

## O JONGO CIGANO DA SERRINHA: PARTE DE UMA HISTÓRIA QUE NÃO SE CONTA

[\[ver artigo online\]](#)

Rafael Romano<sup>1</sup>

### RESUMO

O jongo é uma manifestação cultural, constituída por dança afro-brasileira, de intenção religiosa, praticada em roda, com percussão de tambores e músicas que são conhecidas como pontos. Em 2014, um músico violonista do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, criou um “novo jongo”, denominado Jongo Cigano, que comporia também um novo show. Os objetivos deste estudo foram: investigar as mudanças ocorridas no Jongo da Serrinha, com a criação do novo Jongo Cigano; compreender os processos de apropriação cultural indevida da cultura dos povos ciganos e; analisar a produção do show “Jongo Cigano” dentro da perspectiva de indústria cultural da Escola de Frankfurt. Concluo que os sujeitos tendem a criar uma versão romântica da realidade sobre o jongo, de que “tudo pode”, “tudo é legítimo” dentro da perspectiva dos discursos da ressignificação da cultura, quando na verdade o que ocorre é a apropriação cultural e a “mercadorização” da cultura, para ser vendida como produto da indústria cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jongo; Jongo da Serrinha; Jongo Cigano.

### THE GYPSY JONGO DA SERRINHA: PART OF A HISTORY THAT DOES NOT TELL

### ABSTRACT

The jongo is a cultural manifestation constituted by Afro-Brazilian dance of religious intention, practiced in a circle with percussion of drums and songs that are known as points. In 2014, a guitarist from the Cultural Group Jongo da Serrinha, created a “new jongo” called Gypsy Jongo, which would also compose a new show. The objectives of this study were: to investigate the changes that occurred in Jongo da Serrinha, with the creation of the new Jongo Cigano; understand the processes of cultural misappropriation of the culture of Roma people; analyze the production of the show “Gypsy Jongo” within the cultural industry perspective of the Frankfurt School. I conclude that the subjects tend to create a romantic version of the reality about the jongo. which is that “everything can”, “everything is legitimate” within the perspective of the re-signification of culture, when in fact what happens is cultural appropriation and “Commodification” of culture to be sold as a product of the cultural industry.

**KEYWORDS:** Jongo; Jongo da Serrinha; Gypsy Jongo.

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação (ProPEd) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Agência de fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

rafaelromano1987@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

*“Abra a sua casa pra eu entrar  
Que o jongo já vai começar”*

*Jefinho Tamandaré  
Jongo do Tamandaré (SP)*

Muito se fala a respeito da história do jongo em artigos, livros, monografias, dissertações e teses, mas a verdade é que pouco se sabe sobre ela. Apesar de afirmada por diversos capoeiristas, acadêmicos e acadêmicos-capoeiristas, as origens da capoeira, como sendo ora africana, ora brasileira, não passam de meras hipóteses e/ou aspirações pessoais de seus interlocutores (VALLADÃO, 2012). O jongo, diferente da capoeira, não teve uma sistematização de sua prática, seus movimentos, um sistema de graduações rigidamente constituído, baseado em tempo e experiência na prática/vivência, não se abriram academias para que fosse ensinado, não teve um capítulo do código penal da Primeira República dedicado exclusivamente a ele (apesar de que esteve, indiretamente, incluído em outro<sup>2</sup>), seus mestres não ganharam destaque nacional, como Pastinha e Bimba. Este último, inclusive, figura em uma foto com o então presidente Getúlio Vargas, em 1953, celebrando a recente legalização da capoeira e, por outro lado, contribuindo para o projeto de poder do governo. Se não é possível precisar com certezas as origens da capoeira, tão divulgada, pesquisada e reconhecida nacionalmente, em relação ao jongo esta tarefa torna-se praticamente impossível.

Apesar de também ser uma manifestação cultural de matriz africana, o jongo não despertou muitos interesses de pesquisadores brasileiros até a década de 1950. Uma das primeiras pesquisadoras, neste período, a se debruçar sobre os estudos do jongo foi Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984). Ribeiro (1984) visitou as comunidades jongueiras de Lagoinha, Cunha, Aparecida, Guaratinguetá, São José do Barreiro e Taubaté, em São Paulo,

---

<sup>2</sup> Artigo 157 - Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de molestias curáveis ou incuráveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública: Penas - de prisão celular por um a seis meses e multa de 100\$ a 500\$000. § 1º Si por influencia, ou em consequencia de qualquer destes meios, resultar ao paciente privação, ou alteração temporaria ou permanente, das faculdades psychicas: Penas - de prisão celular por um a seis annos e multa de 200\$ a 500\$000. § 2º Em igual pena, e mais na de privação do exercicio da profissão por tempo igual ao da condemnação, incorrerá o medico que directamente praticar qualquer dos actos acima referidos, ou assumir a responsabilidade delles.

BRASIL. Congresso. Senado. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. **Promulga o Código Penal**. Senado Federal - Subsecretaria de Informações, Brasília, 1890.

e realizou entrevistas com jongueiros do Vale do Paraíba, do estado do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (RIBEIRO, 1984).

Ao consultar as literaturas de autores de temáticas afro-brasileiras, de Nina Rodrigues a Artur Ramos – nas palavras da autora – o jongo ou não mereceu atenção ou não o conheceram. Ribeiro (1984) cita a obra de Luciano Gallet como o primeiro registro sobre jongo, em 1927. A autora destaca, entretanto, que para Gallet as letras dos jongs não tinham importância e que, em geral, os pesquisadores só faziam referências à coreografia e a música. Esta obra de Ribeiro (1984), ao qual estou referenciando, foi publicada em sua primeira edição em 1960, ou seja, até sessenta anos atrás a academia não dava o devido tratamento a questão dos estudos sobre o jongo. As primeiras gravações em áudio ocorreram em 1948 e 1949, pelo pesquisador Stanley Stein (2007), que visitou o Vale do Paraíba e acabou descobrindo o jongo por acaso.

Com a abolição da escravatura, e até mesmo em períodos que a antecederam, diversas famílias de negros não mais escravizados, migraram para a cidade o Rio de Janeiro, ocupando os morros e iniciando a instalação de diversas novas comunidades jongueiras. Ganha destaque especial, na obra de Edir Gandra (1995), o morro da Serrinha, em Madureira, que por iniciativa, empenho e dedicação de Darcy Monteiro (Mestre Darcy do Jongo) foi criado o Grupo Cultural Jongo da Serrinha e iniciada sua jornada de divulgação e preservação do jongo. Santo (2011), no entanto, defende que o insistente assédio dos “de fora” da comunidade da Serrinha contribuiu para a constante descaracterização do jongo.

