

## JONGO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DIÁLOGOS E RESSIGNIFICAÇÕES NO SÉCULO 21

**Laís Bernardes Monteiro**

Graduada em Educação Física (UFRJ);

Mestranda em Memória Social (UNIRIO);

Docente da Escola de Educação Física e Desportos (UFRJ).

**Resumo:** Nosso estudo se propõe a descrever e analisar uma dança popular ímpar: o Jongo, reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) em 2005 como Patrimônio Cultural Imaterial. Dançado no Brasil desde os tempos da escravidão pelos africanos cativos que vieram trabalhar nas fazendas de café e nos canaviais, no interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, articula-se a uma história de resistência cultural desenvolvida há séculos pelos núcleos jongueiros, sendo que as rodas de Jongo são realizadas regularmente nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, em pleno século 21.

**Palavras-chave:** jongo, danças populares, memória.

O Brasil é a terra dos contrastes, o país das várias faces, etnias e desigualdades. Graças à mistura e à contínua interação estabelecida entre seus diferentes povos e paisagens, criaram-se no país formas culturais próprias, particulares e únicas. Em decorrência desta vigorosa sinergia, aqui nasceram (e nascem!) manifestações populares ricas, dinâmicas e variadas: são danças, folguedos (dramatizações), cortejos, desfiles, bailes, cantos e poesia. “Brincadeiras” que têm muito em comum: celebram a vida, saúdam, preservam e ressignificam memórias e contam as histórias do povo brasileiro através da dança, música, literatura, dramaturgia, indumentária, culinária, artes visuais, religião. Toda a sabedoria e difusão destas tradições, em sua grande maioria, é transmitida oralmente de geração em geração, seja através dos laços consangüíneos, seja pelo ensinamento dos mestres populares. De acordo com Darcy Ribeiro (1997), o povo brasileiro teve que se inventar: “Nós somos todos filhos dessa mistura e descendentes daqueles que não eram ninguém; não sendo ninguém, tivemos que procurar uma identidade própria” (em Saldanha, vídeo, 1997). Nessa “procura”, não uma mas muitas identidades foram criadas e estão continuamente se modificando, em um processo dinâmico e legítimo.

Encontramos preciosos fundamentos artísticos e estéticos nesta longa e fecunda tradição popular, que nos remete a esses brincantes das celebrações e folias brasileiras, herdeiros e guardiões de um precioso conjunto de técnicas e modos singulares de criação e expressão artística, em cuja prática não se dissociam o canto, a dança, o drama e a brincadeira. No festejo popular, a representação se mistura com a festa coletiva, com a brincadeira, com os hábitos sociais, com a fé, enfim, com a própria vida. Ali as comunidades têm a oportunidade de estreitar seus laços e reforçar seus traços de identidade. O artista popular, ao mesmo tempo intérprete e autor, é aquele que destila *causos*, cantos e danças, que dependem fundamentalmente de suas vivências e da transmissão oral; é aquele que reafirma sua própria tradição e lhe acrescenta suas contribuições e improvisações pessoais, que se relacionam e identificam uma cultura ou um modo próprio de se constituir num bem coletivo.

No presente trabalho assume-se que ao se investigar e problematizar questões relativas às expressões culturais populares brasileiras e, mais precisamente, às manifestações que envolvam dança, música, canto e religiosidade enquanto conteúdos significativos, possibilita-se o reconhecimento e a reflexão sobre a complexa e dinâmica rede cultural instalada no país, marcada pelo intenso processo de hibridação que a gerou e mantém viva; e pela contínua articulação entre as memórias de ontem e de hoje, vividas e revividas, que auxiliam na manutenção, adaptação, criação e dinamização das tradições populares observadas na contemporaneidade.

Enquanto manifestação social, a dança sempre cumpriu um papel fundamental de participação, celebração, jogo e comunicação expressiva dos diversos aspectos da vida do homem, possibilitando ao indivíduo afirmar-se e integrar-se em sua comunidade. Constitui-se como uma das formas especializadas de comunicação humana, estando presente no trabalho, no lazer, na prática religiosa, entre outros aspectos da vida. Saindo do amplo universo da linguagem da dança e intencionando fechar ainda mais o foco da perspectiva de nossa investigação, podemos perceber as danças populares brasileiras enquanto marca registrada e articulação viva da tradição de um povo, que estimula a participação coletiva e explicita os valores ético-culturais do seu grupo criador, como já sugeria Giffoni (1973).<sup>1</sup>

