pesquisadores e intelectuais que se interessaram pelo jongo/caxambu e o divulgaram para a sociedade em geral; até a entrada e o diálogo com essas “*pessoas-chaves*”, o jongo estava restrito aos jongueiros.

Como meio de diversão, a manifestação cultural se manteve viva no cotidiano dos bailes e festas realizadas pelas famílias que cultivavam a tradição. Assim, com as mudanças de contexto, a luta contínua do movimento negro e a difusão da noção de diversidade cultural, a partir do pós Segunda Guerra Mundial, o jongo/caxambu passou por modificações. Os mediadores trouxeram para as comunidades do jongo uma nova organização, a formação de grupos e a visibilidade em novos espaços, pois passaram a circular mais e a ter contato com um novo público.

Dessa articulação, composta por negociações e conflitos, permanências e transformações, chegaram à conquista do título oficial de *Patrimônio Cultural Brasileiro* pelo IPHAN, e assim passaram do silêncio ao reconhecimento e valorização. Entretanto, novos desafios estão sendo colocados e, menos com um novo status, a manifestação cultural e seus agentes, continuam passando por dificuldades e preconceitos. Essa longa página da história, apenas começa a ser virada, pois ainda falta muito para se chegar, a um contexto de igualdade de oportunidades e condições.

A pesquisa evidenciou que a herança cultural do patrimônio do jongo, foi transmitido por meio de um base familiar específica, constituída por uma noção de família estendida, que não se restringe a laços sanguíneos. Estabelecemos categorias de referência para entendermos a organização e estrutura da manifestação cultural. Com a definição coletiva de *comunidade*, *grupo*, *líder* e *mestre*, chegamos a um histórico contextualizado e abordamos memórias que reconstroem um passado de lutas, um presente de desafios e a expectativa de um futuro mais digno.

Sabemos que há lacunas nas histórias de vida apresentadas dos principais mestres, porém elas estão esboçadas e pontuadas de acordo com os objetivos da pesquisa. Nossas fontes se resumiram essencialmente a depoimentos orais, por isso o trabalho com a memória, sua seletividade e referência temporal devem ser considerados. A História Oral traz o diferencial de envolver e possibilitar uma interação entre a fonte e o historiador, representa riscos e vulnerabilidades, mas ocasiona novas perspectivas e o tempo presente vivo. Observamos também a formação da liderança atual e sua

consciência política que põem em diálogo tradição e modernidade entre as permanências e transformações.

Nossa problemática principal é demonstrar como a institucionalização do patrimônio imaterial busca alcançar o diferencial da garantia de direitos culturais através de políticas públicas. Porém, o patrimônio cultural, os bens culturais patrimonializáveis em si, não dependem apenas do título para se manterem vivos, mas também, e principalmente, da sabedoria transmitida e cultivada nas bases familiares dos grupos e comunidades. Entretanto, na conjuntura atual, a partir das lutas e conquistas estabelecidas, o apoio do poder público é legítimo e necessário.

Desse modo, a pesquisa buscou contribuir para a re-escrita desta história e para a valorização desses jongueiros, agentes culturais que constroem sua identidade a partir de uma constante luta por direitos culturais e de memória, para a sua valorização e melhores condições de vida. A conquista do título de *Patrimônio Cultural Brasileiro – Jongo no Sudeste* – e a entrada para o campo das políticas públicas representam a possibilidade de continuidade dessa trajetória de resistência por meio de novas frentes institucionalizadas. Para finalizar, reafirmamos que a salvaguarda do jongo é a salvaguarda do jongueiro.

Referências Bibliográficas

Fontes:

1- Documentos oficiais

- Decreto nº 3.551, de 04 de Agosto de 2000.
- Jongo no Sudeste._ Brasília, DF: Iphan, 2007. 92p. : il color. ; 25 cm. + CD ROOM. – (Dossiê Iphan : 5)
- Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 04 de Agosto de 2000.
- Documento *Certidão* - Jongo no Sudeste, IPHAN, 2005.
- INRC do Jongo - RJ/SP (CNFCP- Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) (<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>)
- Projeto das ações de salvaguarda do Jongo no Sudeste/ Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu (UFF/ IPHAN).

2- Memorialistas e folcloristas

- BARCELLOS, Amaral. *Barra do Piraí – Registros Históricos e Contemporâneos 1853 – 1968*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1970.
- BAUMGRATZ, Gilson. *Barra do Piraí Antiga e Média*. Editora Jornal Centro Sul. Vol. I. Barra do Piraí, 1980.
- _____. *Perfil Barrense*. Editora Jornal Centro Sul. Barra do Piraí, 1996.
- _____. *Barra do Piraí – Cronologia Histórica*. Imprensa Oficial. Niterói, 1991.
- IÓRIO, José Leoni e IÓRIO, Jorge L. D. *Terceiro Barão do Rio Bonito (Subsídios para a história de Barra do Piraí)*. DI Gráfica e Editora. Juiz de Fora, 2007.
- MELO, Ovídio de Andrade. *Reflexões sobre a História de Barra do Piraí. Crônica de minha família e minha formação nesta cidade*. 2010.
- MUNIZ, Célia Maria Loureiro e Rothe, Bia. *Pequeno Cidadão conhecendo Barra do Piraí*. Diadorim Editora, 1997.

3- Fontes Impressas

- Recortes de Jornal do acervo pessoal dos jongueiros.

- Documentos da Animação Cultural do arquivo do CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Piraí.
- Estatuto da Associação Cultural Sementes D’África.

4- Fontes Orais e Áudio Visuais

- Acervo Petrobrás Cultural Memória e Música Negra: Entrevistas: 01.0014/ 01.0015/ 01.0016/ 01.0017.
- Entrevista realizada com Adriane Ivanine Faria, jogueira secretária da Associação Cultural Sementes D’África, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.
- Entrevista realizada com a professora e pesquisadora Anna Maria Sloboda Cruz. Realizada no dia 26/08/2009 em Barra do Piraí.
- Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.
- Entrevista realizada com a líder jogueira e vice-presidente da Associação Cultural Sementes D’África, Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa, realizada no dia 15/03/2011 em Barra do Piraí.
- Entrevista realizada com a animadora cultural Elza Maria Paixão Menezes. Realizada no dia 01/07/2005, no CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym, em Barra do Piraí.
- Entrevista realizada com Jorge Carlos Maria, jogueiro membro da Associação Cultural Sementes D’África, realizada no dia 29/01/2010 em Barra do Piraí.

Sites

- www.historia.uff.br/jongos/acervo
- <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>
- www.pontaojongo.uff.br

Bibliografia:

- ABREU, Martha. Cultura Imaterial e Patrimônio Histórico Nacional In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca. *Cultura Política e Leituras do Passado: historiografia e ensino de história*. Editora Civilização Brasileira, 2007.

- _____ . Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, 31: 235 – 76.
- _____ . Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____ e MATTOS, Hebe (orgs.) Pelos Caminhos do Jongo/Caxambu: História, Memória e Patrimônio. Niterói: UFF. NEAMI, 2008.
- ARANTES, Antonio Augusto. Apresentação. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 32, p. 5–11, 2005.
- _____ . O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. *Resgate*. Revista de Cultura. Campinas: CMU/ Unicamp, nº. 13, p. 18, 2004.
- BARROS, José Márcio. *A Diversidade Cultural, o identitário, o popular e o tradicional*. In: Catálogo Culturas Populares e Identitárias da Bahia. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2010.
- BIRSACK, Aletta. Saber Local, História Local: Geertz e além. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. e FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.
- _____ . Cultura e Saber do Povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 147: p.69 – 78, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. O patrimônio cultural e a construção do imaginário do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 94–115, 1994.
- _____ . *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____ . *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Edição Quarteto Editora, 1ª edição, Coimbra, 2001.
- DEFOURNY, Vincent. A UNESCO e o Brasil: alinhamento histórico nas proposições para o patrimônio imaterial. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros

- de C. e FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio Imaterial no Brasil. Brasília: UNESCO, Educarte, 2008.*
- FONSECA, Maria Cecília L. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – Iphan, 2005. 2. ed. rev. ampl.
 - _____ . Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.* Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed, 2006.
 - _____ . Para além da Pedra e Cal In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP&A , 2003.
 - _____ . Texto da aula 2 – Construção das Políticas Internacionais de Referência para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. *Curso Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda*, realização da UNESCO com coordenação geral da COMUNA S.A em plataforma de Educação à Distância da DUO Informação e Cultura [www.duo.inf.br]. Conta com os apoios do IPHAN e da Secretaria da Identidade e Diversidade, do Ministério da Cultura.
 - FABIAN, Johanes. Memórias da memória: uma história antropológica. In: REIS, Daniel A., MATTOS, Hebe, OLIVEIRA, João P. de, MORAES, Luís Edmundo de S., RIDENTI, Marcelo (orgs). *Tradições e Modernidades.* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
 - FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos e Abusos da História Oral.* – 6 ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
 - GILROY, Paul. *O Atlântico Negro, Modernidade e Dupla Consciência,* Rio de Janeiro, UCAM/Ed. 34, 2001.
 - GONÇALVES, José Reginaldo. O Patrimônio com Categoria de Pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos.* Rio de Janeiro: DP&A , 2003
 - _____ . Ressonância, materialidade e subjetividade: a cultura como patrimônio. *Horizontes Antropológicos.* n. 23, 2005.

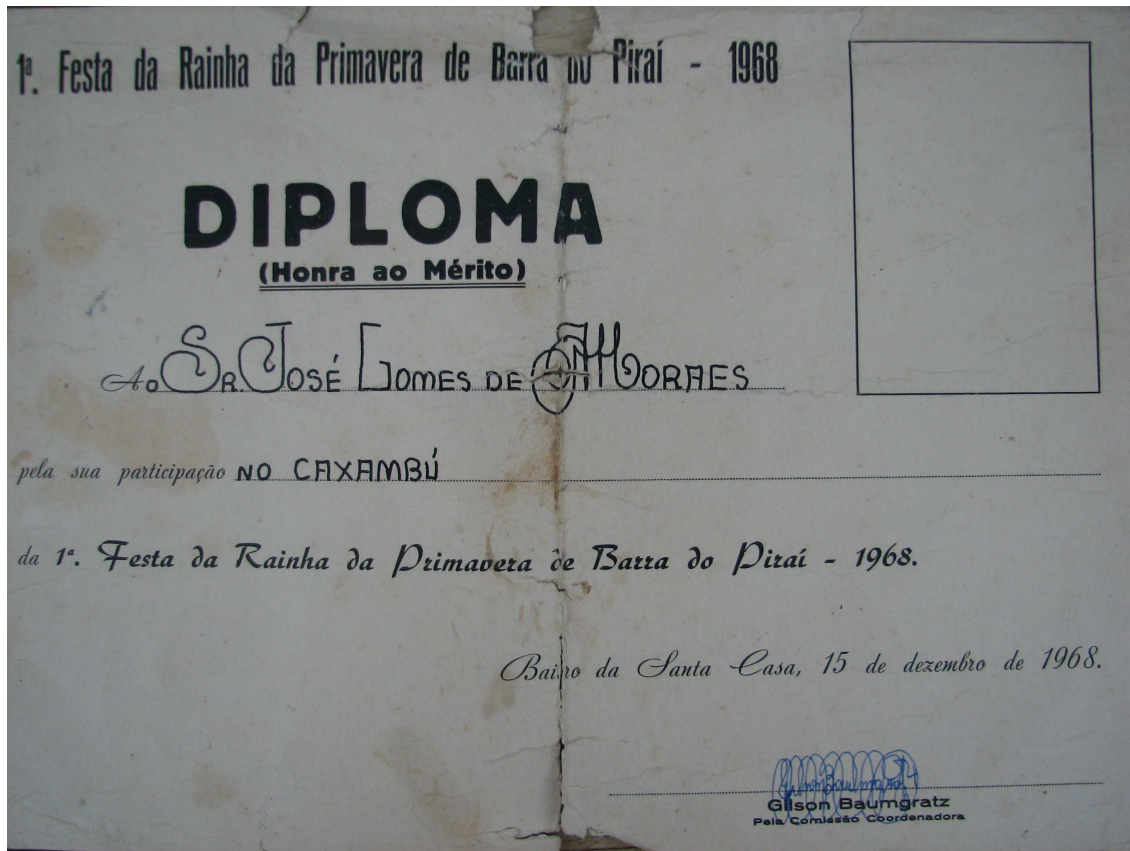
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 24/ 1996.
- HEYMANN, Luciana. O “devoir de mémoire” na França contemporânea: entre a memória, história, legislação e direitos. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro; CPDOC, 2006. 27f.
- HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG, Evelina e MONTEIRO, Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa, Edições 70, 1978.
- MATTOS, Hebe. Memórias do cativo: narrativa e identidade negra no antigo sudeste cafeeiro. In: Rios, A L. e Mattos, H. *Memórias do Cativo. Família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. RJ: Civilização Brasileira, 2005.
- _____ ABREU, Martha. Jongo, registros de uma história. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. RJ: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-americana – uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.
- MONTEIRO, Elaine e SACRAMENTO, Mônica (organizadoras). *O Jongo na Escola*. Niterói, RJ: PROEX, FEC, Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, 2009.
- NEVES, Delma P. Mediação social e mediadores políticos. In: NEVES, Delma P. (org.) *Desenvolvimento social e mediadores políticos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, 2008.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo : Hucitec : Fapesp, 2005. – (Estudos brasileiros; 39), p. 220.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, RJ, vol.2, n.3, 1989
- ROSEMAN, Mark. Memória Sobrevivente: verdade e inexatidão nos depoimentos sobre o holocausto. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria; ALBERTI, Verena (orgs.). *História Oral – desafios para o século XXI*. Editora Fiocruz, Rio de Janeiro, 2000.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- SANT'ANNA, Márcia Genésia de. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: Abreu, Regina e Chagas, Mário (orgs). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. R J: DP&A, 2003, p 46-55.
- _____ .Texto da aula 3 – O Patrimônio Imaterial – Políticas em Curso: a legislação brasileira e os programas de fomento. *Curso Patrimônio Imaterial: Políticas e Instrumentos de Identificação, Documentação e Salvaguarda*, realização da UNESCO com coordenação geral da COMUNA S.A em plataforma de Educação à Distância da DUO Informação e Cultura [www.duo.inf.br]. Conta com os apoios do IPHAN e da Secretaria da Identidade e Diversidade, do Ministério da Cultura.
- SAID, Edward W. *Representações do Intelectual*; As Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In : Rémond, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: EdUfrj / Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. R J: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- THOMPSON, E.P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros – uma crítica ao pensamento de Althusser*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981.
- _____ . Antropologia e História Social. In: *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- VIANNA, Letícia C. R. Legislação e Preservação do Patrimônio Imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda da cultura popular. *Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares*, vol. 1, n.1, 2004.

