

Mestra Noinha e o terreiro de jongo enquanto um lugar de memória

Julia Dias Pereira¹
Lilian Sagio Cezar²

Resumo

O jongo é uma expressão cultural tradicional afro-brasileira da região Sudeste do Brasil, sendo este um elemento mágico poético praticado a partir da dança em roda e canto responsorial. Neste artigo descrevemos e analisamos o terreiro de jongo do grupo Congola I, chefiado por Geneci Maria da Penha, a Mestra Noinha, trazendo-o enquanto um lugar de memória afro-brasileira da cidade. O terreiro é frequentado principalmente por familiares, amigos e vizinhos, que também integram o grupo, e está situado em Campos dos Goytacazes, município do Norte do Rio de Janeiro, no bairro Parque Guarus. Para tal discussão, utilizamos pesquisa bibliográfica e dados de pesquisa de campo da dissertação de uma antropóloga empreendida no âmbito do mestrado em Políticas Sociais na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), onde utilizou-se os pilares teóricos e metodológicos da antropologia visual, com o uso de recursos audiovisuais na pesquisa de campo, ao passo dos estudos sobre memória, identidade e patrimônio cultural imaterial. Desta forma, discutimos a partir do conceito de lugar de memória as práticas culturais do terreiro de jongo em Campos dos Goytacazes.

Palavras-chave: Jongo; lugar de memória; memória; identidade; antropologia visual.

Mestra noinha and the terreiro de jongo as a place of memory

Abstract

Jongo is a traditional Afro-Brazilian cultural expression from the Southeast region of Brazil, which is a magical poetic element practiced from circle dancing and responsorial singing. In this article we describe and analyze the terreiro de jongo of the Congola I group, led by Geneci Maria da Penha, Mestra Noinha, bringing it as a place of Afro-Brazilian memory in the city. The terreiro is mainly attended by family members, friends and neighbors, who are also part of the group, which is located in Campos dos Goytacazes, in northern Rio de Janeiro, in the Parque Guarus neighborhood. For this discussion, we used bibliographic and field research data from the dissertation by an anthropologist, undertaken within the scope of the master's degree in Social Policies, at the State University of the North Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), where the theoretical and methodological pillars of visual anthropology were used, in addition with the use of audiovisual resources in field research, along with studies on memory, identity and intangible cultural heritage. Therefore, we discuss from the concept of place of memory, the cultural practices of the terreiro de jongo in Campos dos Goytacazes.

Keywords: Jongo; place of memory; memory; identity; visual anthropology.

Introdução

Neste artigo apresentamos o terreiro de jongo do grupo Congola I, chefiado por Geneci Maria da Penha, conhecida como Mestra Noinha³, enquanto um lugar de memória afro-brasileira. O jongo é uma expressão cultural popular de matriz africana que articula elementos mágico-poéticos, dança em roda, encontrada no Sudeste brasileiro. O terreiro de jongo em questão está situado no bairro Parque Guarus, no município de Campos dos Goytacazes, no Norte do Estado do Rio de Janeiro. Para tal análise, utiliza-se de pesquisa bibliográfica e dados de pesquisa de campo apreendidos entre o período de 2018 a 2021 produzidos a partir da pesquisa de mestrado de Julia Pereira intitulada “*Cadê jogueiro que eu não vejo ele falar?*” *Etnografia*

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

2 Professora da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

3 Noinha é o apelido dado por sua mãe e pelo seu irmão quando era criança. No jongo de Campos todos se referem a ela como Mestra Noinha. Gostaríamos de expressar em palavras nosso mais profundo agradecimento à Noinha por compartilhar conosco conhecimentos, exemplo de vida e de luta em defesa do jongo e do combate à toda e qualquer forma de preconceito e discriminação.

e patrimonialização do jongo em Campos dos Goytacazes, RJ, empreendida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (PPGPS) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). As autoras conheceram o jongo de Campos dos Goytacazes em momentos distintos, em 2011 e 2014, por meio das ações e eventos da UENF realizados pelo Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas NEABI-UENF. Ao observar a importância e expressividade desta prática cultural no município, nos deparamos com a falta de valorização dessas/es mestras/es e de pesquisas que tematizem o jongo, decidindo nos aproximar desta temática e transformá-la em nossos focos de pesquisa direta e indiretamente, processo que ocorreu em momentos distintos de nossas trajetórias acadêmicas, mas que se encontram na relação orientadora/orientanda e em nossas pesquisas de campo.

Em sua dissertação Julia Pereira empreendeu uma pesquisa etnográfica, fundamentando-se nos pilares teóricos e metodológicos da antropologia visual e de estudos sobre a memória, identidade e patrimônio cultural imaterial, desenvolvendo assim uma investigação sobre o jongo e o processo de patrimonialização desta expressão cultural em Campos. Como pontuam Barbosa e Cunha (2006, p. 57), as “[...] imagens de arquivo ou contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizadas como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados”.

Em grande medida, nossas interlocuções da pesquisa de campo se iniciaram e aconteceram a partir do núcleo familiar da Mestreira Jongueira Geneci Maria da Penha, conhecida como Mestreira Noinha, sendo posteriormente ampliado em processo de uma tentativa de mapeamento (PEREIRA, 2021). Destacamos que os dados que subsidiam esse artigo foram recolhidos em pesquisa de campo nos anos de 2018, 2019 e 2020 a partir da utilização das técnicas de observação participante, caderno de campo, caderno de campo audiovisual e entrevistas narrativas com mestres jongueiros e familiares produzidas no trabalho de Julia.

No que consiste a Mestreira Noinha, destacamos as trocas e relações estabelecidas a partir do NEABI-UENF, que desde sua criação conta com o protagonismo e os ensinamentos da mestreira em suas diversas atividades realizadas na universidade; da

realização de entrevista narrativa com ela, ao passo da experiência a partir da produção do filme *Viveres Noinha*⁴ dirigido pela Tariane Bertoza⁵ e por Lilian Cezar, onde Julia Pereira compartilhou a edição do material com outro editor da UESI⁶. Ademais a filmagem e análise da roda de jongo realizada no quintal e terreiro de Mestreira Noinha, em homenagem aos seus 74 anos, foram fundamentais na consolidação dos dados apresentados neste artigo.