Nosso estudo se propõe a descrever e analisar uma dança popular ímpar: o Jongo. Reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) em 2005 como Patrimônio Cultural Imaterial<sup>2</sup>, o Jongo é por ele apresentado como “manifestação cultural de origem africana que mistura dança de roda, música, canto e alguns preceitos religiosos” (2007). Aprofundando estes entendimentos, o Jongo é considerado por diversos estudiosos, entre os quais Valença (1981) e Sanfilippo (2011), como uma das mais legítimas expressões da cultura e da diáspora africana em terras brasileiras. Vem sendo dançado no Brasil desde os tempos da escravidão pelos africanos cativos que vieram trabalhar nas fazendas de café e nos canaviais, no interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. É importante afirmar, neste momento, que em nosso trabalho buscamos colocar os variados aspectos das tradições e memórias ancestrais em diálogo com toda a história de resistência cultural desenvolvida há séculos pelos núcleos jongueiros, somada a um aspecto específico que se observa na contemporaneidade: as rodas de Jongo realizadas regularmente nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, em pleno século 21.

## **Introduzindo um pouco da História**

Para uma melhor configuração de como esta rica expressão cultural incorporou-se às dinâmicas de vida em território brasileiro, será útil voltar às origens dos africanos trazidos para cá como escravos – e eles não são poucos.

De acordo com Rodrigues (2005), foram três séculos e meio de regime escravocrata, durante os quais se escravizaram e importaram cerca de 4 milhões de pessoas, numa das mais volumosas operações de transferência forçada havidas na História. Com elas, vieram também suas práticas sociais, que o cativo não conseguiu extinguir. Entre estas, os cantos, os toques, as danças e a religião, como parte do seu dia-a-dia. Segundo Carvalho (2005), os *Bantos*, membros da grande família etno-linguística dos Angolas, Congos, Cambindas, Benguelas e Moçambiques (oriundos dos atuais países

Angola, Congo e Moçambique, a região mais ao sul da África), foram os primeiros africanos aqui desembarcados e que aqui começaram a buscar realizar seus rituais, mantendo a mesma liturgia praticada por seus ancestrais. Apresentando uma forma própria de organização e uma maneira diferenciada de se relacionar com o meio ambiente, os africanos viam o homem como um todo, integrado pelos deuses, pela terra e pela natureza. Toda a cultura africana é, portanto, representada nesse universo, em que os valores morais, sociais e ecológicos são traduzidos por meio da religiosidade, dos ritos e das artes em geral. Tais valores estão intimamente representados em suas danças, que são para os povos africanos um potente elemento de aglutinação social.

Mesmo buscando uma forma de manter vivos seus vínculos com a África, as tradições afro aqui desembarcadas não se mantiveram intactas: em contato com as fortes influências da cultura européia, - como a língua portuguesa e a religião católica, só para citar dois exemplos mais determinantes - precisaram adaptar-se ao novo ambiente, à nova condição social imposta, dando origem assim a formas novas culturais. Mescladas, aceitaram novos temas, instrumentos musicais de origem européia e indígena e, sobretudo, o português como língua de expressão. As danças e músicas então surgidas formaram, junto com as outras manifestações artísticas, o complexo que hoje chamamos de “cultura afro-brasileira”.

### **Jongo: fundamentos e conceitos**

A manifestação do Jongo pode ser entendida como a mistura lúdica de linguagens expressivas, ao envolver em sua prática canto, música, religiosidade e dança sem uma delimitação clara entre as fronteiras artísticas e culturais “lato sensu”.

De acordo com os dados do IPHAN (2007), o Jongo é uma manifestação de origem rural e foi praticado pelos negros escravizados que vieram trabalhar nas lavouras de café e nos canaviais das imponentes fazendas do Sudeste na época do Brasil Colônia. Nos tempos do cativo, o Jongo seria um dos únicos momentos permitidos de trocas e confraternização, sendo liberado e praticado durante as festas locais ou nas vésperas de dias santos católicos; para se descansar no final de um período de colheitas; para acalmar a revolta e o sofrimento com a escravidão ou apenas para se distrair nas isoladas fazendas. A cultura do Jongo é, portanto, oriunda destas relações de sociabilidade.