Neste sentido, a pesquisa teve como objetivos investigar as mudanças ocorridas no Jongo da Serrinha, com a criação do novo Jongo Cigano em 2014; compreender os processos de apropriação cultural indevida da cultura dos povos ciganos e; analisar a produção do show “Jongo Cigano” dentro da perspectiva de indústria cultural da Escola de Frankfurt.

## 1. BREVE PANORAMA HISTÓRICO E CONCEITOS DO JONGO

*“Só quem tem vivido com jongueiros é capaz de ouvir e de entender o jongo”*

*Maria de Lourdes Borges Ribeiro*

O jongo, para Ribeiro (1984), se caracteriza por ser uma manifestação cultural, constituída por dança afro-brasileira, primitiva, de intenção religiosa, que é praticada em roda, com percussão de tambores e músicas que são conhecidas como pontos, entoada pelos jongueiros. Os pontos, como defende Ribeiro (1984), tem importância fundamental, durante a dança com seus significados e enigmas muito particulares.

Os nomes, porém, diferem, pois obedecem a uma classificação: ponto de louvação – no início, para louvação; ponto de saudação – para saudar ou “saravá” alguém; ponto de visaria ou bizarria – para alegrar a dança; ponto de despedida – para o final do jongo; ponto de demanda ou porfia – para desafio; ponto de gurumenta ou gromenta – para briga; ponto encante – para magia. (RIBEIRO, 1984, p. 23)

O CD livro do Grupo Cultura Jongo da Serrinha (2001, s/p) também define o jongo como “uma dança profana para o divertimento, mas uma atitude religiosa permeia a festa [...] Os pontos têm linguagem metafórica cifrada, exigindo muita experiência para decifrar seus significados”. Este livro do grupo que vêm com seu primeiro CD, também utiliza as categorizações citadas nas linhas acima, dos pontos, com base em Ribeiro (1984).

Santo (2011) também defende que uma das melhores definições para jongo seria “o exercício e a expressão de eventuais atributos mágicos de um grupo por intermédio de uma dança (e de uma música) primitiva” (p. 982). A interpretação de Santo (2011) é de um gênero musical proporcionado pela tessitura de três tambores: Caxambu (o maior), Candongueiro (o menor) e Ngoma Puíta, que atualmente se materializou na cuíca do samba.

Outro pesquisador que, entre 1948 e 1949, visitou o Vale do Paraíba, na divisa entre Rio de Janeiro e São Paulo foi Stanley Stein (2007). Stein (2007) revela ter descoberto o jongo por acaso, que não fazia ideia do enorme interesse que este despertaria nas gerações futuras de acadêmicos. O seu interesse, na época, era estudar temas da história do Brasil dos séculos XVI, primeiro em torno das exportações de açúcar, tabaco e ouro e, posteriormente,

do início do século XIX, o café. Com um gravador GE pesado, Stein (2007) faz os primeiros registros gravados conhecidos de jongos, que ele classificou como simples cantos de trabalho: “cantigas curtas e ritmadas chamadas *jongos*, que haviam sido entoadas por escravos e ainda eram cantadas por seus descendentes num antigo município cafeeiro do Vale do Paraíba” (p. 35).

Pacheco (2007), um dos organizadores desta obra CD-livro, que resgata as gravações de Stein (2007) de 1948 e 1949, defende que o jongo “também conhecido como caxambu ou tambu, é uma dança de gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do sudeste do Brasil” (PACHECO, 2007, p. 16). O jongo compõe o grupo de danças afro-brasileiras e originou-se, de acordo com Pacheco (2007), nas plantações de café do Vale do Paraíba, nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e algumas outras fazendas de café de Minas Gerais e Espírito Santo. De fato, o jongo está situado geograficamente no Sudeste, não havendo registro histórico algum de sua presença em outros estados do país.

Ribeiro (1984) levanta a hipótese, que concordando com Santo (2011) penso ser a mais provável, de que o jongo deriva dos povos bantu de Angola, de seus enigmas e adivinhações denominados “Jinongonongo”, suas formas de literatura popular, de acordo com Ladislau Batalha (RIBEIRO, 1984). Entretanto, a autora tem o cuidado de não fazer afirmações ou defender verdades absolutas, nesse sentido:

[...] O jongo tem sido considerado como dança de procedência angolosa. Vimos que enigmas e adivinhações representam prática usual entre os negros bantos. Não temos, porém, elementos que nos permitam afirmar a existência da dança em Angola. Quem sabe teria sido trazida pelos escravos que aqui, então, passaram a servir-se das adivinhas e dos enigmas como meio sutil de comunicação, que lhes favorecesse entendimentos, mesmo sob olhares e chicotes de cruéis capatazes? (RIBEIRO, 1984, p. 29)

Robert Slenes (2007) discorda de Ribeiro (1984) e defende que a etimologia da palavra “jongo” estaria, mais provavelmente, na língua africana Kikongo em palavras que ressoariam com a língua Umbundu, ambas faladas em Angola, com os respectivos significados descritos pelo autor: “ponta, agulhão, algo pontudo [...] tiro de fuzil, carga de pólvora [...] tiro/combate com a boca, disputa, imitação de um tiro de fuzil com a boca [...] ponta de flecha, bala [...] a palavra é uma flecha/bala” (SLENES, 2007, p. 138).

Santo (2011) cita a obra de Nei Lopes “Sambeabá: samba que não se aprende na escola”, como exemplo de que essa retórica de Slenes (2007) é aleatória e improvável, afirmando que seria mais coerente supor a etimologia da palavra jongo ao vocábulo onjongo, proveniente de uma dança dos ovimbundos de Angola. Porém, parece concordar mais com a tese de Ribeiro (1984) sobre “Jinongonongo”: “[...] a transliteração Jinongo>J’ongo é bastante convincente, sim. Provavelmente, foi o uso corrente da palavra aqui no Brasil que fez com que se suprimisse o primeiro ‘n’ da palavra” (SANTO, 2011, p. 5050).