Para a nossa análise lançamos mão da compreensão que as fotografias, assim como as imagens em geral, são polissêmicas e cada pessoa irá produzir o agenciamento, leitura e interpretação das mesmas conforme conhecimentos, experiências, sentimentos próprios, muitos deles compartilhados por terem sido socializados culturalmente. Sendo socialmente produzida, esta espécie de *background* necessário tanto à feitura como à leitura das imagens, é anterior e influencia na compreensão e partilha das mesmas. Segundo Samain:

(...) independentemente de nós - autores ou espectadores - toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traço, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais) ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria “uma forma que pensa(...) A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro “poder de ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens. Aliás, exatamente da maneira como, numa frase verbal, palavras (...) ao se associarem, são capazes de despertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, movimentos de ideias. (2012; p.23)

Nossa intenção, ao lançar mão de fotografias por nós produzidas articuladas a outras produzidas no âmbito de políticas culturais, que representam a Mestreira Noinha, visa adensar a possibilidade de compreensão sobre a forma como os jongueiros mobilizam e agenciam elementos visuais, estéticos bem como as performances corporais na produção de suas rodas de jongo, enquanto forma de valorização de epistemologias afro-centradas que historicamente sofrem violento processo de silenciamento e perseguição.

A primeira parte do artigo apresenta as características gerais do jongo para, a partir do conceito de lugar de memória e, mais especificamente, do lugar de memória difícil, buscar apresentar o papel do terreiro de jongo neste contexto mais amplo das discussões sobre memória e patrimônio. Apresenta-

4 <https://www.youtube.com/watch?v=HmNop8Jv0Zs>

5 Tariane Bertoza é Mestreira em Políticas Sociais pela UENF, bacharela em Serviço Social pela Universidade Federal Fluminense e em Comunicação Social pelo Centro Universitário Fluminense (UNIFLU). Defendeu a dissertação intitulada, *Viveres Noinha: saberes e fazeres na manutenção do jongo em Campos dos Goytacazes-RJ* no ano de 2019, sendo o filme *Viveres Noinha* um resultado de sua pesquisa.

6 A Unidade Experimental de Som e Imagem - UESI está vinculada ao Laboratório de Estudos do Espaço Antrópico (LEEA) do Centro de Ciências do Homem (CCH) da UENF e tem apoiado e divulgado parte dos eventos e produções do NEABI-UENF.

mos aspectos relacionados ao conceito de memória, identidade e o desenvolvimento de políticas culturais voltadas ao jongo. Expomos as características desta expressão cultural em âmbito regional e no contexto histórico social de Campos. Em seguida, abordamos o terreiro de Mestra Noinha argumentando que este é um lugar de memória que representa a resistência cultural de comunidades negras, refletindo a partir da memória do jongo campista, aspectos relacionados a essa expressão cultural.

O Jongo do Sudeste

A nação brasileira carrega, em sua base, a escravização de negros e indígenas, os quais foram violentados e tratados como subalternos e inferiores, quando os portugueses começaram a explorar, de maneira predatória, as terras brasileiras. Foram milhões de africanos que aportaram e foram explorados nesse regime de escravidão. Mesmo diante da colonização e da interdição das culturas dos distintos grupos étnicos traficados para essas terras, diversos foram os elementos que permaneceram por meio das memórias individuais e da consolidação de uma memória coletiva (BASTIDE, 1960; FERNANDES, 1972) — a partir do choque cultural e do convívio nas fazendas e nos quilombos —, possibilitando a manutenção de costumes, crenças, saberes, expressões linguísticas e musicais que resistiram a partir de subterfúgios, silêncios e camuflagens (VOGT; FRY, 1996; SLENES, 2007; PEREIRA, 2021). Embora estivessem em um território distinto, isso não significou a ausência de uma continuidade africana; em meio à espoliação, eles criaram formas de (re)existir (MBEMBE, 2001).

Mesmo os africanos e seus descendentes tendo seus corpos interditados e atuando em um cotidiano imposto pelas normas colonizadoras, estes mantiveram, por meio de uma memória individual e pela formação de uma memória coletiva, saberes, posturas, crenças e lembranças que foram (re)criados e (re)inventados em meio ao choque cultural e juntamente ao convívio nas fazendas e posteriormente nas cidades. Nesse contexto, a memória, o corpo, o canto, o tambor, o berimbau constituíram meio e suporte de ser, agir e se relacionar no meio social vigente. Suas expressões e suas memórias compuseram formas de resistência e reflexo de liberdade, em detrimento do constante impedimento em relação ao desenvolvimento de suas criatividade. A partir desse convívio e dessa conformação de uma memória coletiva em contextos sociais distintos do local de origem, surgiram expressões culturais denominadas

afro-brasileiras, processo híbrido, marcado por relações assimétricas de poder. A resistência das pessoas negras perante a escravidão culminou na emergência de grupos e identidades étnicas que utilizavam expressões que retomam ensinamentos africanos, como é o caso do jongo, da capoeira, do samba, entre outras construções culturais.

O jongo, também conhecido como tambu, caxambu, batuque ou tambor, é uma prática cultural do Sudeste do Brasil, composta pela dança em roda acompanhada do toque de tambores, cantos responsórios e metafóricos, registrada por viajantes estrangeiros desde o século XIX nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região (LARA; PACHECO, 2007). Nela há, comumente, a presença de um ou mais tambores, sendo, no geral, três, conhecidos pelo nome angoma, cuíca e candongueiro, todos diferenciados pelo tamanho e pela sonoridade (LARA; PACHECO, 2007; ABREU; MATTOS, 2014). Atualmente, o jongo “reaparece como prática cultural agregadora, como patrimônio familiar e traço identitário que dá suporte às reivindicações de cidadania” (ABREU; MATTOS, 2014, p. 361), estando presente em comunidades negras, tanto da zona rural como das periferias do Sudeste brasileiro.