Corroborando com o que nos informa Ribeiro (1984), entende-se que o Jongo também pode ser chamado de *Caxambu*, *Tambu* ou *Batuque*, sendo referência cultural de várias regiões no Rio de Janeiro e nos Estados do Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais. Segundo Gandra (1985), em sua forma original o acompanhamento musical da manifestação é feito exclusivamente por instrumentos de percussão chamados “tambores de jongo”. De origem banto, os tambores são sagrados, pois têm o poder de fazer a comunicação com os antepassados. “Caxambu” (ou “Tambu”) é o nome do principal instrumento do Jongo, um atabaque de timbre grave usado para marcar o ritmo. O outro atabaque, de timbre agudo e de tamanho um pouco menor, é chamado de “Candongueiro”. Estes instrumentos produzem ritmos rápidos e vigorosos; são artesanais, confeccionados da mesma forma que o ensinado pelos ancestrais dos jogueiros, passando a tradição de geração a geração, como herança familiar. Nos tempos do cativo, o ressoar dos tambores avisava àqueles que estavam distantes que aquela seria noite de festa.

A música, no Jongo, é feita para se dançar, para facilitar os movimentos dos dançantes, enquanto o canto (os “pontos”) tem papel importante e sintetizador. Geralmente, o rufar/batucar dos tambores incentiva os jongueiros a buscar seus corpos espirituais, integrando “terra e céu”. De acordo com registro desenvolvido pelo IPHAN (2007), “vem da África a idéia de que, nos pontos, a palavra proferida com intenção marcada pelos tambores acorda as forças do mundo espiritual”. Os pontos se apresentam de maneira encadeada e tradicionalmente versam sobre os mistérios e memórias de um passado, assim como também têm o poder de alegrar e apontar para os fatos do cotidiano de forma irreverente. O canto tem papel fundamental, e é de estilo responsorial: puxado por um solista e respondido pelo coro. As palmas ajudam a marcar o ritmo. Seguindo as orientações de Ribeiro (1984), percebe-se que os pontos de Jongo têm frases curtas, misturando o linguajar do homem rural ao português com heranças do dialeto de origem banto – o quimbundo. Os pontos podem ser compreendidos como: de *abertura ou licença (Benditos)*, para iniciar a roda; de *louvação*, para saudar o local, um antigo jongueiro ou a audiência; de *visaria*, para alegrar a roda; de *demanda, porfia ou gurumenta*, para desafios e rixas entre jongueiros; de *encante*, de feitiço; de *encerramento ou despedida*, cantado no encerrar da roda. Porém, é na letra dos pontos que reside o diferencial expressivo do Jongo, constituindo-se numa espécie de adivinhação versificada, e que exigem grande perícia e conhecimento para serem decifrados. Criados originalmente de improviso, os pontos demandavam criatividade, espontaneidade, ludicidade por parte dos jongueiros, já que era de costume “emprestar” novos sentidos às palavras, construindo um vocabulário próprio. Seria através deste linguajar cifrado que os antigos jongueiros se comunicavam entre si sem que seus senhores entendessem o que diziam. Uma vez firmado o canto, iniciam a dança que somente pára quando a pessoa que lançou o ponto (o solista) se aproxima do tambor e o silencia ao colocar a mão (ou fazer a menção de colocar a mão) sobre ele e grita: “cachoêra!” ou “machado!”. Estas expressões também são utilizadas quando outra pessoa deseja lançar um novo ponto. Assim que são ouvidas estas palavras, todos os jongueiros devem parar o canto, a dança e os toques no atabaque e ficar à espera do seu recomeço através de uma nova cantiga proposta.

Segundo Carvalho (2005), tradicionalmente o Jongo é uma dança de roda realizada à noite em terreiros e quintais, que se movimenta no sentido lunar, isto é, em sentido contrário aos ponteiros do relógio (direção característica encontrada nas danças de roda de origem africana). Dizem os antigos jongueiros que a roda de Jongo gira ao contrário para enaltecer os que dela participam e coloca-los mais próximos aos seus antepassados - e que estes, por serem a memória da manifestação, têm sempre muita coisa para ensinar aos seus descendentes. O Jongo, portanto, tem essa ligação muito forte com a questão da ancestralidade, do respeito aos antepassados e da louvação aos jongueiros mais velhos.