Fato é que com a abolição da escravatura (1888) – e até mesmo antes dela - os jongueiros deixaram as senzalas, uns continuavam a trabalhar para seus senhores como não mais escravizados, outros começaram a cultivar sua própria terra. Muitos permaneceram nas zonas rurais do Vale do Paraíba (São Paulo e Rio de Janeiro) e nas proximidades das fazendas de Minas Gerais e Espírito Santo. Outros ainda, migraram para os grandes centros urbanos, começaram a ocupar os morros cariocas, levados pelo “Maria Fumaça”, como era conhecido o trem a vapor. Este trem trouxe Maria Teresa Bento da Silva (Vó Teresa), matriarca jongueira do morro da Serrinha, da atual cidade de Paraíba do Sul, por volta de 1885, para a corte do Rio de Janeiro para o, hoje, conhecido bairro de Madureira (SANTO, 2011).

## **2. DA ROÇA PARA O MORRO E DO MORRO PARA OS PALCOS**

*“Vapor berrou na Paraíba, chora eu  
Fumaça dele na Madureira, e chora eu”*

*Vovó Teresa*

A pianista Edir Gandra (1995) relata que o jongo já ocorria em Madureira, antes mesmo da abolição. A autora dá destaque a história de Maria Joana Monteiro (conhecida como vovó Maria Joana Rezadeira) (1902-1986), que nasceu na Fazenda Saúde, no município de Valença, e chegou a Madureira na década de 1920. Vovó Maria Joana foi casada com Pedro Francisco Monteiro, músico e jongueiro, e foi mãe de Darcy Monteiro (mais conhecido como Mestre Darcy do jongo). Sua família teve fundamental importância na fundação da Escola de Samba Império Serrano e na preservação do jongo, no bairro.

Entretanto, ao contrário do que defende Gandra (1995) sobre o suposto protagonismo no jongo de Madureira, de Vovó Maria Joana, Santo (2011) revela, ao entrevistar a Vó Teresa, em 1975, mãe de Mestre Fuleiro do Império Serrano, que esta já havia chegado no morro da Serrinha muito antes de Joana. E que Vó Teresa foi uma das que a ensinou o jongo. O autor revela ainda, que Vó Teresa se queixava do grupo Basam, de Darcy Monteiro, como se observa em sua fala, acompanhadas das explicações de Santo (2011) entre parênteses:

E gente sabe cantar aqui? Num sabe cantar. Num tem voz! Essa gente aqui num tem voz pra cantar. Quem vai cantar o caxambu sou eu (...). Aquela pequenazinha (procurando uma menina do grupo) (...) hoje num sei se vem, é só. E lá (se referindo a Paraíba do Sul, sua cidade natal, no Vale do Paraíba) não (...) todo mundo a cantar, todo mundo a dançar! Lá em minha terra. Graças a Deus! Óia... Todo mundo fala: A sra. já tá com essa idade e ainda dança? Danço! Inda pulo o meu caxambu! (SANTO, 2011, p. 3750)

A partir da década de 1960, de acordo com Gandra (1995), o Jongo da Serrinha começa a sofrer um “processo de profissionalização” em um movimento de deixar os quintais e terreiros para ganhar os palcos do Rio de Janeiro. Mestre Darcy foi o entusiasta desse movimento de tirar o jongo do “gueto”, lhe conferindo maior visibilidade e promoção (GANDRA, 1995). É na década de 1970 que, segundo Gandra (1995), Darcy consegue efetivamente realizar as primeiras apresentações, introduzindo modificações no jongo como a participação das crianças, proibidas pelos jongueiros nas décadas anteriores.

Santo (2011), no entanto, discorda dessa perspectiva de Gandra (1995) de atribuir nexos, em uma linha evolutiva onde o “jongo da roça” se desenvolve para o “jongo da cidade”, com objetivo de conferir alguma legitimidade a sua moderna espetacularização. O autor afirma ainda que o jongo em 1970 estava praticamente extinto, mas que ressurgiu em 1980 com esta nova proposta de se tornar um novo gênero musical pop-urbano.

Gandra (1995) destaca o caráter religioso do jongo, quando discorre sobre a abertura das rodas aonde inicialmente alguns jongueiros da Serrinha se ajoelhavam diante dos tambores fazendo o sinal da cruz. Estes endereçavam seus louvores e rezas para entidades espirituais da Umbanda, como os pretos velhos, com oferendas no formato de comidas e bebidas. Santo (2011) atribuiu essa devoção a uma mistura, ocorrida a partir da década de 1980, do Jongo da Serrinha com as crenças religiosas umbandistas da rezadeira Maria Joana,

discordando de Gandra (1995) que defende que essa relação viria do passado, do antigo jongo da roça no século XIX. Há de fato pontos de jongo registrados em 1948 e 1949 por Stanley Stein que são entoados nos terreiros de Umbanda, na atualidade, em louvação as entidades espirituais pretos-velhos, como “Faixa 3 (0:20) Tava dormindo cangoma me chamou Levanta povo que o cativeiro já acabou” (LARA; PACHECO, 2007, p. 178). Como Santo (2011), penso que esta relação tenha se dado mais recentemente na década de 1980, uma vez que a Umbanda é fundada oficialmente em 15 de novembro de 1908, a partir de elementos sincréticos de diversos cultos reunidos pela denominação “macumba”, com elementos do catolicismo e do espiritismo europeu kardecista (ROHDE, 2009). O ponto parece ter vindo, através do tempo, do jongo para a Umbanda e não o contrário. Apesar dessa questão, novamente, não passar de mera hipótese.

O jongo foi tombado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), através de um extenso dossiê para registro e salvaguarda (BRASIL, 2007). As comunidades jogueiras identificadas e registradas pelo Iphan, na ocasião do tombando do jongo foram: Piquete, Guaratinguetá, Lagoinha, São Luis do Paratininga, no estado de São Paulo; Angra dos Reis, Pinheiral, Valença (Quilombo São José da Serra), Barra do Piraí, Rio de Janeiro (Jongo da Serrinha), Quissamã, Santo Antônio de Pádua, Miracema, no estado do Rio de Janeiro e; São Mateus, no estado do Espírito Santo (BRASIL, 2007).