ANEXOS

Anexo I – Certificados e notícias de jornal

1- Certificados



Grupo de folclore barrense se apresenta em São Paulo



O grupo barrense folclore do jongo "Os Filhos de Angola", tendo à frente o Mestre Dorvalino (no detalhe da foto), estará se apresentando às 22 horas deste sábado no Espaço Cultural, no Centro Cultural Clemente Gomes, da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos, Estado de São Paulo.

Os barrenses do jongo, estarão em apresentação ao lado de expressivos grupos culturais como Bonecões, Caras e Caretas, Madrigal Música Viva, recital:

Raízes; Piraguará; Zé Mira e os Peões; Workshop: Percussão para temas folclóricos; missa sertaneja, quadrilha e forró.

O historiador Gilson Baumgratz através do seu Dorvalino presenteou aos principais organismos culturais e autoridades de São José dos Campos de livros autografados da história de Barra do Pirai levando às luzes de nossa civilização àquele povo tão preocupado na preservação das melhores tradições brasileiras

Jongo de Barra do Pirai brilha na capital do Estado

A Secretaria Estadual de Educação, através Animação Cultural fez realizar no dia 28 de julho a I Festa do Interior, nos Arcos da Lapa, Rio de Janeiro

Entre todas as apresentações, uma das mais destacadas foi o Jongo de Barra do Pirai, onde se reuniram o grupo Tio Juca e Filhos de Angola

Numa apresentação tradicional e impecável, trouxe alegria e interesse a todo o público presente, que se maravilhou com os costumes mantidos através dos tempos, o que era totalmente desconhecido da maioria. Após a apresentação, a Animação Cultural recebeu várias pessoas interessadas em fazer contato com os grupos, para outras apresentações, incluindo pessoas de todos os segmentos culturais e das sociedades presentes.

Assim a Animação Cultural e o povo de Barra do Pirai e de toda a Região do Médio Paraíba não poderiam deixar de agradecer os participantes dos grupos, sua boa vontade e entusiasmo, na representação de nossa cultura e tradição afro-brasileira.



05/08/1995

Grupos de jongo de Barra do Piraí participam de documentário

Grupos de jongo de Barra do Piraí participaram de documentário "Chuva de Anjos" de São José dos Campos e retrata a vida e obra de seus figurantes do Vale do Paraíba, além de mostrar um paralelo entre figuras e a vida

1984

Por: [illegible]

jongueiros que moram naquele região.

Fica aqui os sinceros agradecimentos, ao casal pelo calorosa acolhida e cedendo o local. A vice-prefeita Dulce Alvaranga pelo apoio e incentivo a cultura de Barra do Piraí. Os diretores do CIEP 267 Alina e Maurício e Ilídio Santo An-



Grupo de jongo Filhos de Angola, Tia Maria e Tio Joca em grande apresentação, mostrando todas suas filhas e costumes através do jongo.

de danças como Mocimboque e o jongo, muitos retratados pelos figurantes (artesãos que modelam figuras de barro).

Uma vez concluído, o projeto será exibido em escolas e centros culturais, afirmou a documentarista. Suzan Clémense é animadora cultural Elza Maria Paolino Meneses do CIEP 267, que vem resgatando os grupos desde 1983.

A filmagem ocorreu no dia 2 de dezembro no bairro Boca do Mato, no sítio do sr. Waldi e sr. Rosa, amigos de Sérgio Belarmino e Laurides,

confundida com o bambolé, possui canto em doses ao som dos tamborins onde um casal entra na grande roda, dançam fazendo evoluções repetitivas, até que outro jongueiro pede licença para entrar, assim se procede enquanto os cantantes se revezam e todos tenham dançado.

Essa dança é uma tradição, passada de pai para filho, de geração a geração e resiste até hoje em Barra do Piraí através dos grupos, Tio Joca, Tia Maria e Filhos de Angola.

JONGO

O jongo é uma dança folclórica de origem bantu, registrada em 1958 e teve na África a origem para o Brasil com os negros.

É uma dança de roda conhecida e

Animação cultural através do jongo homenageando Darcy Ribeiro



No mês passado, 24 de outubro o jongo de Barra do Piraí se apresentou no matutino do metrô carioca, no evento intitulado "Concretizando o sonho de Darcy Ribeiro", numa intensa programação envolvendo alunos de 74 CIEPs de todas as regiões do estado.

Essas atividades foram para lembrar o aniversário de nascimento do educador que elaborou a escola de horário integral, criou o cargo de animação cultural.

Antes da apresentação do jongo, foi lido o histórico dos grupos: Tio Juca, Tia Maria, Filhos de Ango-

la; pesquisado pela animadora cultural Elza do CIEP 267, que vem incentivando os grupos desde 1993. Após o jongo o mestre Sidenir fez uma belíssima demonstração de capoeira com grupo.

Libertação Negra desenvolve um belo trabalho no CIEP 287.

Uma semana de atividades, entre os dias 22 e 26 de outubro, vai lembrar o aniversário de nascimento do educador Darcy Ribeiro, que se estivesse vivo estaria completando 79 anos. O evento, intitulado concretizando o sonho de Darcy Ribeiro, terá uma intensa programação, envolvendo alunos de 74 CIEPs de todas as regiões do Estado e acontece no mezanino do metrô Carioca.

Em cada pólo, do Programa de Implementação de Horário Integral da Secretaria de Estado de Educação, vai ter um stand, onde serão exibidos os trabalhos produzidos por alunos e professores das diferentes unidades. Entre outras atividades, constam também 51 horas de apresentações folclóricas, corais, grupo de teatro, dança moderna, dança indígena, dança afro, teatro de bonecos, conjunto de cavaquinho e contadores de histórias, além de exposição de artesanato. Os espetáculos acontecerão ininterruptamente das 10 da manhã às cinco horas da tarde.

Paralelamente funcionará um núcleo de saúde, em parceria com a Defesa Civil. Na ocasião será montado um posto, semelhante aos existentes nos CIEPs, com atendimento preventivo de saúde oral e para consultas odontológicas que incluem pesagem e medição. Além disso, serão exibidos vídeos pedagógicos sobre a Escola de Horário Integral.

O evento terá ainda oficinas de bijuteria, tecelagem, desenho, teatro, origami, música, dança, sucatas e pintura.

No ponto alto da homenagem acontece às 16 horas do dia 26, quando alunos de 359 CIEPs vão cantar simultaneamente o parabéns pelo aniversário de Darcy Ribeiro. Depois do parabéns, no mezanino do metrô Carioca, a festa será encerrada pela Oficina de Ritmo do CIEP Nação Mangueirense, que apresentará um espetáculo de cavaquinho e percussão.



Cultura e identidade de um povo. 2445020



Secretaria de Estado de Educação

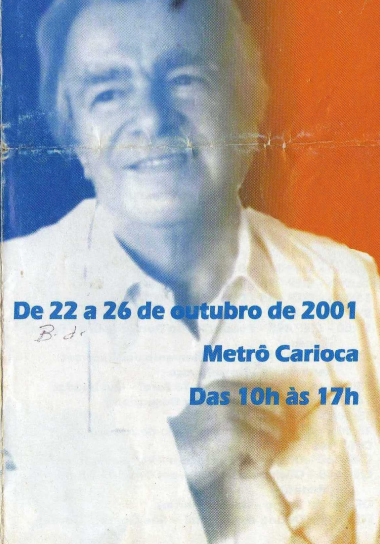
Apoio:



FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO

Defesa Civil

Concretizando o sonho de Darcy Ribeiro



De 22 a 26 de outubro de 2001

Metrô Carioca
Das 10h às 17h

DIA 22/10 - SEGUNDA-FEIRA

PALCO PRINCIPAL

14:00h - Abertura
15:00h - Apresentação de Corais
CIEP 278 - Coral Darcy Ribeiro - Paty do Alferes
CIEP 457 - Iguaçu Grande
CIEP 146 - Coral Canto da Aldeia - São Pedro da Aldeia
CIEP 167 - Nova Iguaçu
CIEP 441 - Magé
CIEP 368 - Itaguaí
2º PALCO

Apresentações Teatrais

15:00 - CIEP 357 - Cabo Frio
16:00 - CIEP 439 - São Gonçalo

OFICINAS

CIEP 458 - Oficina de Bijuteria - Cabo Frio
CAIC Prof. Ananias Dias - Oficina de Vassoura Ecológica - Vassouras

DIA 23/10 - TERÇA-FEIRA

PALCO PRINCIPAL

10:00h - CIEP 037 - Coreografia e Música "Identidade" de Jorge Aragão - Belford Roxo
10:30h - CIEP 302 - Coreografia Vida - Angra dos Reis
11:00h - CIEP 147 - Dança - Arraial do Cabo
11:30h - CIEP 193 - Capoeira - Projeto Jacarezinho - Cabo Frio

12:00h - CIEP 150 - Conjunto "Apanhei-te Cavaquinho"

13:30h - CIEP 304 - Dança - Com. Levy Gasparian

14:00h - CIEP 148 - Bate Latas - Araruama

14:30h - CIEP 391 - Teatro de Bonecos - Maricá

15:00h - CIEP 427 - Folclore Brasileiro - Três Rios

15:30h - CIEP 331 - Dança de Rua - Cabo Frio

16:00h - CIEP 290 - Dança - Três Rios

16:30h - CIEP 456 - Dança - Três Rios

2º PALCO - Poesia - Teatro

10:00 - CIEP 493 - Poesia/Teatro Darcy Ribeiro - Barra Mansa

11:00h - CIEP 390 - Aproveitamento dos Recursos Renováveis - Nova Iguaçu

13:00h - CIEP 344 - "Drogas Tô Fora" - Queimados

14:00h - CIEP 304 - Com. Levy Gasparian

15:00h - CIEP 456 - Três Rios

16:00h - CIEP 305 - "Drogas" - Rio de Janeiro

OFICINAS

CIEP 460 - Oficina de Tecelagem - Araruama (Manhã)

CIEP 449 - Oficina de Desenho em Grafite - Niterói (Manhã)

Oficina de Teatro - Itaguaí (Tarde)