O jongo, de acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2017), representa a identidade e a resistência de comunidades de periferias e zonas rurais do sudeste brasileiro e por isso foi condecorado como Patrimônio Cultural Imaterial, inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, com o pressuposto da representação de uma identidade multifacetada do Brasil, em 15 de dezembro de 2005 (LARA; PACHECO, 2007). O jongo vem sendo mantido e transmitido geracionalmente por meio da oralidade e memória, representando a identidade étnico-cultural de descendentes de negros que foram escravizados. Os versos do jongo “[...] fortalecem a presença dos negros nos terrenos da história e das lutas políticas pela cidadania no Brasil contemporâneo” (LARA; PACHECO, 2007). Por meio dessa prática há a possibilidade do acesso à políticas sociais voltadas aos povos tradicionais e de políticas culturais, mais especificamente, de patrimonialização. De acordo com Santos e Cid (2021), as políticas de patrimônio de bens culturais são expressivas e fundamentais na manutenção de uma memória afro-brasileira, entretanto há pouca efetividade na garantia dessas práticas culturais, sendo essencial que se façam novos estudos sobre o tema e seus desdobramentos.

Esta expressão cultural afro-brasileira tradicional possui especificidades próprias da sua prá-

tica, ultrapassando as fronteiras do lazer e atuando na educação e na manutenção de um conhecimento específico, que remete a ensinamentos e epistemologias afro-centradas de posturas, crenças e formas de lidar com o cotidiano vivenciado. Esses grupos configuram a zona rural e as cidades do Brasil, de modo que

Os pontos de jongo e as letras dos sambas também tratam deste cotidiano étnico e narram as mazelas e as vitórias no processo de reterritorialização pelos quais passam os compositores, suas famílias e suas comunidades. Os grupos étnicos não devem ser pensados como corpos isolados do resto da cidade: estes tanto propõem, quanto dispõem das transformações e episódios da cidade em ritmo de modernização/transformação, contribuindo para formatar o mapa simbólico/geográfico da cidade. (SIMONARD; MENDES JUNIOR, 2017, p. 206)

Trazer os terreiros de jongo enquanto lugares de memória, como lugares de resistência, contribui no contexto de se produzir novas representações do negro no Brasil que expressem as práticas culturais, de resistência ao regime escravocrata e do combate ao racismo no contexto contemporâneo. Santos (2013) explica que com o crescimento do movimento negro no Brasil, foram conquistados importantes avanços como a comemoração e valorização do protagonismo negro por meio da celebração do aniversário de morte do mais importante líder quilombola, Zumbi dos Palmares, ocasião na qual se festeja o Dia Nacional da Consciência Negra, processo reivindicatório iniciado pelo Movimento Negro Unificado em 1978, que culminou na oficialização do feriado de 20 de novembro em detrimento do 13 de maio, dia da assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel. Destacamos que narrativas como as de lideranças negras do jongo são importantes para aqueles que travam batalhas contra a discriminação racial e as consequências desigualdades étnicas, sociais, econômicas, de visibilidade e oportunidade.

Lugar de Memória

Maurice Halbwachs (1950) diferencia e aborda as formas pelas quais se constituem tanto a memória individual quanto a memória coletiva. De acordo com Halbwachs (1950) a memória organiza-se e estrutura-se no âmbito individual e coletivo, em um movimento de constante construção que atualiza os quadros sociais, ou seja, a memória individual é construída em grupo, ainda que tal processo aconteça para cada sujeito no presente. Neste sentido, a memória individual seria uma colagem de diversos aspectos da memória coletiva mais ampla, que teria essa função integradora. Ainda para Halbwachs

(1950) o indivíduo nunca se lembra sozinho, sendo esta lembrança parte do indivíduo porque ele faz parte de um coletivo, ou seja, a memória individual é sempre constituída pela memória coletiva.

Assim, a rememoração do indivíduo acontece quando ele se coloca junto, em pensamento de experiências comuns a seu grupo, e a lembrança assume um caráter coletivo, envolvendo afetividades, hábitos, forma de pensar e visões de mundo (HALBWACHS, 1950). Neste sentido, o autor explica que os pontos de referência seriam os responsáveis pela formação da “memória nacional” e a “memória coletiva”, como monumentos, música, tradições culinárias, paisagens, datas, folclore, que expressam indicadores empíricos da memória coletiva, com uma ideia de memória estruturada, formada por hierarquias e classificações.

Após 1970, os estudos sobre memória multiplicaram-se (SANTOS, 2013). A autora aponta que o trabalho de Maurice Halbwachs, publicado em 1950, se tornou uma referência obrigatória aos estudos sobre memória, uma vez que este sociólogo foi o primeiro a se dedicar às investigações sobre memória social e coletiva. Neste contexto, “[...] a memória social não seria uma expressão do que aconteceu no passado, mas uma construção coletiva do passado realizada pelos indivíduos de uma determinada coletividade” (SANTOS, 2013, p. 6).

Pierre Nora (1993) expõe que a memória é transmitida por grupos vivos, exposta a dialética da lembrança e do esquecimento, sendo este um fenômeno atual, “a memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada” (NORA, 1993, p. 9).

Há também uma relação da memória com a identidade, sendo esta de grande relevância no contexto organizacional, de unidade e pertencimento de um grupo (POLLAK, 1992). Para o autor a memória é construída tanto individual como coletivamente, em uma relação direta com a formação da identidade coletiva de um grupo. Neste caso, a memória tem um papel fundamental na construção da ligação e da congruência de um grupo ou um indivíduo na reestruturação de si, sendo ela um componente formador da noção, individual e coletiva, de identidade (POLLAK, 1982).

Desta forma, a identidade apresenta-se como uma regra de vinculação consciente a um universo simbólico e uma construção social, tecida dentro de contextos sociais que influem sobre o lugar dos agentes e dão direcionamento às suas representações

e escolhas (CUCHE, 1996). Pollak (1992) afirma ainda que a memória e identidade podem ser valores em disputa em situações de conflitos sociais e intergrupais. Como pontua Pollak (1992, p. 5), “[...] a memória, bem como o sentimento de identidade nessa continuidade herdada, constituem um ponto importante na disputa pelos valores familiares, um ponto focal na vida das pessoas”.