O registro imaterial, de maneira geral, tem caráter de saber dinâmico, representa um momento específico de determinado grupo e é reavaliado a cada dez anos, pelo Iphan a partir do momento do registro. Há importância nesse reconhecimento, uma vez que possibilita a difusão e aprofundamento de conhecimentos acerca de determinada manifestação cultural, além de financiamento por editais públicos para manutenção de suas práticas. Porém, há que se pontuar também que o poder público acabou (por uma pretensa autoridade acadêmica sobre o saber popular, não acadêmico) legitimando as práticas culturais de grupos de jongo que não eram legítimas. Uma liderança de uma comunidade jogueira centenária, do estado de São Paulo, me confidenciou que na ocasião do tombamento do jongo e reconhecimento das comunidades jogueiras, alguns grupos foram criados de momento para receber esta honraria. Ao contrário de sua comunidade que sobrevive desde o período escravocrata. E que as lideranças desses grupos, forjados no

apagar das luzes, são hoje reconhecidas como mestres jongueiros, por acadêmicos e simpatizantes deslumbrados e pouco informados. Por razões óbvias, vou preservar a identidade dessa fonte e as das que esta se refere.

Não seria uma desonestidade intelectual de minha parte afirmar, portanto, que o reconhecimento que o jongo no Sudeste tem hoje, não só como patrimônio imaterial pelo Iphan, mas também como ritmo, gênero musical, folclórico, sacralizado, pop-urbano, entre tantas outras denominações deve muito ao esforço de divulgação de Mestre Darcy do Jongo.

Quando o mestre faleceu, em 2001, eu tinha ainda os meus quatorze anos e só havia visto o jongo em uma apresentação de folclore, em uma escola pública de Madureira. Mas de todas as pessoas que pude conversar, ler e ouvir depoimentos a respeito, poderia dizer que era quase unânime a vontade sincera dele de ver o jongo sendo dançado, tocado, cantado por toda parte. Esses depoimentos reforçam a defesa de Santo (2011) de que Darcy possuía uma honesta intenção de promover uma transformação do jongo em um novo gênero pop-urbano.

E hoje quase vinte anos depois de sua morte percebo que não somente os integrantes do Grupo Cultural Jongo da Serrinha, buscam manter esse legado, mas também, diversos grupos de cultura popular<sup>3</sup>, que realizam rodas onde o jongo é vivenciado mensalmente, nas ruas da cidade do Rio de Janeiro. O que me preocupa, entretanto, são as constantes tentativas e abordagens invasivas para a descaracterização do jongo, por parte dos “de fora” (SANTO, 2011), disfarçadas nos discursos pós-modernos da ressignificação.

---

<sup>3</sup> A partir do ano de 2010 até 2018 integrei o Movimento Cultural Jongo da Lapa e o Dandalua Danças Populares, de 2011 até 2015. O Jongo da Lapa realiza rodas de jongo mensais gratuitas, desde 2004 sob os Arcos da Lapa, na noite da última quinta-feira de cada mês no ambiente boêmio e remodelado do bairro da Lapa, centro da cidade do Rio de Janeiro (MONTEIRO, 2015). Essas rodas, sob liderança de Marcus Bárbaro, têm influências dos jongos de Mestre Darcy e das comunidades jongueiras de Pinheiral (RJ), Quilombo São José da Serra (RJ), Tamandaré/Guaratinguetá (SP) e Piquete (SP). A partir de 2011 e nos anos seguintes, vi surgir novos grupos, que começaram a realizar rodas de danças populares mensais, em dias e horários fixos nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, tendo o jongo como uma de suas principais manifestações. Estas rodas, desses grupos, foram/são inspiradas na iniciativa e formato implementados pelo Jongo da Lapa (em local público, com dia e horário fixo, de forma mensal, além das particularidades de se conduzir a roda de jongo). Esses grupos eram/são: Companhia de Aruanda, Dandalua Danças Populares, Tambor de Cumba, Sopro de Gaia, Reconca Rio e, os mais recentes, Grupo Quilombismo e Grupo Cultural Afrolaje. O Afrolaje mantém atualizado, através de suas lideranças, um mapeamento iniciado e postado por mim no *Facebook*, em 12 de março de 2014, com intuito de divulgar as rodas mensais desses grupos de cultura popular, que incluem o jongo.

### 3. JONGO CIGANO: RESSIGNIFICAÇÃO OU APROPRIAÇÃO CULTURAL?

*“Algum ‘anti-essencialista’, olhando este  
cartaz  
abaixo pode me explicar então agora...  
antropologicamente, que merda é esta?”*

*Spirito Santo*



**Figura 1** – Cartaz de divulgação do show “Jongo Cigano”.

A citação acima, que abre esta seção, é um trecho do texto postado por Spirito Santo (2011) em sua rede social *Facebook*, em 9 de junho de 2014, mencionando o cartaz de divulgação do show “Jongo Cigano”. Optei por não expor a identidade das pessoas no cartaz, uma vez que não solicitei suas autorizações e porque, provavelmente, não concordariam com as críticas dirigidas nas linhas a seguir.

Em abril do ano de 2014 o Grupo Cultural Jongo da Serrinha lançou um novo show intitulado “Jongo Cigano”, que ocorreria nos bairros de Madureira, Gamboa, Ipanema e Centro do Rio de Janeiro. Sousa (2015) afirma que durante os ensaios muitos jongueiros tiveram a preocupação de manter elementos do jongo nos figurinos, em detrimento de tornar o espetáculo exclusivamente cigano. A autora, que relata também fazer parte do grupo desde 2011, quando começou a dar aulas de jongo, conta que uma das lideranças do Jongo da Serrinha decidiu então dividir o espetáculo em duas partes: na primeira faria uma alusão à cultura cigana e na segunda retirariam essas vestimentas deixando-as próximas a imagem de

Santa Sara Kali, como parte do cenário. Sousa (2015) ainda ressaltou que na abertura do show foi lido “um texto explicando exatamente a ligação entre esses dois povos (africanos e ciganos) presentes no Brasil, que acumulam experiências de sofrimento devido às migrações forçadas, ao preconceito e desrespeito com suas culturas” (p. 74). O texto, no entanto, é somente mencionado e não citado na íntegra por Sousa (2015) em sua dissertação para que pudesse ser aqui discutido.