CIEP 411 - Oficina de Origami - São Gonçalo (Tarde)

DIA 24/10 - QUARTA-FEIRA

PALCO PRINCIPAL

10:00h - CIEP 136 - Música - Nilópolis
10:30h - CIEP 028 - "Rap do Darcy" - Grupo Cultural Cabana - Nilópolis
11:00h - CIEP 297 - Caninha Verde - Vassouras
11:30h - CIEP 287 - Jongo - Barra do Pirai
12:00h - CIEP 291 - Grupo de Pagode - Pirai
13:30h - CIEP 298 - Conjunto "Ponto Com" - Rio das Flores
14:00h - CIEP 490 - Dança - Três Rios
15:00h - CIEP 358 - "Stúdio de Dança Nós em Movimento" - Nova Iguaçu

15:30h - CIEP 365 - Dança - Nova Iguaçu

16:00h - CIEP 387 - Dança Indígena - Nova Iguaçu

16:30h - CIEP 396 - Coral/Dança/Banda - Queimados

2º PALCO

Teatro - Poesia - Dramatizações

10:00h - CIEP 097 - Teatro/Poesia - Duque de Caxias

11:00h - CIEP 131 - Teatro/Poesia - Caxias

13:00h - CIEP 285 - Sapucaia

14:00h - CIEP 358 - Dramatização de Contos - Nova Iguaçu

15:00h - CIEP 120 - Caxias

16:00h - CIEP 028 - Nilópolis

OFICINAS

CIEP 360 - Oficina de Música - Itaguaí (Manhã)

Oficina de Dança - Seropédica (Manhã)

CIEP 123 - Oficina de Cerâmica - Nova Friburgo (Tarde)

Oficina de Pintura - Nova Iguaçu

DIA 25/10 - QUINTA-FEIRA

PALCO PRINCIPAL

10:00h - CIEP 346 - Coral/Coreografia - Queimados

10:30h - CIEP 341 - Dança - Queimados

11:00h - CIEP 023 - Música e Dança - Queimados

11:30h - CIEP 430 - Banda - São Gonçalo

12:00h - CIEP 238 - Coral e Artes Circenses - São Gonçalo

13:30h - CIEP 433 - Coral/Solo de Cavaquinho/Expressão Corporal - Rio de Janeiro

14:00h - CIEP 311 - Dança Cigana - Rio de Janeiro

14:30h - CIEP 127 - Grupo Musical - Magé

15:00h - CIEP 208 - Balé/Coral - Caxias

15:30h - CIEP 369 - Coral - Caxias

16:00h - CIEP 048 - Fanfarra - Itaguaí

16:30h - CIEP 206 - Grupo de Dança - Japeri

2º PALCO

Teatro - Poesia - Dança

10:00h - CIEP 308 - Itaboraí

11:00h - CIEP 277 - Cantagalo

13:00h - CIEP 145 - "Pluft, O Fantasminha" de Mª Clara Machado - Cordeiro

14:00h - CIEP 322 - "Nicolau Tinha Uma Ideia" ou "CIEP Utopia Possível" - Bom Jardim

15:00h - CIEP 497 - Coral/Dança - Itaguaí

16:00h - CIEP 475 - "A Bruxinha Que Era Boa" - Teresopolis

OFICINAS

CIEP 244 - Oficina de Reciclagem - Rio de Janeiro (Manhã)

CIEP 369 - Oficina de Música - Caxias (Manhã)

CIEP 362 - Oficina de Silk - Rio de Janeiro (Tarde)

CIEP 357 - Oficina de Bonecas de Retalho - Cabo Frio (Tarde)

DIA 26/10 - SEXTA-FEIRA

PALCO PRINCIPAL

10:00h - CAIC Paulo Dacorso - Dança - Japeri

10:30h - CIEP 448 - "Mineiro Pau" - Niterói

11:00h - CIEP 999 - Dança das Fitas/Dança dos Velhos - Paraty

11:30h - CIEP 261 - Coral de Flauta Doce - Porciúncula

12:00h - CIEP 998 - Violão/Canto/Coreografia - Sumidouro

13:30h - CIEP 474 - Coral/Judô - Petrópolis

14:00h - CIEP 477 - Música/Dança - Arrozal

15:00h - Animadores Culturais - Auto do Boi Bumba - Belford Roxo

15:30h - CIEP 462 - Coral - Campos

16:00h - PARABÉNS PARA DARCY RIBEIRO - EM TODO O ESTADO

16:20h - CIEP 137 - Música Inglês - Little Indians - Petrópolis

16:40 - CIEP 200 - Dança Indígena - Nova Iguaçu

2º PALCO

Teatro/Dança

10:00h - CIEP 327 - Magé

11:00h - CIEP 312 - Recital de Poesia - Rio de Janeiro

13:00h - CIEP 158 - Dança para a Paz - Pirai

14:00h - CIEP 137 - "A Tartaruga" - Petrópolis

16:00h - CIEP 123 - "Vida - Darcy Ribeiro"

OFICINAS

CIEP 312 - Oficina de Reciclagem - Rio de Janeiro (Manhã)

Oficina de Brinquedos - Itaboraí (Manhã)

CIEP 477 - Oficina de Sucata (Tarde)

CIEP 999 - Oficina de Máscaras (Tarde)

Jongo, caxambu de BP, recebe o título de Patrimônio Cultural do Brasil



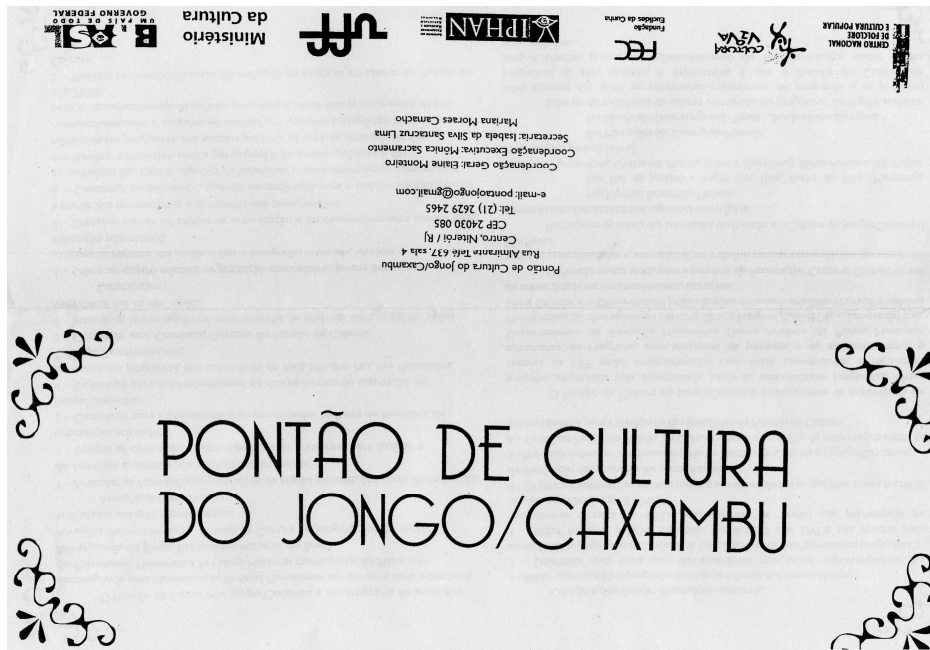
Recentemente o grupo de Jongo de Barra do Piraí, participou do X Encontro de Congueiros no estado de Santa Catarina de Florianópolis, juntamente com mais 10 conjuntos de congadeiras, logo a com mais doze cidades que fazem parte do Registro de Jongo do Sudeste. Aconteceram também outras manifestações folclóricas semelhantes ao jongo e caxambu.

O encontro se realizou nos dias 15 e 17 de dezembro de 2000, para que se fosse a homenagem ao Mestre idealizador do encontro de congueiros, professor Ubaldo Maciel de Castro, homem culto, simples e de grande sabedoria. Imaginou que era de a rede de jongo e caxambu, poderia crescer, que as comunidades encontradas fossem pesquisadas, documentadas e registradas.

■ LISA FIA, PÁGINA 02

ANEXO II – Material de Divulgação, Certificados e Prêmio do Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu

1- Folder



O Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu é um programa de extensão desenvolvido pela Universidade Federal Fluminense em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como parte do Plano de Salvaguarda do Jongu, Patrimônio Imaterial do Brasil. As ações desenvolvidas no Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu estão articuladas em três grandes eixos:

Articulação/Distribuição:

- 1 - Articular as comunidades jongueiras da região sudeste, por meio da realização de reuniões e eventos nos territórios jongueiros;
- 2 - Equipar as comunidades com computador e internet para facilitar a articulação em rede;
- 3 - Contribuir para a articulação das comunidades na Rede de Memória do Jongu/Caxambu;
- 4 - Contribuir para o fortalecimento de outras formas de expressão das comunidades jongueiras, tais como Folia de Reis, Mineiro Pau, Boi Pintadinho, Calango, Pastorinhas, etc;
- 5 - Constituir uma Comissão Gestora do Pontão de Cultura;
- 6 - Instituir prêmios, mediante apresentação de projetos, para viabilizar ações específicas das comunidades.

Capacitação:

- 1 - Oferecer quatro oficinas: organização comunitária; jovens lideranças jongueiras; registro em áudio, vídeo e fotografia; memória, história oral e educação patrimonial;
- 2 - Oferecer cursos no campo da organização e do desenvolvimento comunitário, a partir das necessidades e demandas das comunidades;
- 3 - Constituir consultoria(s), quando necessária(s), para o trabalho pontual junto às comunidades, com o objetivo de incentivar o desenvolvimento comunitário;
- 4 - Realizar seminários, com a participação de escolas públicas e das comunidades jongueiras, nas escolas públicas da área de abrangência das comunidades, com o objetivo de realizar um trabalho pedagógico junto às escolas para o reconhecimento da cultura jongueira a partir dos pressupostos da Lei 10639/03;
- 5 - Realizar um seminário anual de avaliação de todas as atividades do Pontão de Cultura.

Difusão e distribuição de produtos culturais:

- 1 - Editar um calendário jongueiro com datas e festas das comunidades;
- 2 - Distribuir uma caixa com documentários que sejam representativos das comunidades jongueiras nas escolas da Educação Básica dos "territórios jongueiros";
- 3 - Editar material didático de apoio à utilização dos DVDs nas escolas para acompanhar a caixa de DVDs, como forma de auxílio aos professores na implementação da Lei 10.639/03;
- 4 - Organizar publicações sobre o jongu e as comunidades jongueiras, como material de divulgação dos grupos e das comunidades;
- 5 - Produzir e divulgar um documentário do Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu;
- 6 - Criar um Portal do Pontão de Cultura, para a circulação de informação entre as comunidades e para a divulgação das atividades do Pontão de Cultura.

O Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu é decorrente da experiência de trabalho acumulada pela universidade junto às comunidades jongueiras. Vários setores da UFF estão comprometidos com essas comunidades e participam ativamente do Programa, com atividades de pesquisa e de extensão, como o Departamento de Educação Matemática (Santo Antônio de Pádua, Noroeste Fluminense), o Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), o Laboratório de Livre Criação e o Observatório Jovem. Espera-se, envolver outros cursos e setores da universidade no desenvolvimento das ações.

O Pontão conta ainda com a parceria da Associação Cultural Cachueira! em todas as suas atividades e, em especial, no trabalho com as comunidades do estado de São Paulo.

Participam do início das atividades do Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu comunidades localizadas nos seguintes municípios:

No Espírito Santo: São Mateus.
No Rio de Janeiro - Angra dos Reis, Barra do Pirai, Miracema, Pinheiral, Porciúncula, Quissamã, Rio de Janeiro (Serrinha), Santo Antônio de Pádua, Valença (São José da Serra).
Em Minas Gerais: Carangola, Recreio.
Em São Paulo: Guaratinguetá, Piquete, São José dos Campos.

Sabe-se da existência de outras comunidades jongueiras na região sudeste, com algumas das quais os executores e parceiros do programa e os próprios jongueiros já têm contato. A expectativa é que o Pontão de Cultura do Jongu/Caxambu possa, no desenvolvimento de suas atividades, reunir outras comunidades.