Nesse sentido, recordar propicia a compreensão do silêncio de um grupo social. Através de memórias, reconstituídas por meio do corpo e símbolos, do compartilhamento de práticas como o jongo, a capoeira e religiões afro-brasileiras, que saberes e identidades puderam ser criadas e (re) construídas por meio de práticas culturais que passaram a formar a identidade de grupos específicos e, em âmbito nacional, a representar a identidade e memória nacional, processo iniciado com o advento de políticas culturais promulgadas a partir do governo de Getúlio Vargas em 1930, que paulatinamente promoveram ações de valorização das culturas populares tradicionais.

Para cumprir nossa intenção de categorizar o terreiro de jongo enquanto, não só um “lugar de memória” mas um “lugar de memória difícil” e resistência, nos baseamos no conceito homônimo de Nora (1993) e no *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*, que apresenta a busca da reterritorialização das dificuldades, lutas, traumas, naquilo que denomina de “lugares difíceis”, sendo este um guia de aprendizagem turístico de São Paulo (CYMBALISTA, 2009).

Compreendemos o lugar de memória como “[...] um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 27). Ainda de acordo com Nora (1993) os lugares de memória podem ser de domínios simples e ambíguos, ou naturais e artificiais, sendo estes produtores de efeitos funcional, simbólico e material que coexistem entre si.

O jongo, assim como os lugares de memória, trazem consigo memórias transmitidas geracionalmente, ele

[...] é material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p. 20)

Cymbalista (2009, p.7) nos leva a lugares “[...] importantes para compreendermos as diversas camadas de tensões e disputas, as desigualdades e

até mesmo as tragédias que marcaram o passado e o presente”. A partir desta compreensão mais ampla buscamos analisar o terreiro de Mestra Noinha como um lugar de resistência, “lugares que nos lembram que grupos sociais precisaram (e precisam) lutar pelo direito de se expressar, de amar, de crer, em processos que deixam marcas e lembranças” (CYMBALISTA, 2009, p. 9).

“No Brasil [...] não é a presença de “uma gota de sangue” de um ascendente que o torna objeto de discriminação, mas a sua cultura e às suas características físicas” (SANTOS, 2013, p. 158). Santos (2013) explica que durante o período do Império brasileiro, as alteridades das cidades compostas majoritariamente pela população indígena e negra foram desconsideradas em relação ao projeto civilizatório, em que políticas de migração foram incentivadas para o branqueamento da população brasileira. Esse processo perdurou com o problema da população em afirmar a origem africana, sendo o “mestiço” gradativamente valorizado e passando-se a acreditar que o país vivia uma democracia racial, processo que perdurou várias décadas (SANTOS, 2013).

Os museus nacionais raramente destacam a importância dos afrodescendentes na construção política da nação, no desempenho de artes consideradas “maiores” ou mesmo no conhecimento. Fortemente marcados por uma historiografia tradicional, que ressalta o feito dos grandes heróis nacionais, estes museus, quando apresentam personagens ligados à cultura popular, trazem a figura do negro de forma bastante estereotipada. (SANTOS, 2013, p. 174)

A autora expõe que um dos papéis da instituição cultural é o de conferir sentimentos partilhados, de pertencer aquela nação. Segundo Santos (2013), as disputas travadas em torno da memória não são tão comuns, mas recentemente esse cenário tem mudado a partir da reivindicação de distintos grupos sociais, que buscam contar suas histórias a partir de suas narrativas. Trazer o terreiro de jongo enquanto um lugar de memória e resistência, contribui no contexto de se produzir novas representações das festas e organizações afro-centradas no Brasil que expressam as práticas culturais e de resistência ao regime escravocrata, relacionando-o ao racismo/ facismo e nazismo insurgentes no contexto contemporâneo. O jongo em conjunto com outras narrativas protagonizadas pelas próprias pessoas negras subverte aquele local comumente apresentado da escravidão como o trabalho árduo nas plantações de açúcar e café, de tortura (SANTOS, 2013).

O interesse acadêmico pelos jongos e, mais importante do que isso, as dimensões políticas da valorização de tradições negras fizeram com que muitas comunidades

mostrassem suas característica jogueiras. No Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais há hoje muitos grupos que continuam a fazer rodas de jongs, por ocasião do 13 de maio (data da abolição dos escravos), do 20 de novembro (dia da consciência negra), das festas juninas, do Divino Espírito Santo ou dos padroeiros das irmandades. (LARA; PACHECO, 2007, p. 67)

As narrativas de lideranças e intelectuais negros como as de Zumbi dos Palmares são importantes para aqueles que travam batalhas contra a discriminação racial e a desigualdade. Destaca-se que na contemporaneidade, o jongo é praticado por comunidades negras do Sudeste, sendo uma expressão cultural popular tradicional afro-brasileira demarcadora de identidade étnica que possibilitam o acesso a políticas sociais, como às voltados para às comunidades quilombolas e tradicionais, ao passo das políticas culturais de patrimonialização e incentivo à cultura.

A percepção de que experiências do passado trazem consequências para o presente e de que há uma população de descendentes de escravizados mantida à margem dos recursos e privilégios sociais, políticos e econômicos tem provocado demandas por reparação no âmbito do patrimônio cultural. O patrimônio cultural pode ser entendido como um conjunto de bens consagrados por meio de políticas de reconhecimento. Ele remete à cidadania, ao configurar um direito expresso num conjunto de leis e deveres que compreendem ações de proteção e promoção.. (SANTOS; CID, 2021, p. 96)

Destacamos que a cultura e os patrimônios são lidos como essenciais na formação da nação na sociedade moderna (TEIXEIRA, 2015). O patrimônio tem uma relação direta com a formação dos Estados Nacionais, a datar do século XVIII, período da Revolução Francesa, tendo este uma definição universal e devendo ser compreendido dentro desse contexto histórico relacionado ao conceito de nação. O estabelecimento de patrimônios históricos e artísticos nacionais são características desses Estados, devendo ser protegidos, uma vez que representam a cultura, a identidade e os símbolos nacionais (TEIXEIRA, 2015). A partir dessas políticas de patrimonialização, com a prerrogativa de representar a identidade cultural afro-brasileira, o jongo foi condecorado em 2005 como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo inscrito no Livro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Entretanto, essas políticas são insuficientes e muitas vezes não são revestidas em ações concretas, como nossas análises apontam que ocorrem em Campos dos Goytacazes.