Em vídeo postado no YouTube<sup>4</sup> uma das lideranças do Jongo da Serrinha assume que o show “Jongo Cigano” recebeu diversas críticas, mas que todos os críticos foram aos shows e entraram na roda para dançar. Devo confessar que não estive presente e não tive tal sorte de ser convertido ritmicamente a uma postura socioafetiva favorável aos espetáculos. Certamente Santo (2011) também não. O vídeo prossegue ainda com discursos como “é muito bonito ver a união de todas as raças”, “todas as pessoas unidas porque Deus é um só”. Estes são discursos que mais parecem estar ancorados na ingenuidade do que na má fé, como os daqueles outros que defendem pautas conservadoras de que não deve haver cotas raciais e/ou sociais, pois todos somos iguais ou os que defendem o fim do dia da Consciência Negra e a instituição do dia da “consciência humana” apostando no mito da democracia racial.

Penso que Sousa (2015) usa indevidamente a obra de Eduardo Coutinho para fazer a defesa do “Jongo Cigano” em seu texto. A autora utiliza o conceito da comunicação intertemporal, onde Coutinho (2002) sugere que os sujeitos históricos de uma geração passada estariam se comunicando (sem que, necessariamente, se encontrem na mesma época) com os da geração futura a fim de reinterpretar valores e ideias, gerando novas (re)interpretações criativas. O trabalho de Coutinho (2002) trata do papel ativo do sujeito, de projetos identitários, acusando de conservadoras as tentativas de se abstrair a cultura do processo histórico. Tem inspiração marxista ao pensar o mundo pela ótica da luta de classes e gramsciana quando trata das estratégias contra-hegemônicas do compositor Paulinho da Viola e, conseqüentemente, estruturalista. A apresentação do livro de Coutinho (2002) é escrita por José Paulo Netto, uma das maiorias referências em marxismo no Brasil e crítico do pós-estruturalismo e pós-modernismo.

---

<sup>4</sup> Link do vídeo JongoCigano: <https://youtu.be/BdkqA8Dg-Ks>

Paulo Netto (2010) argumenta que entre as características das teorias pós-modernas está a “aceitação da imediatividade com que se apresentam os fenômenos socioculturais como expressão da sua inteira existência e do seu modo de ser” (p. 261). Outra característica, é a dissolução da ideia de verdade que se torna resultante de um consenso intersubjetivo, que deve ser alcançado pelo discurso, e a interdição da universalidade para dar lugar às particularidades culturais (PAULO NETTO, 2010). Portanto, a argumentação de Sousa (2015) destoa muito ao realizar a defesa do Jongo Cigano, em Coutinho, uma vez que traz Stuart Hall e suas concepções pós-estruturalistas dos Estudos Culturais para o debate. Além do fato de ter defendido sua dissertação em um Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais. Neste sentido, não posso concordar com essa perspectiva romântica de Sousa (2015) de que se trata de uma “reconstrução” ou uma “ressignificação” do Jongo da Serrinha.

Outros autores com perspectivas pós-estruturalistas, como Luiz Rufino em sua dissertação (RODRIGUES JÚNIOR, 2013) e tese (RUFINO, 2017), também romantizaram, em metáforas, falas de jongueiros (novos?) provavelmente criadas pelos “de fora”. Ao propor em sua tese uma problematização poética dos efeitos do colonialismo, a partir da simbologia da “encruzilhada de Exu” como “projeto político/poético/educativo/antirracista/decolonial”, o autor também recorre, em diversos trechos de seu texto, à noção de jongo como uma flecha que sai da boca: “Os mestres jongueiros já nos haviam deixado o ensinamento de que as palavras são flechas que saem da boca” (RUFINO, 2017, p. 86). Também mencionado em sua dissertação: “Ouvi por diversas vezes de jongueiros, que a palavra, o ponto, é como se fosse uma flecha que sai da boca” (RODRIGUES JÚNIOR, 2013, p. 19).

Não há, no entanto, a descrição desta referência à “flecha” por nenhum jongueiro ou mestre jongueiro nas gravações de Stein (2007), em 1948 e 1949, na pesquisa de Lourdes (1984), em 1960 ou mesmo na obra de Gandra (1995). A primeira vez que esta definição aparece é na entrevista de Robert Slenes, para o documentário “Jongos, Calangos e Folias - Música Negra, Memória e Poesia”<sup>5</sup>, de 2007, e no texto do próprio Slenes (2007) publicado no mesmo ano, no livro “Memória do Jongo”. Esta semiótica de Slenes (2007) é

---

<sup>5</sup> Link do documentário “Jongos, Calangos e Folias - Música Negra, Memória e Poesia”: [https://www.youtube.com/watch?v=DB\\_AHH3xXYQ](https://www.youtube.com/watch?v=DB_AHH3xXYQ)

caracterizada por um improvável contorcionismo retórico, como já demonstrado em Santo (2011) nas linhas acima. Sua versão, inclusive, não é confirmada por nenhum jongueiro no próprio documentário e não há literatura, anterior que a endosse. A conclusão óbvia é a de que os “novos jongueiros”, isto é, aqueles incorporados e/ou nascidos às/nas comunidades jongueiras e aos/nos novos grupos de jongo adotaram esta versão a partir de 2007. Ou ainda, que os “jongueiros velhos” tenham sido também colonizados por esta versão branca e “bem intencionada” de Slenes (2007).

Há que se questionar, então: estes “mestres jongueiros”, citados por Rufino (RODRIGUES JÚNIOR, 2013; RUFINO, 2017) talvez não seriam aqueles mesmos mestres recém criados para a ocasião no tombamento do jongo pelo Iphan, como me relatou uma das lideranças jongueiras, supra mencionada? Como pensar a decolonialidade e implementar um projeto antirracista, valendo-se de metáforas poéticas, disfarçadas de saberes populares, criadas por um autor norte-americano, branco, “de fora” – Robert Slenes? Seria isto o enfrentamento da arrogância da lógica colonial com outra (ou a mesma) lógica colonial?

Manoel Seabra, o Tio Mané, quem tive a honra de conhecer em 2010 e sempre encontrar nos jongs do Quilombo São José da Serra, município de Valença, nos anos seguintes, dizia que “nos tempos dos mais velhos era jongo de demanda e criança não podia...”. Falecido em 2018, era um dos jongueiros mais velhos e respeitados (falecido com idade aproximada entre 97 e 100 anos, não sendo possível precisar pela falta de registro oficial de nascimento). Foi da boca de Tio Mané que ouvimos que as rodas do Jongo da Lapa, sempre marcadas por bons pontos de demanda, realizadas após a meia noite, nas festas do Quilombo São José da Serra, se pareciam muito com as que o velho mestre frequentava em sua juventude.