2- Noite do Jongo
2.1- Cartaz 2008

O Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, o IPHAN e a Associação Cultural Sementes d'África têm o prazer de convidar para a grande **Noite do Jongo - Homenagem aos Mestres Jongueiros**

Programação:
Roda com os Velhos Mestres
Homenagem aos Mestres
Roda de Jongo (Barra do Piraf, Quilombo São José, Pinheiral e Serrinha)

Local: Praça Nilo Peçanha - Centro Barra do Piraf.
Dia: 02 de agosto de 2008
Horário: 18h

2.2- Certificado 2008

Certificado

Com enorme orgulho homenageamos a **Claudionor de Jesus, Seu Nonô**, pela sua liderança e responsabilidade na defesa de um dos patrimônios culturais do Brasil, o JONGO do Sudeste. Por ser um dos mais antigos mestres de JONGO de sua região, precisa ser lembrado por todos que valorizam e defendem as tradições populares de nosso país.

Como herdeiro de um patrimônio artístico e cultural reconhecido em todo o Brasil, soube, como poucos, guardá-lo e ensiná-lo às gerações atuais.

Nessa oportunidade, reconhecemos e agradecemos a sua luta e todos os seus esforços pela continuidade do JONGO do Sudeste.

Barra do Piraf, 2 de agosto de 2008
Elaize Monteiro
Coordenadora Geral
Pontão de Cultura Jongo/Caxambu
Mat. SIAPE 1300921

Lucia Yunes
Diretora Substituto
CNPQ/IPHAN

Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN

2.3-Cartaz de 2010

O Pontão de Cultura Jongo/Caxambu

Convida para a **Noite do Jongo**
Edição 2010

Dia 23 de outubro de 2010, às 18 horas
Praça Barão do Campo Belo, Vassouras-RJ

Rodas de jongo com grupos de Angra dos Reis (RJ); Arrozal, Pirai (RJ); Barra do Pirai (RJ); Campinas (SP); Carangola (MG); Guaratinguetá (SP); Miracema (RJ); Pinheiral (RJ); Piquete (SP); Porciúncula (RJ); Santo Antônio de Pádua (RJ); São José dos Campos (SP); São Mateus (ES); Serrinha, Rio de Janeiro (RJ); Valença (RJ) e Vassouras (RJ).

Apoio: Realização:

3- Prêmio Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu

3.1 - Certificado

Certificado

Com enorme orgulho concedemos ao grupo

Associação Cultural Sementes D'África - Barra do Pirai - RJ
o Prêmio Mestre Rozau José Bernardo, pela iniciativa apresentada no I Concurso do Prêmio do Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu.

Nessa oportunidade, reconhecemos o trabalho desenvolvido pelo grupo na sua comunidade e agradecemos a sua participação no Edital do Prêmio Mestre Rozau José Bernardo.

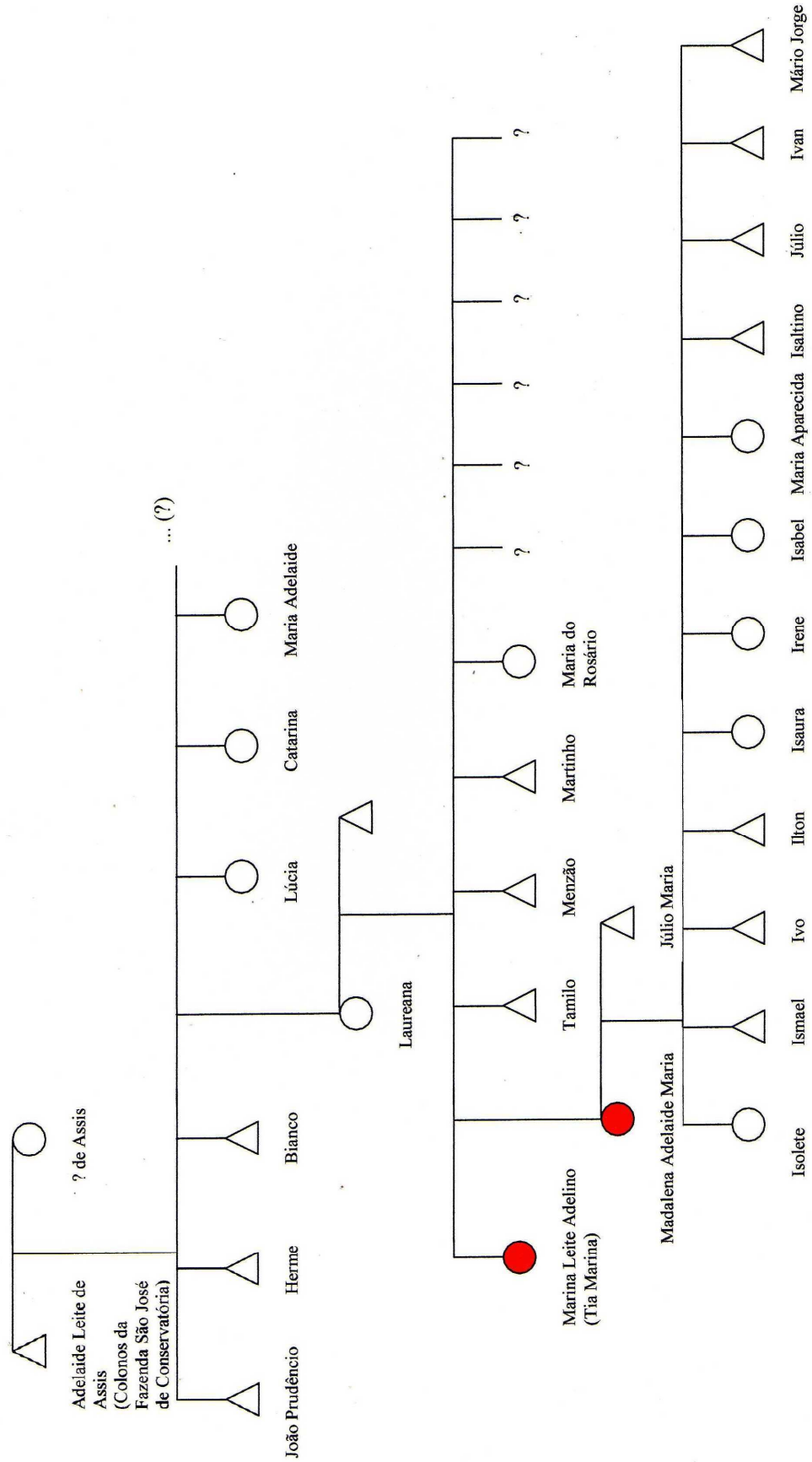
Mestre Rozau é jongueiro de raiz, admirado por todo (a), pela sua capacidade de versar e de desatar os pontos de jongo que lhe são destinados. É sem dúvida um dos mais sábios jongueiros de Angra dos Reis/RJ, responsável pela manutenção do jongo no município.

Este Prêmio é também uma homenagem ao SÁBIO JONGUEIRO VELHO de Angra dos Reis.

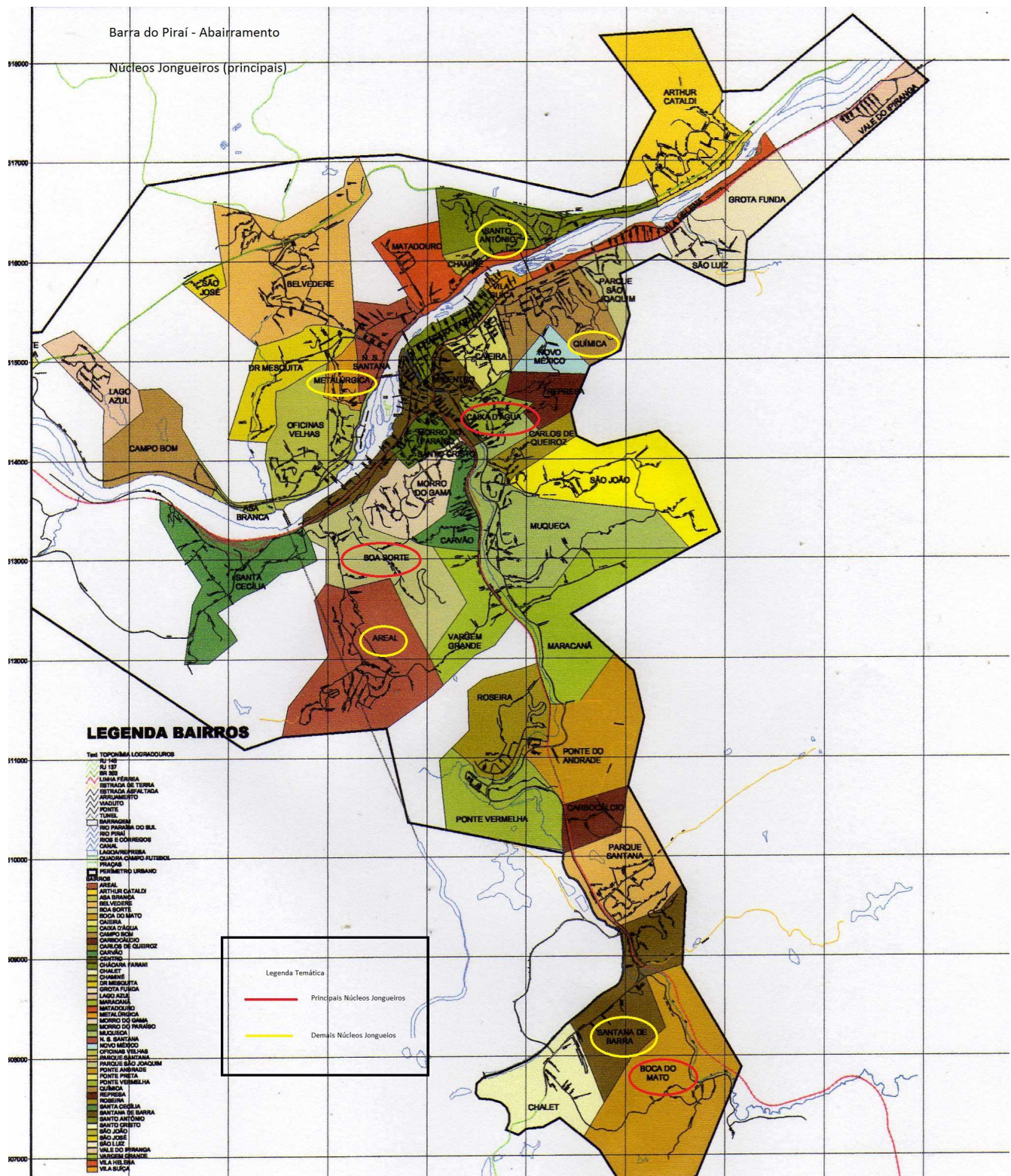
Rio de Janeiro, 02 de maio de 2009

Pontão de Cultura do Jongo Caxambu
Rua Almirante Tefé, 637 - sala 4 - Centro - Niterói
Tel: 21- 2629-2465 - pontaojongo.com.br - www.pontaojongo.uff.br

Família Leite Maria



2- Mapa dos Núcleos Jongueiros de Barra do Pirai



Anexo IV: Documentos da Pasta Animação Cultural do Arquivo do CIEP 287 – Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Pirai

1- Histórico do Jongo, texto de Elza Maria Paixão Menezes (versão 2001)

JONGO

Dança folclórica de origem africana (banto), mística, mágica, que possui poesia com estribilhos; improvisos com desafios e enigmas verbais condicionados a evolução. Nesta dança, todos formam uma roda e cantam enquanto um casal dança numa coreografia repetitiva.

Em 1450, o *Jongo* já era registrado na África e veio para o Brasil junto com os escravos. É uma tradição e resiste em Barra do Pirai, cidade do Médio Paraíba.

Sr. *Dalvino de Souza*, fundador do grupo, conta que o *Jongo* foi passado para eles através de seus pais, tios e padrinhos numa reunião de família na *Fazenda Santa Maria na Ponte Alta* onde cantavam e marcavam ritmo com dois taquaraçus (um grosso e um fino) batendo contra o chão, tirando assim o som do Caxambu e Candongueiro, surgindo então o grupo de *Jongo “Os filhos de Angola”*.

Atualmente, o grupo se reúne num local denominado “*Sombra do Abacateiro*” e alguns dos instrumentos utilizados são feitos de barrica de vinho coberto na sua parte superior por couro de animal. Outros instrumentos são denominados: *candongueiro*, que faz o contratempo chamado ritmo; *caxambu*, que acompanha o *Jongo*; *gongô*, que é o tipo de chocalho que faz a marcação; *mucoca*, que é a vara que marca o ritmo batendo no caxambu.