O jongo de Campos dos Goytacazes (RJ)

Textos sobre o jongo em Campos dos Goytacazes tem grande importância, tendo em vista a escassez de referências descritivas sobre elementos da cultura afro-brasileira neste município e da relevância do jongo para comunidades negras do Sudeste brasileiro e de Campos. O município de Campos dos Goytacazes está localizado na região Norte do Estado do Rio de Janeiro, foi colonizado no século XVII, após o estabelecimento da economia sucroalcooleira, sendo edificado a Vila de Salvador em 1677 (LAMEGO, 1945). Para atender a demanda do comércio de cana-de-açúcar, que se estabeleceu enquanto principal economia da cidade no século XIX, Campos demandou uma ampla e forçosa migração de mão-de-obra de africanos e seus descendentes escravizados, havendo, assim, forte influência da cultura afro-brasileira na cidade.

Dentre as heranças culturais afro-brasileiras da cidade está o jongo, praticado principalmente por aqueles que trabalhavam nas usinas de cana-de-açúcar e na contemporaneidade por comunidades negras que residem em zonas periféricas, estando este fortemente associado às escolas de samba e capoeira de Campos. O jongo campista se expressa principalmente nos quintais, festas de aniversário e espetáculos, sendo organizado também aos finais das sessões de Umbanda, em escolas/grupos/associações de capoeira e escolas de samba. Campos possui diversos territórios em que a prática do jongo se manteve ao longo das décadas. Dados secundários e primários, recolhidos em trabalho de campo, exprimem que 35 bairros do município mantinham essa tradição cultural (PEREIRA, 2021).

Na contemporaneidade o jongo campista é praticado por cinco grupos da cidade, a saber o Congola I, chefiado por Mestra Noinha, o jongo de Mestra Celma, o jongo do falecido Mestre Chico Preto e da Mestra Arlete, o jongo da falecida Mestra Maria Cobrinha e o jongo praticado pelos grupos Arte e Cultura de Mestra Neusinha da Hora, pelo Grupo Mãos Negras coordenado pelo Contra-Mestre de Capoeira Totinho e o jongo de Mestre Peixinho que é filho de Leontina uma antiga mestra jogueira do município, e sobrinho de Chico Preto e Arlete (PEREIRA, 2021). Ou seja, o jongo em Campos é mantido por famílias negras, capoeiristas, por trabalhadores da lavoura de cana-de-açúcar, grupos teatrais, animadores culturais, escolas de samba e chefes de terreiros de Umbanda, sendo uma prática cotidiana que está presente no dia a dia e na memória coletiva dessas pessoas e a qual detém uma importância-chave na estruturação de identidades, visões e percepções.

ções a respeito do cotidiano vivido por esses grupos (PEREIRA, 2021).

Apesar da expressividade e da importância histórica, antropológica e afetiva do jongo na cidade de Campos, os representantes dessa prática cultural encontram grandes dificuldades para a realização de encontros e rodas. Os principais empecilhos se dão pela falta de um espaço de sociabilidade que todos possam frequentar, pela escassez do transporte público para chegar ao local, pela perseguição de vizinhos adeptos de religiões neopentecostais que compreendem o jongo como uma prática associada ao diabo, às dificuldades impostas pelas organizações de facções criminosas que comandam os territórios onde residem os jongueiros, a saber o Terceiro Comando Puro⁷ (TCP) e a facção Amigo dos Amigos (ADA) (PEREIRA, 2021). Ou seja, há uma forte influência e interferência de grupos religiosos e facções criminosas nos antigos espaços em que se realizavam as rodas de jongo. Além disso, as políticas culturais voltadas para o jongo, não conseguiram se consolidar em Campos e estes jongueiros não integram às principais atividades desenvolvidas pela Rede de Memória do Jongo⁸, que acaba fortalecendo os grupos desta prática cultural do Sudeste. Em contrapartida, as universidades com campus no município, como a UENF, a Universidade Federal Fluminense (UFF) e o Instituto Federal Fluminense (IFF) têm sido um apoio e um espaço de refúgio para a manutenção do jongo, na medida em que viabiliza um espaço de manifestação laico onde os couros dos atabaques possam ressoar (PEREIRA, 2021).

O terreiro de Mestra Noinha é um lugar de memória afro-brasileira tendo em vista a importância simbólica que este exerce na região e nos frequentadores de suas rodas, composta principalmente por familiares, amigos, vizinhos e moradores da localidade de Guarus. Este lugar carrega em seu cotidiano a memória coletiva dos jongueiros de Campos, sendo fulcral no cotidiano desses sujeitos e na manutenção de suas práticas culturais cotidianas. Além disso, este é o único terreiro dedicado especificamente ao jongo na cidade, que conta com atividades festivas, grupo organizado com indumentárias específicas e que tem um espaço físico específico para esta prática, sendo este o quintal da casa de Mestra Noinha.

Os grupos de jongo em Campos estão presentes e agenciam os ritmos da cidade, estabelecendo relações próximas com escolas de samba e de capoeira. A urbanização e migração em massa do

7 Também denominado na prática usual, à boca pequena de Terceiro Comando Puro dos Irmãos, em menção à estreita ligação destes com setores do neopentecostalismo brasileiro.

8 Criada no V Encontro de Jongueiros em Angra dos Reis (RJ), a Rede de Memória do Jongo e do Caxambu é uma iniciativa que tem o objetivo de organizar socialmente as comunidades jongueiros, buscando o fortalecimento da luta por justiça social, direitos e acesso à terra.

9 Ver Memórias da Plantação (Grada Kilomba, 2019).

campo para o núcleo urbano das cidades mudou a maneira como esses grupos se organizam e constroem seus espaços de sociabilidade. O Estado deveria assumir o papel de dialogar com os distintos grupos étnicos que habitam o território brasileiro, buscando consultá-los no desenvolvimento de políticas públicas. Ao não fazer este diálogo, contribuem para aprofundar o racismo estrutural, institucional e cotidiano⁹, desconsiderando-o como consequência dos séculos de escravidão e da falta de cumprimento do direito constitucional pós Constituição Federal de 1988, ao reconhecimento e valorização dos distintos grupos étnicos que constituem o país.