Quem desata um ponto cantado é o outro jongueiro e não o mesmo que o atou, pois quando não se consegue desatar se diz que o outro jongueiro e o ponto ficaram “amarrados” (RIBEIRO, 1984). Para usar a mesma retórica poética, vou deixar este ponto (de demanda) atado para que no futuro, após um “machado”, ele possa, talvez, ser desatado em outro texto ou, quem sabe, em uma roda de jongo, camaradinho. Afinal, marafunda é marafunda, saber nasce de ponto, samambaia de cacunda.

Defendo que a empreitada do novo Jongo Cigano se configurou em apropriação cultural uma vez que se utilizou de aspectos culturais de povos distintos, exercendo a

imposição de uma cultura sobre a outra, com a pretensão de uma espécie de ressignificação simplista, para fins de consumo (PINHEIRO, 2015). Pinheiro (2015) descreve a apropriação cultural como o ato de apropriar-se de bens culturais específicos de determinados grupos, como comportamentos, hábitos, símbolos, objetos, por parte de outro grupo cultural diferente. Nesta perspectiva, símbolos de distinção de grupos culturais, acabam por perder seu valor, sua história e seus significados originais, rebaixados a uma condição inferior para atender, exclusivamente, a uma demanda consumista (HELENO; REINHARDT, 2017).

O site do grupo também afirma que o show teria por objetivo lançar o segundo CD “Vida ao Jongo” e um “novo jongo” criado por Adriano Furtado: o Jongo Cigano (GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA, 2014). Adriano é Mestre em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Bacharel em Música/ Habilitação em Violão, possui Licenciatura Plena em Educação Artística e é músico, violonista de sete cordas no grupo desde 2007, segundo informações do seu currículo lattes<sup>6</sup>. Não há o que se questionar sobre suas qualificações como músico que, de acordo com seu currículo, denotam excelência. O que causa estranheza é o fato de ter sido convidado a criar um “novo jongo”, apesar de estar somente há sete anos (2007 a 2014, quando do lançamento deste novo show) como integrante do Jongo da Serrinha. Esta escolha de Adriano, torna-se ainda mais questionável quando observamos que em seu currículo não há qualquer menção a cultura cigana, por parte do músico/acadêmico, sobre a cultura tradicional dos povos ciganos, no Brasil, e suas etnias Calon, Rom e/ou Sinti (MENINI, 2015). Não há também nenhuma referência às manifestações espirituais denominadas pelos umbandistas como povos ciganos ou ciganos do oriente que, na crença do culto, seria as manifestações de espíritos de ciganos já falecidos.

Menini (2015) defende que é preciso compreender a pluralidade dos ciganos brasileiros em sua dimensão socioeconômica e em termos de referência identitária. Argumenta que o Brasil provavelmente é o único país onde as pessoas se autointitulam “ciganas”, abusando desses estereótipos (beleza, alegria, sedução e liberdade), sem pertencer a umas das três etnias citadas nas linhas acima, com o intuito de conferir autenticidade às suas produções artísticas. Para a autora esses estereótipos pouco ou nada contribuem para a compreensão dos grupos ciganos. Em casos mais extremos, os homens ciganos ligados ao

---

<sup>6</sup> Link do Currículo Lattes de Alexandre de Oliveira Furtado: <http://lattes.cnpq.br/0612876810231359>

comércio de cavalos foram acusados de “ladrões” e de “trapaceiros”, em decorrência de tais estereótipos (MENINI, 2015).

Há que se pontuar também que Adriano Furtado é branco. Não posso, portanto, deixar de concordar com Santo (2011), quando critica o fato das posições de liderança do Jongo da Serrinha passar, constantemente, a ser ocupadas por pessoas que o autor classifica como “brancos”, “de fora” da comunidade.

[...] a liderança do jongo local (Serrinha) passou a ser assumida de fato por pessoas, em sua maioria, totalmente “de fora” do Morro, rapidamente tornadas militantes legalmente constituídos, organizados em instituições e ONGs sem nenhum vínculo familiar, para não dizer social, com a manifestação que passaram “estoicamente” a defender. [...] O fato é que essas pessoas, com justificativas ora piegas ora messiânicas, foram ocupando rapidamente o espaço de liderança que, na hipótese do jongo ali realmente ainda existir, deveria pertencer às famílias antecessoras, ligadas por origem e parentesco à antiga dança trazida da roça para Madureira. Enigma ou charada, de qualquer maneira um evento sociológico curiosíssimo, a forma vertiginosa como isso teria se dado deveria ser objeto de inúmeras outras teses e dissertações. (SANTO, 2011, p. 3737)

Heleno e Reinhardt (2017), a este respeito afirmam que estes processos de apropriação cultural e “branqueamento” não são novos, e também ocorreram com o samba e a capoeira, com os intuitos políticos de torná-los símbolos nacionais, apesar de relegar às classes populares os mesmos espaços periféricos nas cidades. Apesar do objetivo aqui não ser o de aprofundar uma discussão sobre relações étnico-raciais é muito difícil (e não é minha intenção) dissociar essas questões sobre apropriação cultural de um *modus operandi* capitalista. Foi neste sentido que a micareta, nascida do axé baiano, de vozes negras como a de Adolfo Antônio Nascimento (Dodô), também se tornou produto da indústria cultural (VALLADÃO, 2008).

Não são poucos os exemplos dessa apropriação cultural capitalista. A maior exemplificação talvez seja o axé baiano, nascido das vozes negras do carnaval de Salvador, mas embranquecido pelos apropriadores culturais que hoje cobram absurdos para segregar, por imperativo do poder financeiro, os negros do lado de fora da corda que arrasta multidões nos trios elétricos. (BAHIA, 2018, p. 51)

Além de Sousa (2015), Dias (2015) em uma publicação/apresentação de resumo em um Congresso, faz uma tímida defesa do novo jongo:

Um novo jongo foi criado por um dos músicos do grupo para compor o espetáculo ‘Jongo Cigano’, que conta com novos arranjos e sonoridades, principalmente pela presença de um violino no conjunto harmônico. A proposta deste trabalho é discutir as novas formas de encenação de uma expressão cultural tradicional no contexto urbano contemporâneo. (DIAS, 2015, s/p)

É interessante notar o uso das aspas ao citar “Jongo Cigano”, por parte de Dias (2015), reconhecendo de forma velada (conscientemente ou não) o caráter exótico e (talvez) estranho, para a autora, dessa nova abordagem no jongo.