O *Jongo*, segundo o Sr. *Juquinha*, era contado pelos nossos antepassados com diversas origens, entre elas a de que os escravos na senzala recebiam barris vazios para queimar e os aproveitavam para confeccionar os tambores, os quais antes eram feitos de grossas toras de madeiras ocas que produziam sons mais adequados para dançar; percebiam ainda que se retirassem a tampa do barril e colocassem o couro de animal em seu lugar, a repercussão atingiria maiores distâncias.

Batendo nos tambores, os escravos dançavam ao redor de uma fogueira previamente preparada, cantando o “*Jongo do Caxambu*”.

Há em Barra do Pirai três grupos de *Jongos* distintos:

- *Tio Juca*, o mais antigo de todos os grupos;
- *Tia Marina*, tendo este nome em homenagem a Senhora Marina, a que tem mais idade entre os participantes, sendo a matriarca com 81 anos. Todos no grupo lhe devem muito respeito.
- *Filhos de Angola*, que por falta de seu fundador Dorvalino de Souza, foi passado aos cuidados de Sérgio Belarmino.

O grupo “*Filhos de Angola*” foi resgatado em 1993 com o trabalho cultural e comunitário. Antes não era conhecido pela população barrensense, somente no local de sua origem.

Os outros grupos *Tio Juca* e *Tia Maria*, já conhecidos, juntaram-se aos *Filhos de Angola* para as apresentações em Eventos, formando uma única família jongueira.

Resgate do grupo “*Filhos de Angola*” feito por Elza Maria Paixão Menezes - Animadora Cultural do CIEP 287 Angelina Teixeira Netto Sym de Barra do Pirai.

Coordenadores dos grupos de Jongo - Barra do Pirai - Médio Paraíba

Barra do Pirai, 17 de outubro de 2001.

Aos cuidados de Flávia Diamante Munholi
COORDENADORA DO MUSEU DO FOLCLORE



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
COORDENADORIA REGIONAL DA REGIÃO DO MÉDIO PARAÍBA I
CIEP 287 ANGELINA TEIXEIRA NETTO SYM
ANIMAÇÃO CULTURAL

JONGO

Dança folclórica de origem africana (banto), mística, mágica, que possui poesia com estribilhos; improvisos com desafios e enigmas verbais condicionados a evolução numa coreografia repetitiva.

Em, 1450, o Jongo já era registrado na África e veio para o Brasil junto com os escravos. É uma tradição e resiste em **Barra do Pirai**, cidade do Médio Paraíba.

Sr. Dorvalino de Souza, fundador do grupo, conta que o Jongo foi passado para eles através de seus pais, tios e padrinhos numa reunião de família na Fazenda Santa Maria na Ponte Alta onde cantavam e marcavam ritmo com dois taquaraçus (um grosso e um fino) batendo contra o chão, tirando assim o som do Caxambu e Candongueiro, surgindo então o grupo de Jongo "**Os filhos de Angola**".

Atualmente, o grupo se reúne num local denominado "Sombra do Abacateiro" e todo mês de novembro há o Encontro da Raça, realizado por Laudeni de Souza, filho do fundador dos Filhos de Angola. Alguns instrumentos utilizados são feitos de barrica de vinho coberto na sua parte superior por couro de animal. Outros instrumentos são denominados: **candongueiro** que é o que faz contratempo chamado ritmo; **caxambu** que acompanha o Jongo; **gongô** que é o tipo de chocalho que faz a marcação e o **mucoco** que é a vara que marca o ritmo batendo no caxambu.

O Jongo, segundo o Sr. Juquinha, era contado pelos nossos antepassados com diversas origens, entre elas a de que os escravos na senzala recebiam barris vazios para queimar e os aproveitavam para confeccionar os tambores, os quais antes eram feitos de grossas toras de madeiras ocas que produziam sons mais adequados para dançar; percebiam ainda que se retirassem a tampa do barril e colocassem o couro do animal em seu lugar, a repercussão atingiria maiores distâncias.

Batendo nos tambores, os escravos dançavam ao redor de uma fogueira previamente preparada, cantando o "Jongo Caxambu".

Há em Barra do Pirai três grupos distintos:

- **Tio Juca**, o mais antigo de todos os grupos;
- **Tia Marina**, tendo este nome em homenagem a Senhora Marina, a que tem mais idade entre todos os participantes, sendo a matriarca com 82 anos. Todos no grupo lhe devem respeito.
- **Filhos de Angola**, que por falta de seu fundador Dorvalino de Souza, foi passado aos cuidados de Sérgio Belarmino.

O grupo "**Filhos de Angola**" foi resgatado em 1993 com o trabalho cultural e comunitário. Antes não era conhecido pela população barrensense, somente no local de sua origem.

Os outros grupos Tio Juca e Tia Marina, já eram conhecidos, juntaram-se aos **Filhos de Angola** para as apresentações em eventos, formando uma única família jongueira.

Resgate do grupo "Filhos de Angola" feito por Elza Maria Paixão Menezes, Professora de Ciências, Biologia e Animadora Cultural do CIEP 287 Angelina Teixeira Netto Sym e Coordenadores dos grupos de Jongo de Barra do Pirai – Médio Paraíba.

2- Duas cartas do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular sobre o processo de registro do Jongo como Patrimônio Cultural Brasileiro

(versão 2003)

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ CNFCP
Ministério da Cultura/MINC

Rio, 14 de novembro de 2003

Prezados Senhores

Desde outubro de 2001 o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular vem realizando o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular com o apoio e acompanhamento de diferentes unidades do Ministério da Cultura e ampla rede de parceiros em todo o território Brasileiro. O Projeto tem se desenvolvido em várias frentes de pesquisa nas quais procuramos testar e refletir sobre a aplicabilidade e possibilidades dos instrumentos então recém criados para a proteção e salvaguarda do patrimônio cultural de natureza imaterial: o Registro instituído pelo decreto presidencial 3551; e o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido pelo Departamento de Identificação e Documentação do IPHAN.

Uma das frentes de pesquisa que estão implementadas com vistas ao inventário e registro é relacionada ao bem cultural Jongo na região sudeste. E nesse sentido estamos apresentando os pesquisadores Adailton da Silva e André Felipe Severino, que nos próximos meses estarão fazendo pesquisa junto às comunidades jongueiras na região.

Nesse sentido solicitamos o apoio das instituições e pessoas interessadas em promover e salvaguardar o jongo como patrimônio cultural do Brasil.

Sem mais por hora,

Agradecemos a atenção e nos colocamos à disposição,



Leticia Vianna

Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular
Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Ministério da Cultura—Rua do Catete 179—Rio de Janeiro—tel 2285 0441(214)

Ciente: Rosane D. Pereira

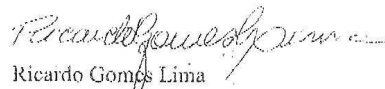
Rosane Iolte Dubles Pereira
Diretor Geral - CIEP 287
Tatzeira Netto Sym

1

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Rio de Janeiro, 01 de março de 2004

Vimos por meio desta atestar, para os devidos fins, que o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular vem trabalhando para o pedido de registro do Jongo como Patrimônio Cultural Brasileiro, a ser inscrito no Livro de Formas de Expressão do IPIAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Para tanto estiveram em Barra do Piraí os pesquisadores André Felipe Severino e Adailton da Silva para levantamento de informações sobre o jongo na região, em contato com a animadora cultural Tíza Maria Paixão Menezes e outros envolvidos com o bem.



Ricardo Gomes Lima

Coordenador da Pesquisa

3- Relatórios da Animação Cultural
(Atividades no CIEP 287 e participação em eventos)



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA ADJUNTA DE PLANEJAMENTO PEDAGÓGICO
PROGRAMA DE IMPLEMENTAÇÃO DO HORÁRIO INTEGRAL
COORDENAÇÃO GERAL DE ANIMAÇÃO CULTURAL

RELATÓRIO TRIMESTRAL DE ANIMAÇÃO CULTURAL
DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO NAS UNIDADES ESCOLARES E COMUNIDADES

Coordenadoria Regional : Região do Médio Paraíba I
 Projeto da Unidade Escolar : CIEP 287 Brigolão Angelina Teixeira Netto Sym
 Nome do Projeto : Arte é expressão da vida / A Cultura mostra quem somos
 Nome do(a) Animador(a) Cultural : Elza Maria Paixão Menezes
 Unidade Escolar : CIEP 287 Brigolão Angelina Teixeira Netto Sym
 Atividades desenvolvidas no período :
Reunião da Rede Memória do Zongo e pesquisadores do IPHAN no Centro Nacional do Folclore 11/01 de março na cidade do Rio de Janeiro e contatos para pauta de reunião dia 22 de julho e 2017 na Rua Fundição Progresso.
 Dias e Horários : 8 de abril reunião com a comunidade cultural Zongo
 Alunos Atendidos : no Bairro Boca do Mato, 8 alunos pertencentes à comunidade CIEP 287 do grupo Tia Marina, no total de 35 participantes.
 • Atividades com a Comunidade:
Intercâmbio Cultural com a Fundação Cultural Cassiano Ricardo de São José dos Campos onde os Grupos de Zongo de Barra do Pirai foram convidados para uma apresentação na Festa de São Benedito nos dias 16/17 abril de 2005 - S.P.
 Dias e Horários :
 Participantes atendidos : 48 integrantes dos 3 grupos de Zongo
 2 de junho Abertura do Projeto "A cultura mostra o quem somos" com 1ª série
 • Atividades de Fim de Semana : (se houver) 40 alunos do CIEP 287
Participação do 1º Encontro Artístico Cultural de Barra do Pirai com a apresentação dos Grupos de Zongo dia 6 de Agosto no Royal Sport Club a pedido da Secretaria de Turismo C. Roger.
 Participantes atendidos : 30 jongueiros
 Animador(a) Cultural : Elza M. P. Menezes Matrícula e data : 823435-3/9 Setembro
 Direção : Ana Maria da Silva Matrícula e data : 5006528-3/9 de setembro
 Coordenador : U. A. 181992 Matrícula e data : _____
 Observação :
Escrever com letras legíveis - Não serão aceitos relatórios sem as devidas assinaturas acima.

Dia 19 de agosto apresentação do Zongo no CIEP 287 comemorando o Folclore no Turno da noite com a participação de 20 jongueiros da comunidade escolar. Demais vieram da comunidade Boca do Mato, Mons da Cuica "Água", Mons da Metalúrgica, Ipiabas no total de 35 integrantes.

- 27 de agosto Roda de zongo na Boca do Mato com a presença do grupo Afro Eledá do Rio de Janeiro. Participantes somente da própria comunidade. 20 zongueiros no total.

- Pesquisa e entrevista pela aluna Luana da Universidade Federal Fluminense no Projeto.

" zongo: uma herança dos negros escravos, um patrimônio imaterial que ainda se configura na região Sul Fluminense "

A pesquisa foi feita em 29 de junho de 2005 no CIEP 287 Angelina Teixeira Netto Sym e fornecido a aluna Luana da Silva Oliveira o seguinte material: histórico dos três grupos de zongo de Barra do Pirai e CD gravado pela Associação Cachueira! contendo nele rituais de abertura da consciência negra e a divulgação do resgate cultural pela animadora do CIEP 287, constatando o elo entre comunidades, escola, inserindo todos os itens a história do município no período "Ciclo do Café".

Elza Maria Paiva Menezes
Barra do Pirai 9 de setembro de 2005



César A. Santos

29/09/05



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA ADJUNTA DE GESTÃO ESCOLAR
PROGRAMA DE IMPLEMENTAÇÃO DO HORÁRIO INTEGRAL
COORDENAÇÃO GERAL DE ANIMAÇÃO CULTURAL

RELATÓRIO SEMESTRAL DE ANIMAÇÃO CULTURAL
DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO NAS UNIDADES ESCOLARES E COMUNIDADES

Coordenadoria Regional : Região do Médio Paraíba I
Unidade Escolar : CIEP 287 Brizolão Angelina Teixeira Netto Sym.
Nome do Projeto : Arte é expressão da vida / A Cultura mostra quem somos
Nome do(a) Animador(a) Cultural : Elza Maria Paixão Menezes

Atividades desenvolvidas no período :
Dinâmica de grupo (relação inter e intra pessoais) com professores de 5ª a 8ª série de 9h as 14,30, professores de 1ª a 4ª série de 12h a 14,30 no dia 15 de fevereiro
Início das oficinas de Dança 3 de março para homenagear a mulher
Dias e Horários : Brasileira
Alunos Atendidos : 20 alunos de 2ª e 3ª série 2ª e 4ª feiras de 14as16h

* Atividades com a Comunidade:
16 de março início da dança folclórica Boi de Fita Boi de Monos da Amiga da Escola Telma que se integra ao CIEP e a Animação Cultural. Telma veio com a dança do Maranhão, mãe de 2 alunos do CIEP 287.