Cabe destacar que Guarus é a porção da cidade que historicamente foi habitada por indígenas aldeados e pessoas negras libertas, sendo segregada espacialmente do centro de Campos pelo rio Paraíba do Sul que corta a cidade e, por isso, tida localmente como o ‘lado B’ do município. O cotidiano de toda a região de Guarus atualmente é marcado pelo rápido crescimento urbano estimulado pela atratividade da indústria do petróleo e gás da Bacia de Campos. Neste cenário houve a implantação de políticas habitacionais, conhecidas como ‘Morar Feliz’, que na prática juntou na mesma vizinhança pessoas provenientes de localidades dominadas por facções criminosas rivais. Paradoxalmente, após tais políticas habitacionais, a violência urbana em Guarus cresceu vertiginosamente em decorrência dos confrontos e conflitos pelo domínio do território do tráfico de drogas.

Apesar dos esforços da Mestra Noinha para manter sua roda de jongo junto à sua vizinhança, a chegada constante de novos moradores desconhecidos, a ação das facções criminosas para a imposição da lógica do tráfico de drogas na localidade, a ampliação da presença de igrejas neopentecostais no território somadas aos desafios vindos com o avançar da idade e a chegada das novas gerações, constituem contingências e desafiam a mestra e seus familiares para a manutenção deste patrimônio cultural imaterial do sudeste brasileiro. Desta forma, é fulcral o mapeamento dessas comunidades, sendo fundamental a sua visibilidade perante às instituições, tendo em vista a possibilidade de acesso à políticas culturais, e defesa diante do constante conflito vivenciado com igrejas neopentecostais e o crime organizado, que vêm silenciando e impedindo a realização e manutenção do jongo no município (PEREIRA, 2021).

Apesar da importância histórica e afetiva do

*Filha de Maria Antônia
Neta de Regina.*
(Ponto de jongo de Mestra Noinha
Ano de gravação: 2020)

O terreiro de Geneci Maria da Penha, Mestra Noinha, está localizado no bairro do Parque Guarus, no mesmo local onde a Mestra jongueira mora com filhos, netos e bisneta. O jongo de mestra Noinha é praticado em seu quintal, compartilhado por ela também com outros familiares e ao fundo pelo seu antigo terreiro de Umbanda que encontra-se fechado. Neste local, a mestra Noinha ensina aos familiares, amigos e vizinhos por meio do grupo Congola I.

Quando se entra no portão de sua residência, vê-se a casa e à direita um arbusto de lágrima-de-nossa-senhora, planta que o grupo utiliza para confecção das guias que compõem os adornos corporais usados durante as apresentações públicas do grupo. Ao passar pelo corredor e pela lateral de sua casa, chega-se ao grande quintal, onde se tem muitas plantas, algumas delas utilizadas nas rodas de jongo, como o coité, que produz a cabaça e a lágrima-de-nossa-senhora. Ao lado direito, encontra-se uma varanda generosa, com fogão de lenha e bancos de madeira, onde é realizada a roda de jongo.

Mestra Noinha, é nascida no município de Campos dos Goytacazes, RJ. É filha de Maria Antonia Balbino da Penha e Gordiano da Penha; neta materna de Margarida Balbino e Castorino Cândido de Oliveira; e neta paterna de Regina Maria da Conceição e João da Penha. Mestra Noinha tem oito filhos sendo estes Gisele da Penha Ribeiro, Jonas Magno da Penha Ribeiro, João Vinícius, Fabrício da Penha, Taís Angelo, Verônica Dede, Cláudia Márcia e Moisés.

Para além do ofício de jongueira também é técnica de Enfermagem aposentada. Primeiramente aprendeu a profissão com o pai que era motorista de ambulância. Seus familiares mais antigos eram lavradores e trabalhavam no corte e manejo da cana-de-açúcar. O jongo, mestra Noinha aprendeu desde pequena com os seus pais e familiares, a partir de uma vivência cotidiana estabelecida nestes terreiros, iniciando a prática primeiro pelos passos da dança. Quando criança frequentava o terreiro de sua casa; o de seus familiares maternos no bairro do Caju; e o dos paternos, em Santa Cruz. Nestes bairros o jongo era praticado comumente como uma sociabilidade familiar. Nas festas utilizavam roupas costuradas pela sua tia de Niterói que trazia Chitas direto das fábricas de tecido (BERTOZA, 2019).

Imagem 2: Mestra Noinha no IV aniversário do Neabi.
Ano: 2015.



Fonte: Banco de Imagem e Som (BIS) da Unidade Experimental de Som e Imagem (UESI/UENF)/NEABI - UENF.

Todos os oito irmãos de Mestra Noinha eram jongueiros. Em 1954, quando a mestra tinha dez anos, sua família se mudou do bairro do Caju para o Parque Guarus, onde só havia pasto e casas com grande distância entre si (BERTOZA, 2019). Após o falecimento da mãe em 1991, Mestra Noinha herdou o jongo junto com a irmã, e decidiram fundar os grupos Congola I em Campos e Congola II em Niterói, chefiado por sua irmã Geneilda (PEREIRA, 2021). Mestra Noinha narra que esta prática lhe faz bem, tendo ela estabelecido uma relação de amor com o jongo. Em 2014, o terreiro e os seus saberes foram registrados no Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Entretanto, isso não reflete o acesso a políticas culturais que contribuem na manutenção do jongo em Campos, recebendo este somente o título de Patrimônio Cultural de Campos e nenhuma outra política cultural nem verba para custeio dos grupos ou pagamento de suas apresentações públicas.

Imagem 3: Página inicial do Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro dedicada à Noinha do Jongo.