Somado aos preceitos religiosos vem todo o lado profano da manifestação. De acordo com Araújo (1964), o Jongo é também diversão em conjunto, aonde uma grande quantidade de pessoas pode participar. Segundo Gandra (1985), na hierarquia do Jongo o casal mais velho da comunidade é sempre o primeiro a iniciar a dança, trazendo a malícia, os requebros e umbigadas para o centro da roda. “Umbigada” no dialeto banto se diz “semba” – matriz da expressão “samba” – e é um dos passos mais tradicionais e característicos da dança do Jongo. Porém é preciso salientar que no Jongo, ao contrário de outras manifestações populares afro-brasileiras, não há o contato corporal entre os dançantes e sim uma menção de contato, uma menção de umbigada que, mesmo sendo elemento coreográfico singular e característico, não é executada por algumas comunidades jongueiras enquanto dançam. De qualquer forma, e de acordo com os fundamentos dos

antigos jongueiros, o Jongo, enquanto “dança de umbigada”, deve ser dançado aos pares, sempre compostos por um homem e uma mulher.

A forma de se dançar Jongo varia de região para região; porém é uma constante sua ser praticado como dança desenvolvida em um círculo único. No entender de Ribeiro (2011) “dança-se na roda de acordo com o conhecimento de cada participante. Cada comunidade, grupo ou jongueiro dança a seu modo”. A dança é coletiva, fortalecendo a união entre os participantes. Segundo Canecão *apud* Mattos (2008): “O Jongo não canta sozinho, não dança sozinho”. Na atualidade participam homens e mulheres, sejam crianças, adultos ou idosos, e cada dançante tem papel único e fundamental. Sua coreografia é convidativa: suas evoluções são realizadas no centro do círculo, para onde se dirige um casal de cada vez. Durante a dança, o casal trava uma comunicação entre seus corpos, improvisando seus deslocamentos pela roda através de movimentos livres, ritmados e cadenciados, evidenciando uma composição singular que se embasa em um amplo vocabulário de torções e gingas de tronco, força e agilidade de braços e pernas e o momento de aproximação entre os dois, marcada pela menção à umbigada para, em seguida, afastarem-se. Segundo nos informa Sanfilippo (2011), os jongueiros dançam até serem substituídos por um outro par, que se aproxima já em movimento e toma seu lugar no centro da roda, sem a necessidade da interrupção da dança. Há casos em que apenas um dos dançarinos é substituído, ficando o outro para dançar com o novo parceiro ou parceira. Os dançantes sempre se revezam de forma cordial enquanto permanecem na roda, com os demais participantes ajudando a cantar os pontos e a fortalecer a marcação rítmica através das palmas.

A cultura do Jongo continua fértil e atuante em nossa contemporaneidade. De acordo com o IPHAN (2007), encontros e celebrações festivas entre jongueiros e praticantes do Jongo vêm sendo realizados com frequência de acordo com cada núcleo que o pratica: em comemoração aos santos católicos e às divindades afro-brasileiras devotos da comunidade; dentro dos ciclos das festas juninas e da Folia do Divino, e em especial na comemoração do 13 de Maio (Abolição da Escravatura e Pretos Velhos) e do 20 de Novembro (Consciência Negra e Zumbi dos Palmares). Tradicionalmente, dia de Jongo é dia de festa, com muita comida, bebida e animação.

### **Rodas de Jongo na cidade do Rio de Janeiro**

A vocação cosmopolita do Rio de Janeiro decorre de sua trajetória cultural de misturas e mestiçagens, que ocorreram desde os tempos áureos de Brasil colônia e continuaram intensas no período em que a cidade foi a capital do Império e da República. Por seus portos, trilhas e trilhos, passaram riquezas e transitaram as contribuições sócio-culturais as mais diversas. Para a cidade, além das populações indígenas nativas, confluíam portugueses, negros escravos e alforriados, imigrantes brasileiros e de diferentes nacionalidades, em busca de ascensão social e econômica. Dessa mistura, formou-se um verdadeiro caleidoscópio cultural. A cidade, em sua formação, foi assumindo suas características heterogêneas, identificando diferenças, manifestando e inserindo tais misturas numa nova realidade cultural, cuja marca cosmopolita mantém até os dias de hoje.

Com a abolição da escravatura e com a decadência econômica das outras regiões do país, a solução encontrada por parte dos negros escravos e seus descendentes, no início do século 20, foi a de migrar para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades.

Cultura criada e mantida sobre fundamentos familiares e de grupos sociais, o Jongo continuou a ser dançado neste novo espaço de pertencimento. Alguns encontraram em Madureira, Zona Norte do Rio, numa favela que batizaram de Serrinha, local apropriado para se estabelecer e perpetuar ali a tradição.