Dias e Horários : 2ª, 4ª, 6ª feiras 12h as 14h.
Participantes atendidos : 15 alunos (Bumba Boi)
De 14 a 16 horas Dança Country, 2ª, 4ª, 6ª feiras de 14 a 16h.

* Atividades de Fim de Semana : (se houver)
Participação do grupo de dança G. Country na Festa quinina do CIEP 287 num trabalho integrado com a Professora de Artes Cristina Brandão que inseriu o FORRO com um casal da comunidade.

Participantes atendidos : 26 alunos de 4ª série no dia 25 de junho
Animador(a) Cultural : Elza M.P. Menezes Matrícula e data : 823435-3 / 9 de Setembro

Direção : Ana Maria de Jesus Matrícula e data : 5006528-3 / 9 de setembro

Coordenador : U. A. Matrícula e data : _____

Observação :
Escriver com letras legíveis - Não serão aceitos relatórios sem as devidas assinaturas acima.

Dia 29 de agosto apresentação do grupo de dança dos alunos do CIEP 287 comemorando o FOLCLORE com a dança do Boi Bumbá e Axé da Bahia com a participação de 28 alunos no total de 2ª, 3ª e 4ª séries.


RELATÓRIO

Atendendo ao convite do Grupo de Jongo da Serrinha, os Grupos de Jongo de Barra do Pirai, graças a colaboração da Secretaria Municipal de Turismo e Secretaria Municipal do Meio Ambiente através de sua Secretária que cedeu o ônibus para o evento. Participaram do lançamento de um livro e um CD dia 24 de maio de 2002, no Teatro Carlos Gomes, na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião aconteceu um show denominado JONGADA, que foi uma mistura de jongo, cantos de candoblé, samba de roda e samba de partido alto, que teve seu encerramento com a apresentação de Dona Ivone Lara, a Velha Guarda e a bateria da Escola de Samba Império Serrano.

Após o show fomos convidados a participar de um cocktail, onde o Grupo Barrense pode se apresentar, levando os produtores e pesquisadores presentes a concluir que há uma diferença entre o Jongo dançado por eles e o nosso, que ainda preserva as características de Jongo Raiz.

Barra do Pirai, 13 de agosto de 2002.


Elza Maria Paixão Menezes
Animadora Cultural


César Alyomar dos Santos
Coordenador de animação Cultural da C.R.R.M.P. I

4- Cópias de Ofícios

4.1- Ofícios referentes ao Evento I Encontro de Jongueiros de Barra do Piraí, 2002.

(Ofícios Solicitação)



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
COORDENADORIA REGIONAL DA REGIÃO DO MÉDIO PARAÍBA I
BARRA DO PIRAI - RJ
CIEP 287 ANGELINA TEIXEIRA NETTO SYM
Rua José Alves Pimenta n.º 1250 CEP 27115-110 - Matadouro Barra do Piraí - RJ
UA. 18.1638

Ofício nº 003/2002

Barra do Piraí, 10 de maio de 2002.

Da : Animadora Cultural Elza Maria Paixão Menezes

Para : Oficina do pão

Assunto : Solicitação (fáz)

Nós Animadores Culturais representado o Grupo de Jongo " Filhos de Angola ", solicitamos a colaboração deste Estabelecimento Comercial para realização do I Encontro de Jongueiros de Barra do Piraí, que se realizará dia 18/05/2002 no bairro Boca do Mato "A Sombra do Abacateiro".

Sabendo de seu interesse em apoiar e incentivar a Cultura da nossa Cidade na região, pedimos a doação de 100 pães franceses.

Sua presença será de grande importância para o sucesso desse evento. Certos de podermos contar com seu apoio, subscrevemo-nos,

Atenciosamente.

Elza Maria Paixão Menezes
Animadora Cultural

Jana Cláudia Mattos?

(Ofícios Convite)



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
COORDENADORIA REGIONAL DA REGIÃO DO MÉDIO PARAÍBA I
BARRA DO PIRAI - RJ
CIEP 287 ANGELINA TEIXEIRA NETTO SYM
Rua José Alves Pimenta n.º 1250 CEP 27115-110 - Matadouro Barra do Pirai - RJ
UA. 18.1638

Of. n.º 008 Barra do Pirai, 03 de maio de 2002.
DA : Diretora do CIEP 287 Angelina Teixeira Netto Sym
AO : Sr. Francisco Guilherme
ASSUNTO: Convite (FAZ)



CONVITE

ENCONTROS DE JONGUEIROS
DIA : 18 DE MAIO DE 2002, ÀS 18 HORAS
BAIRRO BOCA DO MATO
LOCAL : “ A SOMBRA DO ABACATEIRO”
BARRA DO PIRAI - RJ

Este Projeto é de iniciativa dos Coordenadores do Grupo de Jongo “Filhos de Angola”, com parceria da Animação Cultural do CIEP 287.

Elza Maria Paixão Menezes
Animadora Cultural
CIEP 287 Angelina Teixeira Netto Sym
Rua José Alves Pimenta, 1250
Barra do Pirai - RJ
Fone/FAX(24) 2442.50.20

Atenciosamente,

Rosane Iotte Dubles Pereira
Diretor Geral - CIEP: 287
Angelina Teixeira Netto Sym
Matr.: 5023294-1



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
COORDENADORIA REGIONAL DA REGIÃO DO MÉDIO PARAÍBA I
BARRA DO PIRAI - RJ
CIEP 287 ANGELINA TEIXEIRA NETTO SYM
Rua José Alves Pimenta n.º 1250 CEP 27115-110 - Matadouro Barra do Pirai - RJ
UA. 18.1638

Ofício nº 002/2002

Barra do Pirai, 10 de maio de 2002.

Da : Animadora Cultural Elza Maria Paixão Menezes

Para : Dulce Alvarenga
Exma. Sra. Vice Prefeita de Barra do Pirai

Assunto : Convite (faz)

Sra. Vice Prefeita

Os integrantes do Grupo de Jongo " Filhos de Angola " tem a satisfação de convida-la à participar do 1 Encontro de Jongueiros de Barra do Pirai, que se realizará dia 18/05/2002 no bairro Boca do Mato "A Sombra do Abacateiro", tendo intuito de divulgar e incentivar a Cultura da nossa Cidade na região.

Sua presença será de grande importância para o sucesso desse evento.
Sem mais para o momento, subscrevo-me,

Atenciosamente.

Elza Maria Paixão Menezes
Animação Cultural

(Ofício Agradecimento – recebido)



ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PREFEITURA MUNICIPAL DE BARRA DO PIRAI
Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Desporto

Ofício Nº 103/2002 Barra do Piraí, 15 de maio de 2002.
Da : Secretaria Municipal de Educação e Desporto
Para : Ilm^a. Sr^a. Prof^a. Elza Maria Paixão Menezes
MD. Animadora Cultural do CIEP 287 Angelina T.Netto
Sym.
Assunto : Agradecimento(faz)

Senhora Professora

Recebemos o Ofício nº 002/02, enviado por V.S^a. e dirigido a Vice Prefeita e Secretária Municipal de Educação, e ficamos muito honrados com o convite para participar do "I ENCONTRO DE JONGUEIROS DE BARRA DO PIRAI" a realizar-se dia 18/05/02, no bairro Boca do Mato.


Infelizmente, gostaríamos de informar que a Vice Prefeita e Secretária Municipal de Educação, nesta data, estará representando a SME no "FORUM NACIONAL DA UNDIME", em Brasília, estando por isso, impossibilitada de estar presente no referido evento.

Temos certeza que outros eventos surgirão e não faltará oportunidade para prestigiá-los.

Aproveitamos a oportunidade para agradecer o convite e desejar sucesso e que continue a divulgar e incentivar a cultura de nossa Cidade na região.

Sem mais para o momento, subscrevemo-nos.

Atenciosamente,


Eleonora M. C. Sbrano
Diretora do Depto Ensino
Fundamental e Médio
PMBP / SMED

Rua Luiz Alves Pereira, 70 - Tel.: (24) 2442-3545 - Fax (24) 2442-3316

4.2- Ofícios Agradecimento – recebidos da Secretaria Municipal de Turismo, Lazer e Cultural de Barra do Pirai



ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PREFEITURA MUNICIPAL DE BARRA DO PIRAI
SECRETARIA MUNICIPAL DE TURISMO, LAZER E CULTURA.

Barra do Pirai, 11 de maio de 2004.

OFÍCIO N.º: 13/2004

OFÍCIO PMBP/SMILC

Para: CIEP 287

A/C SR. César

Coordenador de animação cultural.

ASSUNTO: Participação da Sra Elza Maria Paixão Menezes.

Prezado Senhor,

Cláudia Sad Silva Machado, Secretária Municipal de Turismo Lazer e Cultura, vem, por intermédio de Vossa Senhoria, agradecer à servidora Elza Maria Paixão Menezes por ter levado o Grupo de Jongo de Barra do Pirai, na ocasião da I Mostra SESC do Vale do Café, realizada na Tijuca, RJ, nos dias 03 e 04 de maio de 2004.

Ressaltamos que a apresentação foi muito bem realizada e coordenada pela referida servidora.

Atenciosamente

Cláudia Sad Silva Machado
Secretária Municipal de Turismo, Lazer e Cultura.



ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PREFEITURA MUNICIPAL DE BARRA DO PIRAI
SECRETARIA MUNICIPAL DE TURISMO, LAZER E CULTURA.

Barra do Pirai, 25 de maio de 2004.

OFÍCIO N.º:18/2004

PARA: Elza Soares Paixão ^{maria} menezes
ASSUNTO: Café, Cachaça e Chorinho.

Prezada Senhora,

Cláudia Sad Silva Machado, Secretária Municipal de Turismo Lazer e Cultura, vem à presença de Vossa Senhoria, agradecer sua colaboração e participação, bem como a de todos os amigos do Jongo de Barra do Pirai, pela belíssima apresentação no evento Café, Cachaça e Chorinho, realizado entre os dias 21 e 23 de maio, que foram de fundamental importância o brilhantismo do evento.

Atenciosamente

Cláudia Sad Silva Machado
Secretária Municipal de Turismo, Lazer e Cultura.

- 5- Cópias de documentos provenientes da relação do Jongo de Barra do Pirai com a Fundação Cultural Cassiano Ricardo, Museu do Folclore de São José dos Campos, S.P.

(Declaração)



São José dos Campos, 27 de Agosto de 2003.

DECLARAÇÃO

O Museu do Folclore da Fundação Cultural Cassiano Ricardo de São José dos Campos e o CECP – Centro de Estudos da Cultura Popular declara que a Sra. Elza Paixão Menezes esteve com o Grupo Jongo – Filhos de Angola, presente no Revelando São Paulo – Vale do Paraíba , nos dias 26 e 27 de julho de 2003

Atenciosamente.