Há também uma defesa do Jongo Cigano, nas respostas dadas por parte de alguns integrantes do Jongo da Serrinha, ao serem entrevistados para a dissertação de Monteiro (2015), como vemos a seguir:

Mas é o que eu digo, enquanto legado, foi Darcy que transformou: colocou violão, piano, flauta e se hoje o Jongo cigano tem violino, é um legado do Darcy de experiência e transformação. Então, entender que hoje a Serrinha é um legado de Darcy, e outros movimentos de Jongo são inspirados em Darcy, pra mim é importante. (MONTEIRO, 2015, p. 182-184)

É importante entender também que o Jongo Cigano não é um legado de Darcy, ao contrário do que se afirma. Penso que foi, na verdade, uma investida mercadológica, que não chegou a durar um ano inteiro, produzida por um músico branco, “de fora”. O Jongo Cigano não inspirou nenhuma ação parecida, seja nas comunidades jongueiras do Sudeste brasileiro ou mesmo dos novos grupos que promovem o jongo, da cidade do Rio de Janeiro. Em outra fala uma das lideranças do grupo afirma:

Eu não tenho ido muito nas ruas. Teve uma história que fizemos aí, chamada Jongo Cigano, que era uma homenagem ao povo cigano... No início, tem duas composições. Depois a gente caía no Jongo. Eu senti que houve uma receptividade muito grande disso. (MONTEIRO, 2015, p. 196)

Esse discurso da “homenagem” a outras culturas, para justificar a apropriação cultural indevida, ainda está muito em voga na atualidade. Geralmente vem acompanhado da crítica dirigida a quem não aceita a “homenagem”. Estes “bem intencionados” denunciam

uma suposta postura conservadora, argumentando que se estaria promovendo um retrocesso ao se aplicar o entendimento de que determinada manifestação cultural deve ser estática e praticada somente pelo grupo que a legitima (PINHEIRO, 2015). Novamente, prefiro atribuir (e acreditar na) ingenuidade a esse tipo de pensamento do que cinismo. A este respeito, Heleno e Reinhardt (2017) esclarecem que a apropriação cultural se dá mais pelo esvaziamento de significados tradicionais, do bem cultural apropriado indevidamente, pela relação de poder e dominação que acaba sendo exercida sobre ele, do que pela utilização de seus símbolos.

Ressalto que as opiniões desses entrevistados, por Monteiro (2015), não refletem, necessariamente, a posição da autora sobre o Jongo Cigano. Com exceção de Sousa (2015), Dias (2015) e Monteiro (2015) não encontrei nenhuma outra pesquisa que mencione o Jongo Cigano do Jongo da Serrinha.

Por mais que as apresentações fossem gratuitas, ocorreu o lançamento, a consequente venda dos CDs, o aporte financeiro (patrocínio) da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro<sup>7</sup>, além de ser sabido que o Jongo da Serrinha realiza constantemente shows com cobranças de ingressos. Ocorreu também, no ano de 2016, uma outra apresentação do Jongo Cigano no Sesc, Serviço Social do Comércio, na unidade do bairro de Madureira, RJ<sup>8</sup>.

Penso que a criação de um “novo jongo” cigano, por um violonista branco, “de fora”, se torna mais um produto da indústria cultural que, na concepção frankfurtiana, empobrece e simplifica a cultura ao mais baixo denominador comum, eliminando sua pluralidade para que todos possam compreendê-la facilmente e consumi-la (ADORNO; HORKHEIMER, 1986), pelo artifício sedutor da dança, da música que proporciona a felicidade momentânea.

A indústria cultural se desenvolveu com a primazia dos efeitos, da performance tangível, do particular técnico sobre a obra, que outrora trazia a idéia e com essa foi liquidada. O particular, ao emancipar-se, tornara-se rebelde, e se erigia desde o Romantismo até o Expressionismo, como expressão autônoma, como revolta contra a organização. O simples efeito harmônico tinha cancelado na música a consciência da totalidade formal; na pintura, a cor particular tornou-se mais importante que a composição do

---

<sup>7</sup> O “Projeto Jongo Cigano” foi contemplado com o valor de R\$ 85.912,36 para a realização dos espetáculos, em 2014, segundo informações de prestação de contas publicadas no Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, em 14 de março de 2017.

<sup>8</sup> Link de divulgação do show Jongo Cigano, no Sesc Madureira, pelo *Facebook*: <https://www.facebook.com/SescRJ/photos/a.191427974200720/1226660037344170/?type=3&theater>

quadro; o vigor psicológico obliterou a arquitetura do romance. A tudo isso a indústria cultural pôs fim. Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeitos à fórmula que tomou lugar da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes. (ADORNO, 2002, p. 14-15)

A consciência da totalidade formal, ao qual Adorno (2002) se refere, pode ser encontrada nas comunidades jongueiras tradicionais, no interior do Sudeste do país (pelo menos naquelas que não foram “criadas” exclusivamente para o tombamento), que atualmente acabam ficando sujeitas a estas novas formas mercadológicas de reificações do jongo. Neste caso específico do Jongo da Serrinha, materializou-se no Jongo Cigano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“E quando pisar no terreiro  
Procure primeiro saber quem eu sou  
Respeite quem pôde chegar onde a gente chegou”*

*Jorge Aragão*

O que mais me surpreendeu, ao longo desta pesquisa, foi o fato de não haver nenhuma publicação científica, dissertação ou tese dedicadas a compreender e aprofundar uma discussão crítica, socioantropológica deste fenômeno social, depois de passados seis anos da criação do novo Jongo Cigano da Serrinha. A defesa incoerente (no meu entendimento) que Sousa (2015) tenta, timidamente, fazer em sua dissertação de mestrado tem somente três páginas (cinco se contarmos com as fotos do show). O resumo de Dias (2015) conta com três frases de exaltação, explicitando a não profundidade própria dos resumos. A dissertação de Monteiro (2015), reproduz apenas as falas de jongueiros da Serrinha sobre o Jongo Cigano.