Fonte: <http://mapadecultura.com.br/headline/noinha-do-jongo>

A Mestra Noinha ensina o jongo em seu quin-

tal e não se vê fora dele. O terreiro de Mestra Noinha mantém as atividades junto ao grupo formado por ela, o Congola I, composto majoritariamente por familiares, pessoas próximas e jongueiros antigos de Campos. Fazem parte do grupo os componentes: Gisele da Penha Ribeiro, Joel Cordeiro Deodoro, Oda-ra Luísa da Penha Mota, Janaína da Penha Motta, Jonas Magno da Penha Ribeiro, Aixa Isabele da Penha, Yonam Victor, Gabriel Leodoro, Maria das Neves Cordeiro Deodoro, Noemi de Jesus da Hora, Irineia Cordeiro Deodoro, Gordecir da Penha, João Vinícius Costa da Penha Lopes, Pedro Henrique Lopes, Luciana Cordeiro Deodoro, Laura da Penha, Bernardo Martins, Heitor da Penha e Isadora da Penha.

O Congola I afirma-se enquanto um grupo de jongo tradicional, distinguindo-se assim do jongo de espetáculo, descrito por Simonard (2015, p. 25) — a partir da sua pesquisa com o jongo da Serrinha na cidade do Rio de Janeiro — como uma forma de profissionalizar esta expressão cultural, garantir a sua continuidade e a transmissão de conhecimento aos mais jovens, na medida em que o torna mais atrativo como uma prática espetacularizada.

Na roda de jongo, o Congola I utiliza três tambores, feitos de tronco de árvores, confeccionados à mão ou herdados de antigos jongueiros da cidade. O tambor mais grave chama-se *cuíca*; o mais agudo, *candongueiro*; e o *angoma* tem a sonoridade média entre o grave e o agudo. Esses tambores são produzidos com um tronco de árvore oca encontrado na floresta e com couro de boi que é fixado nele. A busca de convívio harmônico com a natureza presente no jongo é indicado pela própria valorização dos materiais que compõem os tambores da mestra que, devido ao tipo de tratamento minimalista empreendido em sua madeira, somente com serrote e lixa, dá a ver suas ranhuras, veios, nódulos enquanto características pregressas da árvore que esta foi no passado. Outro fato relevante é que sempre que um mestre jongueiro morre na cidade, a mestra investiga o destino de seus tambores e, se não houver quem cuide dos mesmos, pede para que ela zele por eles.

Imagem 4: Apresentação do grupo Congola I no III Aniversário do NEABI-UENF.

Ano: 2015.



Autora: Lilian Sagio Cezar.

Fonte: Banco de Imagem e Som da Unidade Experimental de Som e Imagem (BIS-UESI) / Acervo NEABI-UENF.

O grupo Congola I toca os dois ritmos de jongo campista, aquele denominado mineiro, que é mais rápido, e o campista, compassado e lento. A sonoridade do tambor assume um lugar central, assim como os mais velhos, que são responsáveis por começar a roda e dar espaço para os mais jovens darem prosseguimento. As indumentárias do grupo são os colares feitos de sementes de lágrimas-de-nossa-senhora; as saias e blusas, com tecidos de cor clara com detalhes de chitas para as meninas e mulheres; e em dias de apresentação, a calça e camisa branca para os meninos e homens. Geralmente, quem toca o tambor são os homens. O grupo tem uma jongueira *cumba*¹⁰, a filha mais velha da mestra, Gisele, que a ajuda a organizar a roda e os cânticos. Há os *angomeiros*¹¹, que consistem em percussionistas, dançarinos e jongueiros.

Na fotografia de Lilian Cezar, produzida na ocasião do III Aniversário do NEABI-UENF, onde a Mestra Noinha foi homenageada, podemos observar a agência da mestra sobre o grupo e o modo pelo qual ela organiza a apresentação do grupo Congola I. No centro, está mestra Noinha cantando um ponto, enquanto os componentes batem palmas e respondem aos coros dos pontos entoados. Na ocasião, depois de cantar, ela explicou que o jongo é uma manifestação cultural popular e agradeceu a todos os presentes, expondo o quão rica era aquela troca realizada no espaço universitário, até tão pouco tempo blindado ao negro, destacando a importância das cotas raciais e das ações do NEABI-UENF, do qual se tornou bolsista de extensão na modalidade

10 O que é *jongueiro cumba*? Para praticantes do complexo musical “jongo” em meados do século XX, quando Stein e Borges Ribeiro fizeram suas pesquisas, “cumba” tinha a conotação de “mágico, mestre do feitiço”. O jongueiro cumba carregava “pontos” (“versos”, mas literalmente “fios e laçadas de costura” - como aqueles de tropeiros em arreios) com poderes especiais: em particular pontos-enigma de desafio (“demanda”), lançados para provocar seus pares. Procuro mostrar que “cumba” evocava para os escravos do século XIX um rico conjunto de significados, enraizado na cultura centro-africana. “Mestre do feitiço”, no entanto, é preciso o suficiente, por ora, para prender na mesma linha jongueiros e historiadores (LARA; PACHECO, 2007, p. 110–111).

11 Componentes do grupo responsáveis por tocar o tambor.

Universidade Aberta por dois anos, passando a atuar como voluntária até hoje.

A roda de jongo é composta pelo ritmo, a dança, o canto responsorial, a troca coletiva de alimentos, de afetividade e valorização de conhecimentos afrocentrados. Neste local evidenciam-se hierarquias e disputas, sendo nele que ocorre o principal momento de sociabilidade dos jogueiros, onde encontram-se para confraternizar, dançar, tocar, conversar, namorar, cantar etc. Os pontos de jongo contam de maneira codificada e cifrada histórias e memórias do período escravocrata, do cotidiano do negro no Brasil, da relação estabelecida no trabalho, no âmbito familiar e doméstico, abrangendo os aspectos da vida cotidiana, de conflitos e desafios vivenciados. Nele ensina-se práticas de saúde, sensualidade, ginga corporal, relação percebida a partir dos pontos que versam sobre essas questões.

Ao longo destes anos de convivência e amizade aprendemos que, independentemente de realizar suas rodas de jongo em apresentações públicas ou no grande terreiro do quintal de sua casa, a Mestra Noinha dá grande atenção às roupas, vestimentas, adornos corporais e, principalmente, cuidado dos seus 3 tambores. Sem abrir mão do divertimento e do acolhimento a todas as pessoas presentes, a mestra é muito exigente quanto à conformação das performances e da estética de sua roda de jongo às representações do que atribui tanto à memória da escravidão quanto a uma África ancestral.