Flávia Diamante Munholi

Museu do Folclore

CECP – Centro de Estudos da Cultura Popular

“A maior riqueza de um homem e que jamais poderá ser tirada dele é a sua Cultura”
Arnaldo Cohen

MUSEU DO FOLCLORE
Parque da Cidade Roberto Burle Marx
Av Olivo Gomes s/n - Santana São José dos Campos - SP
Fone (012) 3924.7302 / 3924.7354 / 3924.7300 Ramal 7375 / Fax: (012) 3941.8577 Email: museufolclore@fccr.org.br

(Fax)

14/08/02 FOCR

55+12+39418577

PAG. 01



FUNDAÇÃO CULTURAL "CASSIANO RICARDO"

Av. Eng.º Sebastião Gualberto, 545
Vl. Maria São José dos Campos - SP
- Fax: (012)341-8577 - PABX - 324-7300 -
CAIXA POSTAL 8055 - CEP 12.216-990

- FAX -

DE: TIEBEZA BRAHM
DEPTO: MUSEU DO FOLCLORE
PARA:
A/C: ELZA PAIXÃO

Nº FAX: 24 2442.5020 Nº DE PÁGINAS (CONTANDO COM ESTA): 02

DATA: SINCAMPÓS 14 DE AGOSTO DE 2002

CASO A RECEPÇÃO NÃO TENHA SIDO SATISFATORIA, GENTILEZA ENTRAR EM CONTATO CONOSCO

Relação "PARCIAL" dos componentes do Jongo de Barra do Pirai/RJ
"Filhos de Angola"

1. Lucenira de Souza Ribeiro	07905420-1
2. Diogo de Souza Ribeiro	menor
3. Lenira Damiana de Souza	12867367-0
4. Douglas L. da Silva	10179557-3
5. Wanderléia R. S. Cunha	08618424-9
6. Jonathan Siqueira Cunha	menor
7. Josaine Jacinto Cunha	08661736-2
8. Wanderson O. J. Cunha	menor
9. Maria Helena da Silva	07564291-8
10. Maria Regina Luiz	011620542-8
11. Andréia Theodoro Dias	12054971-2
12. José Luiz	06610407-6
13. Sergio Belarmino	08976968-1
14. Laurides Ramos Melo	12671976-4
15. Sérgio Luís dos Santos	menor
16. João Luís	06872757-7
17. Marco Antônio Simões	08451644-2
18. Luís Carlos de Souza	08152204-7
19. Cosme Aurélio Medeiros	04690891-9
20. Luci Januário da Silva	11439694-8
21. Jairo Luiz Sá de Souza	12738569-8
22. Ana Carolina de Oliveira	menor

(Convite para participação em evento)



FUNDAÇÃO CULTURAL "CASSIANO RICARDO"

Av. Eng.º Sebastião Gualberto, 545
VI. Maria São José dos Campos – SP Cep:12209-320
- Fax: (012)3941-8577 – PABX – 3924-7300 -
CAIXA POSTAL 8055 – CEP 12.216-990

- FAX -

DE:	Theresa Brahm
DEPTO:	Museu do Folclore
PARA:	Grupo de Jongo "Filhos de Angola"
A/C:	Elza Maria Paixão Menezes

Nº FAX: (24) 2442.5020	Nº DE PAGINAS (CONTANDO COM ESTA): 04
-------------------------------	--

DATA:	São José dos Campos, 15 de julho de 2003
--------------	--

Prezada Elza,

Estou encaminhando carta e programação do Revelando São Paulo – Vale do Paraíba 2003, para suas devidas providências.

O Toninho Macedo gostaria que vocês participassem do "Cortejo" no dia 27 de julho, pela manhã.

Gentileza confirmar o recebimento deste.

Transmita a todos o nosso carinho.

Um grande abraço.

Theresa Brahm

6- Documentos de orientação e instrução para a Animação Cultural, provenientes da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro

CIEP 287

1

**GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA ADJUNTA DE ENSINO
SUPERINTENDÊNCIA DE PROJETOS ESPECIAIS**

**Coordenação de Memória e Documentação da Cultura
do Estado do Rio de Janeiro**

Memº 02/99

Para: Coordenadoria Regional MÉLIO PARATIBA

Apresentamos aqui um conjunto de sugestões de atividades a serem trabalhadas com os alunos através de orientação e direção dos Animadores Culturais, que poderão também contar com apoio dos Professores.

Estas atividades trabalham os seguintes temas:

- 1) Dia do Índio-19 de abril;
- 2) Dia de Tiradentes-21 de abril;
- 3) Dia do Descobrimento do Brasil-22 de abril.

A seguir, fornecemos textos com as atividades sugeridas.

O Animador Cultural poderá, então, trabalhar os temas com os alunos, baseando-se nos referidos textos e complementando-os, adaptando-os à sua própria dinâmica de trabalho.

É importante que o Animador Cultural busque a colaboração dos Professores, a fim de trocar informações e idéias para melhorar ainda mais o trabalho, estabelecendo sempre contato entre o pedagógico e o cultural.



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA AJUNTA DE DESENVOLVIMENTO DO ENSINO
PROGRAMA DE IMPLEMENTAÇÃO DO HORÁRIO INTEGRAL

ANIMAÇÃO CULTURAL

TEMPO E ESPAÇO NAS ESCOLAS

2001



GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO
SUBSECRETARIA ADJUNTA DE DESENVOLVIMENTO DO ENSINO
PROGRAMA DE IMPLEMENTAÇÃO DO HORÁRIO INTEGRAL

ANIMAÇÃO CULTURAL

2002

PLANO DE AÇÃO



ANIMAÇÃO CULTURAL NA EDUCAÇÃO PÚBLICA

Assim como não é mais possível pensar-se a educação como um momento etário na vida de cada um, sendo necessário admiti-la como um processo dinâmico que acompanha os indivíduos por toda a vida, também não é mais possível concebê-la dissociada de seu contexto cultural. Cultura e educação se interpenetram e devem se desenvolver em sintonia.

O trabalho de ativação cultural cria uma ponte de mão dupla entre a escola e a vida comunitária.

A Animação Cultural na Escola Pública e principalmente nas Escolas em Horário Integral, possibilita a neutralização de preconceitos referentes às várias formas de cultura; estimula alunos, professores e moradores à valorização de aspectos culturais de suas comunidades e, ao mesmo tempo, promove o acesso à cultura universal, bem como o diálogo com a mesma.

O Animador Cultural é um profissional comprometido com a questão da cultura que traz para o interior das escolas uma formação e uma experiência diferentes. "É uma função renovadora no ambiente escolar. Não tem o papel de professor, como ainda se entende, em geral, o que faz um professor; nem o de bibliotecário, nem o de orientador educacional... Mas sua função deve atravessar o espaço de tudo o que se faz na escola, e se espalha mais adiante. Talvez ele represente algo do que todas as funções escolares poderão implicar no futuro."

Comprometido com o fazer criativo tornou-se necessário já há 18 anos a presença deste profissional que deve estar cada vez mais comprometido com o social, com a educação não formal que leva aos caminhos da transformação.

A Animação cultural teve a oportunidade de engajar-se "oficialmente" num processo contínuo e cotidiano de educação, trazendo para o espaço escolar toda uma formação diferente, uma experiência que tem como instrumento de trabalho, dentre outros, a sua vivência da emoção, da arte e do sensível, e que ainda pode desencadear um processo onde o resgate dos referenciais culturais mais próximos seja o ponto de partida para o diálogo com a cultura universal.

A ativação cultural deve transpor os muros da escola e assim concorrer para um processo de educação mais amplo, comprometido com o desenvolvimento sócio-econômico-político-cultural.

A Animação Cultural deve caracterizar-se como um fórum permanente do pensar e do fazer cultural. As manifestações e o fazer da comunidade, o seu cotidiano, tão ausentes dos currículos escolares, devem se incorporar ao dia a dia da escola.

NORMAS E PROCEDIMENTOS DA ANIMAÇÃO CULTURAL NO
ÂMBITO DAS UNIDADES ESCOLARES DA REDE ESTADUAL DE
ENSINO

“O Animador Cultural é um Educador-Artístico-Cultural e Social e um agente da mudança e fomentação cultural, educativa e social, sendo uma de suas atribuições básicas a integração da Unidade Escolar, atuando como facilitador para a participação ativa dos alunos, da comunidade e de todo o corpo de profissionais da mesma em atividades que colaborem na difusão de valores culturais locais proporcionando o aumento da qualidade de vida e investimento na capacidade das pessoas no uso de seus próprios recursos e habilidades e, ainda, que deve contribuir para estimular a elevação da auto-estima dos alunos através do desenvolvimento de atividades artísticas e lúdicas visando a valorização do indivíduo, o desenvolvimento e a manutenção de suas conquistas pessoais e culturais”.

I - QUANTO A SUA ATUAÇÃO, OS ANIMADORES CULTURAIS DEVEM:

- Prover a Unidade Escolar com o máximo de acesso à informação, através de formas espontâneas e organizadas de expressão, contribuindo para a melhoria de estilo de vida e desenvolvimento pessoal de seus integrantes.
- Realizar suas atividades buscando a inter-relação com os diversos segmentos da Escola: Direção, Corpo Docente e Discente, Biblioteca, Programa de Saúde, Aluno Residente e Corpo de Apoio, através de ações integradas e/ou oficinas.
- Elaborar projetos culturais, educativos e sociais.
- Na comunidade, deve ser um misto de agente articulador e fomentador de questões culturais, sociais e educativas, tendo também como sua responsabilidade, a facilitação e mobilização para a participação ativa da população em atividades culturais, bem como o esclarecimento quanto às políticas públicas implantadas no Estado e Municípios, no que se refere a direitos e deveres dos cidadãos.
- Articular e realizar projetos e ações culturais pelo conjunto de Animadores Culturais de cada região com a obrigatoriedade da participação de todos.
- Apresentar os projetos regionais – Ação Conjunta - à Gerência de Ensino das Coordenadorias Regionais e à Coordenação Geral de Animação Cultural, vinculada à Subsecretaria Adjunta de Planejamento Pedagógico, para acompanhamento.
- Realizar, se preferirem, parcerias que possam melhorar o desenvolvimento do projeto escolhido, ficando vetadas as de cunho político-partidário.

7- Bilhetes da Animadora Cultural Elza Maria Paixão Menezes para a Direção do CIEP 287

1 1

Diretoras

Amanhã 6^a feira dia 26 de novembro de 2004, não virei ao CIEP 287, como devem estar cientes, este é o dia que trabalho exclusivamente na comunidade. Então colhendo nomes e RG dos participantes dos grupos de jongo que seguirão viagem para o Evento Encontro de Jogueiro na cidade do Rio de Janeiro na Flandicão Progresso dia 28 de dezembro, retornando no dia 29.

Deixarei o celular ligado caso precisem falar com urgência. Providenciarei tudo o que foi possível a respeito desta viagem, cheio que na semana que vem devo estar com todos os nomes completos com seus respectivos registros só assim passarei o fax para Jongo da Serinha com a lista.

Se por acaso não vir ao CIEP na segunda-feira ligo avisando, para que possam dar uma resposta as perguntas que me procurarem. Deixei uma declaração na gaveta da secretária Eliana por domingo 21/11 trabalhado.

Elza
Animadora Cultural

tilibra

26 de abril de 2003

Rosane.

Consegui arranjar uma Van por R\$100,00 para viagem ao Quilombo de São José na Serra de Beleza. O nome do motorista é Sr. João Batista e está acostumado a transportar o grupo de zongo. Elei preferência a ele, pois além de cobrar o preço mais em conta é possível que possa dormir ^(fazer) do dia 1 para 2 (como os jonqueiros da Serinha ~~de~~ Rio de Janeiro ~~pediram~~) nesse local. Teremos uma reunião importante no dia 2 pela manhã. Estou escrevendo para que possa fazer o pedido com os fornecedores do CIEP como voce planejou. Desde fico-lhe grata.

Elza Animadora Cultural

Observação: A viagem seria muito ... muito mais..

- Estrada de chão (poceiral)
- Dormir num local desconhecido etc...

ESTATUTO



ASSOCIAÇÃO CULTURAL SEMENTES D'ÁFRICA

ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL SEMENTES D'ÁFRICA



CAPÍTULO I

DA DENOMINAÇÃO, SEDE E FINS

Art.1º - A Associação Cultural Sementes D'África, fundada em 14 de agosto de 2007, é uma associação sem fins econômicos que terá duração por tempo indeterminado, sede no Município de Barra do Piraí, Estado do Rio de Janeiro, na Travessa Pedro Lara nº 10/loja 18, Centro, e foro em Barra do Piraí.

Art.2º- A Associação tem por finalidade fortalecer a cidadania e a identidade brasileira, assim como promover a auto-estima de seus associados. Tal objetivo será alcançado através da preservação, transmissão e fortalecimento das práticas, história e valores do jongo e da cultura negra do Vale do Paraíba.

Art.3º - No desenvolvimento de suas atividades, a Associação não fará qualquer discriminação de raça, cor, sexo ou religião.

Art.4º - A regência deste estatuto só poderá ser alterada por deliberação da Assembléia Geral especialmente convocada para esse fim. E com a aprovação de ¾ dos seus associados.

Art.5º - A fim de cumprir sua(s) finalidade(s), a Associação poderá organizar-se em tantas unidades de prestação de serviços, quantas se fizerem necessárias.

CAPÍTULO II

DOS ASSOCIADOS

Art.6º - A Associação é constituída por número ilimitado de associados, que serão admitidos, a juízo da diretoria, dentre pessoas idôneas.