Devido ao estreito contato com a vida urbana, aos novos modismos e à morte dos jongueiros mais antigos, o Jongo foi aos poucos desaparecendo de alguns morros cariocas (como, por exemplo, dos morros do São Carlos e da Mangueira). A Serrinha, por localizar-se na periferia, conseguiu preservar a cultura afro-brasileira tradicional. Em meados da década de 60, preocupados tanto com a lacuna criada com a morte dos jongueiros tradicionais (a sua própria e a de pessoas de outras comunidades) quanto com a extinção das rodas de Jongo, *Vovó Maria Joana* (mãe-de-santo histórica de Madureira e herdeira da tradição do Jongo na Serrinha) e seu filho *Mestre Darcy* convidam antigos jongueiros para formar o grupo artístico “Jongo Bassam”. Em uma segunda e definitiva formação, fundam em 1975 o grupo artístico “Jongo da Serrinha”. Assim, para além das datas consagradas tradicionalmente, este núcleo jongueiro inaugura outra dinâmica de partilha da manifestação: as apresentações artísticas em formato de espetáculo.

Com o falecimento de *Vovó Maria Joana*, a herança e a liderança do Jongo na Serrinha passam a *Mestre Darcy*. Ao buscar a popularização e valorização da manifestação centenária pela cidade, o *Mestre* acaba por diluir a aura mística de dança proibida e exótica, dançada por feiticeiros, que o Jongo carregava. Assim, mais uma vez a tradição se transforma: o Jongo passa a ser dançado a qualquer hora e em espaços diferenciados, para públicos diversos, o que acaba por garantir a sua transmissão às novas gerações, tornando-o mais conhecido. Logo em seguida, e já desligado do grupo artístico que fundara, o Jongo promovido por *Mestre Darcy* transborda seus espaços de pertencimento ao ser levado para as praças de Santa Tereza e da Lapa, ao ser apresentado em shows artísticos realizados em diversas casas noturnas da cidade e ao ter seus ensinamentos difundidos e revelados nas ruas e universidades cariocas. *Mestre Darcy* falece em 2002 sem poder ver realizado seu maior desejo: ter o Jongo conhecido e reconhecido em todo o território nacional. Novas comunidades se apresentam como portadoras da tradição jongueira; encontros anuais e partilhas de conhecimentos não param de acontecer. Na cidade do Rio de Janeiro novas lideranças, grupos artísticos e pesquisadores da cultura popular promovem rodas culturais aonde o Jongo é o carro-chefe. Novas releituras e ressignificações vão sendo construídas, ao se colocarem em diálogo tradição e contemporaneidade. O exemplo mais expressivo deste encontro vivo e sinérgico entre hábitos, recordações, repetições, criações e recriações são as rodas mensais promovidas neste início de século 21 pelos grupos *Jongo da Lapa e Companhia de Aruanda*. Estabelecidas em diferentes bairros da cidade (Lapa e Madureira), sem qualquer apoio e/ou fomento institucional, estas rodas são realizadas de forma contínua e gratuita em espaços públicos (Arcos da Lapa, Viaduto Negrão de Lima), agregando, provocando e afetando sentimentos, desejos de pertencimento e uma curiosidade incessante. Desde já, mostra-se importante salientar que a tradição continua sendo enaltecida por estes dois grupos, com alguns fundamentos sendo respeitados e observados, tais como: a formação da manifestação em roda; o diálogo intergeracional; a “licença” pedida ao tambor, por cada participante que vai entrar na roda; as mulheres sempre vestidas de saia e o profundo respeito para com a memória da manifestação e dos ancestrais sendo revelado através dos cânticos entoados.

O surgimento destes grupos, aqui podendo ser entendidos como núcleos de jongueiros urbanos, afirma a crescente busca da re-ligação com a tradição ancestral jongueira. Ao estruturar o Jongo como ação e representação em um novo contexto de

vivência, o jongueiro urbano aplica os fundamentos e ações tradicionais da linguagem de acordo também com o que a sua realidade apresenta, negociando diretamente com ela. Esta ação confirma o que seria, para Hall (2006, p. 96), a *tradução* de uma forma cultural, ou seja, “a formação de identidades que atravessam as fronteiras naturais, (...) compostas por pessoas que retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de retorno ao passado.”