A maioria das pesquisas sobre “Jongo” e “Jongo da Serrinha” acenam para um caráter de ressignificação cultural e para temáticas sobre resistência cultural, protagonismo negro, relações étnico-raciais, representatividade, decolonialidade, descolonização, preservação e salvaguarda do jongo, memória e patrimônio cultural. Penso que estudos sobre essas temáticas precisam ser realizados e, na maioria dos casos, são pesquisas bastante densas e teoricamente refinadas. No entanto, a pouca vivência (ou falta dela) por parte da

maioria desses pesquisadores, junto aos grupos, comunidades jongueiras, suas práticas culturais, demandas e conflitos, os impede de enxergar nuances como as descritas pela liderança jongueira supracitada. Escapam-lhes questões do universo jongueiro que precisam ser, urgentemente, problematizadas. Como as inúmeras outras que também, por diversas vezes, observei e ouvi em oito anos de viagens, rodas, reuniões, encontros, eventos, festas, vivências, em boas conversas com mestres e jongueiros de diversas comunidades do Sudeste, que as poucas linhas deste artigo não dariam conta.

Posso, portanto, concluir que tende-se a criar uma versão romântica da realidade sobre o jongo, de que “tudo pode”, “tudo é legítimo” dentro da perspectiva dos discursos da ressignificação da cultura, quando na verdade o que ocorre é a apropriação cultural e a “mercadorização” da cultura, para ser vendida como produto da indústria cultural. Como afirmei (e reafirmo) ao longo do texto: prefiro acreditar na ingenuidade dos sujeitos, do que no cinismo, omissão e/ou falta de coragem para tratar essas questões.

A cultura de um povo é construída e constantemente ressignificada por diversos processos históricos, ao longo de sua existência. Essas trajetórias de (re)construção e ressignificação se dão como o crescimento de uma árvore que começa a se desenvolver a partir de uma semente, ora plantada, ora caída de um fruto. A árvore finca as suas raízes no solo de maneira tão firme que a maioria das chuvas, tempestades e ventanias não pode sequer abalá-la. Esta árvore gerará frutos e até mesmo flores que podem ser entendidos aqui como as diversas manifestações ao qual essa cultura, historicamente, se forjou. Dos frutos vêm as sementes de onde advém novas árvores, que são as ressignificações dessa cultura. Essa última frase foi, inclusive, dita por umas das lideranças do Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá, SP), do interior de São Paulo, uma comunidade jongueira tradicional, em uma das rodas do Movimento Cultural Jongo da Lapa, ao qual pude testemunhar: “nós somos a raiz, mas vocês são a semente”.

Já os produtos da indústria cultural são breves e temporários com seu fim maior de se obter lucro. Esses produtos, ao contrário das sementes, são como as flores ou galhos arrancados dessas árvores, para que plantados possam oferecer uma satisfação momentânea para aqueles que os contemplam. Entretanto, não durarão e morrerão pelas razões óbvias que a botânica já nos ensinou. Foi assim com o novo Jongo Cigano da Serrinha, criado em 2014, timidamente revisitado em 2016 e praticamente esquecido na atualidade.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Seleção de textos: Jorge M. B. de Almeida. trad. Julia Elizabeth Levy [et al.]. 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. trad. Guido Antonio de Almeida. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BAHIA, Charles Nunes. Apropriação cultural antropofágica e as máscaras brancas do racismo indigesto. **Complexitas** - Rev. Fil. Tem., Belém, v. 3, n. 2, p. 40-53, jul./dec. 2018.

BRASIL. **Jongo no Sudeste**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, Brasília: MEC, 2007.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Fragmento de Velhas histórias, memórias futuras**: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DIAS, Carla da Costa. **A roda do Jongo da Serrinha e suas formas de encenação (resumo)**. V Reunião Equatorial de Antropologia, REA e XIV Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste, ABANNE. 2015.

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

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. **CD Livro Jongo da Serrinha**. Gravado ao vivo em março de 2001 no quintal da Tia Maria do Jongo. Rio de Janeiro, 2001.

GRUPO CULTURAL JONGO DA SERRINHA. **Jongo da Serrinha**. 10 de abril de 2014. Disponível em: <http://jongodaserrinha.org/jongo-cigano/>

HELENO, Bárbara Lopes; REINHARDT, Rafaella Max. Apropriação Cultural: Novas Configurações das Identidades na Era da Globalização. **Cadernos de Estudos Sociais e Políticos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 2017.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECUT, 2007.

MENINI, Natally Chris da Rocha. **Os assim chamados ciganos na capitania da Bahia (século XVIII)** (Mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em História, 2015.

MONTEIRO, Lais Bernardes. **Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade**: um estudo sobre o jongo da lapa. 2015 (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinhas, SP: CECUT, 2007.

PAULO NETTO, José. Posfácio. In: COUTINHO, Carlos Nelson. **O estruturalismo e a miséria da razão**. 2 ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios. 27 a 31 de julho de 2015.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo (1960)**. Cadernos de Folclore 34. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro: Sinatra Gráfica e Editora, 1984.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. **“Ah, meu filho o Jongo tem suas mumunhas!”: um estudo com os jongueiros e suas narrativas**. 2013 (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma Religião que não Nasceu: Breves Considerações sobre uma Tendência Dominante na Interpretação do Universo Umbandista. **Revista de Estudos da Religião**. P 77-96 março, 2009. Disponível em: [https://www.pucsp.br/rever/rv1\\_2009/t\\_rohde.pdf](https://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_rohde.pdf)

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. 2017 (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTO, Spirito. **Do samba ao funk do Jorjão: Ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil**. Rio de Janeiro: Edição Digital KBR, Edição do Kindle, 2011.

SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinhas, SP: CECUT, 2007.

SOUSA, Aline Oliveira. **Tia Maria do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais lideranças jongueiras do grupo Jongo da Serrinha**. 2015. (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

STEIN, Stanley. Uma viagem maravilhosa. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Orgs.). **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinhas, SP: CECUT, 2007.

VALLADÃO, Rafael. Micareta e “amor líquido”: a influência ideológica da indústria cultural sobre o corpo do micareteiro. **Revista Ciência Online**, v. 3, n. 3, p. 170-182, 2008.

VALLADÃO, Rafael. **Saberes do corpo**: capoeira, cultura corporal e educação. 2012. (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.