Art.7º - Haverá as seguintes categorias de associados:

- 1) Fundadores, os que assinarem a Ata de fundação da Associação;
- 2) Honorários, aqueles que se fizerem credores dessa homenagem por serviços de notoriedade prestados à Associação, por proposta da diretoria à Assembléia Geral;
- 3) Contribuintes Jongueiros/ Não-Jongueiros, os que pagarem a mensalidade estabelecida pela Diretoria.

Art. 8º - São direitos dos associados quites com suas obrigações sociais:

Eosme Aurélio Medeiros

Barra



- I - votar e ser votado para os cargos eletivos;
- II - tomar parte nas Assembléias Gerais;
- III - freqüentar a sede e demais dependências da entidade;
- IV - participar das festividades, projetos, apresentações e demais promoções da entidade.

Parágrafo único. Os associados honorários não terão direito a voto e nem poderão ser votados.

Art. 9º - São deveres dos associados:

- I - cumprir as disposições estatutárias e regimentais;
- II - acatar as determinações da Diretoria;
- III - cooperar para o bom desenvolvimento da entidade, prestigiando suas promoções;
- IV - pagar com pontualidade as mensalidades estabelecidas pela Diretoria.
- V - promover junto a agremiações co-irmãs e ao povo em geral, o bom nome da entidade, enaltecendo suas qualidades.

Parágrafo único. Havendo justa causa, o associado poderá ser demitido ou excluído da Associação por decisão da diretoria, após o exercício do direito de defesa. Da decisão caberá recurso à assembléia geral.

Art. 10º - Os associados da entidade não respondem, nem mesmo subsidiariamente, pelas obrigações e encargos sociais da instituição.

CAPÍTULO III

DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 11º - A Associação será administrada por:

- I - Assembléia Geral;
- II - Diretoria;
- III - Conselho Fiscal.

Parágrafo único - Cabe a todos os membros desta Associação promover junto a agremiações co-irmãs e ao povo em geral, o bom nome da entidade, enaltecendo suas qualidades.

Art. 12º - A Assembléia Geral, órgão soberano da instituição, constituir-se-á dos associados em pleno gozo de seus direitos estatutários.

Art. 13º - Compete à Assembléia Geral:

- I - eleger a Diretoria e o Conselho Fiscal;
- II - destituir os administradores;

Rosane Aurélio Medeiros

Paul



- III - apreciar recursos contra decisões da diretoria;
- III - decidir sobre reformas do Estatuto;
- III - conceder o título de associado honorário por proposta da diretoria;
- IV - decidir sobre a conveniência de alienar, transigir, hipotecar ou permutar bens patrimoniais;
- V - decidir sobre a extinção da entidade, nos termos do artigo 37º;
- VI - aprovar as contas.

Art. 14º - A Assembléia Geral realizar-se-á, ordinariamente e extraordinariamente:

- I - Sessões Extraordinárias, tantas vezes se fizerem necessárias, para resolver assuntos diversos e de caráter prioritário;
- II - Sessões Ordinárias, semestralmente, realizadas no primeiro e segundo semestres do ano.

Art. 15º - A Assembléia Geral realizar-se-á, extraordinariamente, quando convocada:

- I - pelo presidente da Diretoria;
- II - pela Diretoria;
- II - pelo Conselho Fiscal;
- III - por requerimento de 1/5 dos associados quites com as obrigações sociais.

Art. 16º - A convocação da Assembléia Geral será feita por meio de edital afixado na sede da Instituição, por circulares ou outros meios convenientes, com antecedência mínima de 3 (três) dias.

Art. 17º - Todas as decisões serão tomadas por maioria dos votos presentes à Assembléia.

Art. 18º - Os sócios poderão exercer seus votos levantando o braço ou votando secretamente.

Parágrafo único - Qualquer Assembléia instalar-se-á em primeira convocação com a maioria dos associados e, em segunda convocação, com qualquer número, não exigindo a lei quorum especial.

Art. 19º - A Diretoria será constituída por um Presidente, um Vice-Presidente, Diretor Secretário, Primeiro Diretor Tesoureiro, Segundo Diretor Tesoureiro, Diretor Cultural e Diretor de Relações Públicas e Divulgação.

Parágrafo Único - O mandato da diretoria permanente será de 2 (dois) anos.

Art. 20º - Compete à Diretoria:

- I - elaborar e executar programa anual de atividades;
- II - elaborar e apresentar, à Assembléia Geral, o relatório anual;
- III - estabelecer o valor da mensalidade para os sócios contribuintes;

Cosme Aurélio Medeiros

2015



IV - entrosar-se com instituições públicas e privadas para mútua colaboração em atividades de interesse comum;
V - contratar e demitir funcionários;
VI - convocar a Assembléia Geral.

Art. 21º - A Diretoria reunir-se-á no mínimo 2 (duas) vezes por mês.

Art. 22º - Compete ao Presidente:

I - representar a Associação ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;
II - cumprir e fazer cumprir este Estatuto;
III - convocar e presidir a Assembléia Geral;
IV - convocar e presidir as reuniões da Diretoria;
V - assinar, com o diretor tesoureiro, todos os cheques, ordens de pagamento e títulos que representem obrigações financeiras da Associação;
VI - ser representante e estar familiarizado com a cultura negra do país.

Art. 23º - Compete ao Vice-Presidente:

I - substituir o Presidente em suas faltas ou impedimentos;
II - assumir o mandato, em caso de vacância, até o seu término;
III - prestar, de modo geral, a sua colaboração ao Presidente.

Art. 24º - Compete ao Diretor Secretário:

I - secretariar as reuniões da Diretoria e Assembléia Geral e redigir as atas;
II - publicar todas as notícias das atividades da entidade;
III - garantir bem-estar, alimentação, transporte e cumprimento dos horários para os associados, em especial os baluartes, em dias de apresentação e eventos.

Art. 25º - Compete ao Primeiro Diretor Tesoureiro:

I - arrecadar e contabilizar as contribuições dos associados, rendas, auxílios e donativos, mantendo em dia a escrituração;
II - pagar as contas autorizadas pelo Presidente;
III - apresentar relatórios de receita e despesas, sempre que forem solicitados;
IV - apresentar o relatório financeiro para ser submetido à Assembléia Geral;
V - apresentar semestralmente o balancete ao Conselho Fiscal;
VI - conservar, sob sua guarda e responsabilidade, os documentos relativos à tesouraria;
VII - manter todo o numerário em estabelecimento de crédito;
VIII - declarar imposto de renda;
IX - assinar, com o presidente, todos os cheques, ordens de pagamento e títulos que representem obrigações financeiras da Associação;
X - dividir tarefas com o Segundo Tesoureiro.

Art. 26º - Compete ao Segundo Diretor Tesoureiro:

I - substituir o Primeiro Diretor Tesoureiro em suas faltas ou impedimentos;
II - assumir o mandato, em caso de vacância, até o seu término;

Osme Aurélio Medeiros

Paul



III - prestar, de modo geral, a sua colaboração ao Primeiro Diretor Tesoureiro.

Art. 27º - Compete ao Diretor Cultural:

- I - promover cursos, simpósios, conferências e debates;
- II - aproximar a Associação das escolas através destes;
- III - trabalhar em parceria com o poder público local;
- IV - inscrever projetos da Associação em editais empresariais de responsabilidade social e incentivo cultural;
- V - viabilizar ações através de leis de incentivo cultural;
- VI - promover apresentações e ações que fomentem o turismo local;
- VII - pesquisar e solidificar informações sobre a história do jongo e do negro no Vale do Paraíba.

Art. 28º - Compete ao Diretor de Relações Públicas e Divulgação:

- I - dirigir os setores de divulgação e imprensa;
- II - cuidar da edição do jornal, boletins, comunicados e publicações da Associação;
- III - manter contato com órgãos de comunicação para divulgação das atividades da Associação;
- IV - cuidar do formato e teor das propagandas de acordo com as posturas e metas da entidade;
- V - consultar a diretoria a respeito da do teor e da veiculação das informações.

Art. 29º - O Conselho Fiscal será constituído por 5 (cinco) membros, eleitos pela Assembléia Geral.

1º - O mandato do Conselho Fiscal será coincidente com o mandato da Diretoria.

2º - Em caso de vacância, o mandato será assumido pelo respectivo suplente, até seu término.

Art. 30º - Compete ao Conselho Fiscal:

- I - examinar os livros de escrituração da entidade;
- II - examinar o balancete semestral apresentado pelo Tesoureiro, opinando a respeito;
- III - apresentar relatórios de receitas e despesas, sempre que forem solicitados;
- IV - opinar sobre a aquisição e alienação de bens;
- V - denunciar ao Presidente da entidade todo associado que se portar inconvenientemente, não zelando pelo patrimônio material e/ou moral da entidade;
- VI - promover junto a agremiações co-irmãs e ao povo em geral, o bom nome da entidade, enaltecendo suas qualidades.

Parágrafo Único - O Conselho reunir-se-á ordinariamente a cada 2 (dois) meses e, extraordinariamente, sempre que necessário.

Cosme Aurélio Medeiros

Paul



Art. 31º - As atividades dos diretores e conselheiros, bem como as dos associados, serão inteiramente gratuitas, sendo-lhes vedado o recebimento de qualquer lucro, gratificação, bonificação ou vantagem.

Art. 32º - A instituição não distribuirá lucros, resultados, dividendos, bonificações, participações ou parcela de seu patrimônio, sob nenhuma forma ou pretexto.

Art. 33º - A Associação se manterá através de contribuições dos associados e de outras atividades, sendo que essas rendas, recursos e eventual resultado operacional serão aplicados integralmente na manutenção e desenvolvimento dos objetivos institucionais, no território nacional.

CAPÍTULO IV

DO PATRIMÔNIO

Art. 34º - O Patrimônio da Associação será constituído de bens móveis, imóveis, veículos, semoventes, ações e apólices de dívida pública.

Art. 35º - No caso de dissolução da Instituição, os bens remanescentes serão destinados a outra instituição congênera, com personalidade jurídica, que esteja registrada no Conselho Nacional de Assistência Social - CNAS ou entidade Pública.

CAPÍTULO V

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 36º - A Associação será dissolvida por decisão da Assembléia Geral Extraordinária, especialmente convocada para esse fim, quando se tornar impossível a continuação de suas atividades.

Art. 37º - O presente estatuto poderá ser reformado, em qualquer tempo, por decisão de 2/3 (dois terços) dos presentes à Assembléia Geral especialmente convocada para esse fim, não podendo ela deliberar, em primeira convocação, sem a maioria absoluta dos associados, ou com menos de 1/3 (um terço) nas convocações seguintes, e entrará em vigor na data de seu registro em Cartório.

Art. 38º - Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria e referendados pela Assembléia Geral.

Esma Aurélio Medeiros

7/11

O presente estatuto foi aprovado pela Assembléia Geral realizada no dia 31/03/2008.

Barra do Pirai, 18 de abril de 2008.

Cosme Aurélio Medeiros

Cosme Aurélio Medeiros
Presidente

Adriane Ivanine Faria Rosa

Adriane Ivanine Faria Rosa
Secretária

Thiago da Silva Oliveira

Thiago da Silva Oliveira
OAB/RJ 144.335

Serviço Notarial / Registral do 1º Ofício
Trav. Assumpção, 41 - Centro - Barra do Pirai - RJ - Telefax: (24) 2442-1830 / 2443-1031 - CEP: 27123-080

Apresentado hoje para AVERBAR e apontado sob No. 10600 do Protocolo A 002. Averbado sob No. 1202 do livro A de PJ, por Disco Ótico. Selo No. RLS58940 B. do Pirai, 20 de junho de 2008, que certifico e dou fe.

Emol: 26,07 Lei: 25,35 Mutua: 8,15 Total: 49,57

GENTIL NASCIMENTO MARQUES
Titular 1º Ofício
Barra do Pirai
Matricula 06/2597



RLS58940

CERTIFICADO

A Secretaria de Estado de Cultura e o Ministério da Cultura parabenizam a **Associação Cultural Sementes D'áfrica** pelo projeto **Jongo - História, Sabedoria e Identidade Negra** selecionado no edital Pontos de Cultura do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 29 de julho de 2009

Sérgio Cabral
Governador do Estado do Rio de Janeiro

João Luiz da Silva Ferreira
Ministro da Cultura

Adriana Rattes
Secretária de Estado de Cultura



SECRETARIA
DE CULTURA



Ministério
da Cultura



Anexo VI – Fotos dos Jongueiros

1- Tia Marina – Marina Leite Adelino



2- Tio Juca – José Gomes de Moraes



3- Eva Lúcia de Moraes Faria Rosa