Ao configurar e promover a cultura jongueira como força agregadora e propulsora de conhecimentos e entendimentos, o jongueiro urbano acaba por ampliar o espaço singular dos seus antepassados para além do que seria seu território genuíno (seus quintais, suas casas, seus terreiros), estruturando novas e híbridas identificações ao definir espaços e novos territórios próprios (ruas e viadutos). Aqui, pode-se perceber e reconhecer o estabelecimento das sistemáticas rodas mensais como genuínas resistências culturais que se propagaram pela cidade. Através da comunhão e partilhas realizadas em seu momento de atuação, são observadas transmissões informais dos conhecimentos ancestrais e o reforço das ações ritualísticas simbólicas do coletivo. Neste entender, constatamos que a cultura do Jongo continua fértil e atuante no Rio e nos corpos rituais e festivos daqueles que se empenham em dar prosseguimento à dança, ao canto e ao toque singular desta manifestação.

## Conclusão

Buscando investigar o Jongo que vem sendo praticado nos dias atuais na cidade do Rio de Janeiro, seguimos os entendimentos de Pierre Nora (1984), quando aponta para o fato de que “não se celebra mais a nação mas se estudam suas celebrações” (p.103). Aqui percebemos o Jongo como uma festividade afro-brasileira que apresenta características e representações singulares dinamizadas ao longo do tempo. Seus encontros festivos acabam por ajudar a criar redes e a estreitar os laços de identidade, sociabilidade e solidariedade entre os jongueiros e a articular um diálogo fértil e amplo com a sociedade em geral. Da mesma forma, traz à cena inúmeras memórias do passado de cativo forçado vivido pelos seus antepassados, quando a convivência com as atrocidades, perseguições, preconceitos e intolerâncias sofridas podia ser articulada àquele momento festivo e único, aonde a liberdade de se expressar e criar era possível para os escravos africanos e seus descendentes, e tolerada pelos seus senhores donos das terras. De acordo com Canecão *apud* André (2004), o Jongo realizado em nossos dias “é o momento de congregação da família e dos amigos e celebração da memória dos ancestrais”.

Reafirmamos que a manifestação do Jongo continua viva e dinâmica e pode ser percebida como fator de integração e ressignificação de identidades ao permanecer pulsante naqueles que se engajam em lhe dar prosseguimento. Assim, acredita-se que a formação de novos jongueiros nestes espaços urbanos virá perpetuar a tradição e, indo além, colaborar com a promoção de encontros abertos e sistemáticos entre os portadores da tradição e a sociedade em geral. Estes encontros naturalmente favorecerão a ampliação das redes de conhecimento e a troca de informações, ao fortalecer identidades e tradições negras que, por muito tempo, ficaram escondidas, preteridas ou mesmo impedidas de se revelar e consagrar.

## Notas

<sup>1</sup> De acordo com Giffoni (1973), as danças populares podem ser interpretadas como a “expressão resultante da ambientação do homem ao meio, da satisfação das suas necessidades materiais e espirituais ao mesmo tempo que traça o seu perfil sócio-econômico-cultural” (p.23).

<sup>2</sup> A UNESCO define como Patrimônio Cultural Imaterial “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”.

## Referências

- ANDRE, Marcos. **Jongo do Quilombo São José**. Rio de Janeiro: SESC Rio, 2004.
- BRANDÃO, Carlos R. **O que é folclore?** 5ª.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1985.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo:EDUSP, 2000.
- CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª. ed.Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1998.
- COLETIVO DE AUTORES. Cd livro **Jongo da Serrinha**. Rio de Janeiro: FUNARJ e RIOARTE, 2001.
- DOMENICI, Eloísa. **A Pesquisa das Danças Populares Brasileiras: por uma epistemologia do corpo brincante**. In: apostila do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, 2006.
- GANDRA, Edir. **Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos**. Rio de Janeiro: GGE – Giorgio Gráfica e Editora / UNI-RIO, 1995.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- GIFFONI, Maria A. C. **Danças Folclóricas Brasileiras**. 3a. ed. São Paulo:Editora Melhoramentos, 1973.
- HALL, Stuart. **As identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- MALCHER, Maria Albenize Farias. **Identidade Quilombola e Território**. Trabalho apresentado no III Fórum Mundial de Teologia e Libertação, 2009. Disponível em < <http://www.wftl.org/pdf/046.pdf>. >
- NORA, Pierre. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo, n.10, p.7-28, dez, 1993.
- POLLAK, Michael. **Memória e esquecimento**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.



PONTÃO DE CULTURA DO JONGO/CAXAMBU. **Cartilha: Jongo, Patrimônio cultural do Brasil e do Rio de Janeiro.** Comissão de Cultura da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, 2012.

SANFILIPPO, Lucio. **Interdisciplinando a cultura na escola com o Jongo.** Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

VALENÇA, Raquel e Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano – O Império do Samba.** Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981.