Para o dia em que recebeu a equipe de técnicos responsáveis pela feitura das fotografias e reportagem para o Mapa de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, mulheres e meninas de seu grupo trajaram saia rodada branca, com a barra adornada por tecido colorido em tonalidade laranja, bustiê que podia ser branco ou do mesmo tecido colorido em tonalidade laranja, amarrado nas costas em estilo tomara-que-caia. Os homens e meninos vestiam camiseta branca ou laranja e calça branca. Os integrantes do grupo se apresentaram descalços e usaram guias feitas com sementes de lágrima-de-nossa-senhora. Para esta ocasião a mestra Noinha trajou bustiê tomara-que-caia laranja, saia longa rodada branca adornada em sua metade superior com tecido colorido alaranjado, calça branca adornada na barra com o tecido colorido alaranjado fazendo a função de anágua, lenço laranja nos cabelos, pés descalços e muitas guias, algumas feitas com corda estilizada, outras de sementes de lágrima-de-nossa-senhora e outras com ambas.

Na fotografia publicada na posição central do Mapa de Cultura RJ dedicada à Noinha do Jongo, a mestra é representada dançando em seu esplendor,

rodeada por seus netos no terreiro de jongo em seu quintal. Muito mais que um lugar de criar e cuidar dos filhos, plantas, e animais de estimação e de criação, o quintal de Noinha abriga seu terreiro de jongo que constitui um lugar de memória difícil, local em que a mestra põem em prática e transmite conhecimentos afrocentrados em diálogo com a ancestralidade, com as expressões da natureza e seus ritmos, saberes estes que estão em choque com as epistemologias e princípios organizacionais da civilização ocidental, branca, capitalista, machista, racista. Ali as potências sonoras dos tambores, do canto dos pontos de jongo, do remelexo compassado dos corpos potencializam as próprias memórias do protagonismo e das vivências das pessoas negras articuladas à criatividade praticada pelas diferentes gerações de seus familiares contraposta ao trauma do sequestro e da escravidão que lhes foram impostos.

Imagem 5: Mestra Noinha e familiares em seu terreiro de jongo.



Fonte: <http://mapadecultura.com.br/headline/noinha-do-jongo>

Infelizmente, a Mestra Noinha se encontra com problemas de saúde, se dedicando a ensinar às pessoas a cantarem, dançarem e estudarem sobre o jongo, sua história, seus porquês, participando também de palestras em eventos científicos do município, tendo sido consagrada como uma importante liderança negra de Campos, e alcançando o respeito de diversas instituições e sociedade civil. As imagens que representam a mestra não a substituem, mas nos permite vislumbrar sua potência, protagonismo, conhecimentos e dedicação ao jongo enquanto legado intergeracional que demanda atenção e cuidado em termos de políticas públicas voltadas específica e respeitosamente para seus mestres e mestras. Estes vêm constantemente reclamando da dificuldade de acesso às políticas de subvenção e financiamento para seus grupos, ou do excesso de cobrança e burocratização exigidos pelos editais e pela prestação de contas públicas que são barreiras epistemológicas

muitas vezes intransponíveis, que na prática amplificam a situação de desamparo e pauperização que atinge majoritariamente mulheres negras no Brasil.

Considerações finais

O jongo expressa a resistência da memória da diáspora africana durante o regime colonial e da manutenção de saberes por meio de processos mnemônicos em meio a projetos colonizadores. Esta prática protagoniza uma narrativa afro-centrada amplamente perseguida e silenciada neste regime que age de maneira violenta. Em Campos as expressões culturais populares tradicionais afro-brasileiras têm suas práticas marginalizadas em diversos aspectos. Há grandes dificuldades de acesso a políticas culturais, tanto em âmbito municipal como federal. Sobre os jongueiros incidem a pobreza, o desamparo e a invisibilização por parte do poder público local, com a carência de políticas culturais mais amplas. A cada governo são construídas políticas públicas descontinuadas.

Em Campos, são patentes e crescentes os relatos de agressões contra moradores em relação às práticas afro-brasileiras, principalmente as que envolvem o uso do tambor, como é o caso do jongo. O crescimento das igrejas neopentecostais vem impedindo que chefes de terreiros permaneçam com suas práticas, sendo estes constantemente ameaçados e acuados por seus vizinhos. São diversos ataques violentos sobre as religiões afro-brasileiras no município e em todo território brasileiro. Em Campos a maior parte são exercidos por membros das igrejas neopentecostais. Além disso, há pressões que envolvem as facções criminosas — Terceiro Comando Puro (TCP) e Amigo dos Amigos (ADA) — que dominam os bairros onde eles residem. As expressões culturais afro-brasileiras vêm criando estratégias e resistindo perante às pressões e preconceitos raciais vivenciados cotidianamente.

Além disso, o jongo em Campos vem sendo silenciado pois não há condições básicas para manter a organização de determinados grupos de jongueiros. O terreiro de Mestra Noinha é o único que se mantém com práticas de sociabilidade e uma frequência na promoção de rodas de jongo, que acabam absorvendo os jongueiros mais velhos da cidade, que não possuem outros locais para dançarem e passam a frequentar esta roda. Há um cerceamento do toque do tambor e no canto do jongo tendo em vista a intolerância religiosa, a violência e a guerra entre organizações de facções criminosas, que delimita territórios e impõe restrições e regras

de sociabilidade em zonas periféricas, onde residem esses jongueiros.

No Parque Guarus, os jongueiros ainda conseguem proteger seus quintais, mas esse cenário vem se alterando. Recentemente, os vizinhos de mestra Noinha, pertencentes às igrejas neopentecostais passaram a reclamar, por se incomodarem, principalmente, com o toque do tambor. Além desses fatores citados, a descontinuidade da prática do jongo em Campos ocorre também pelo falecimento dos mais velhos e com a falta de adesão dos jovens. É necessário políticas de incentivo à cultura para o fortalecimento desses grupos tão importantes na conformação de identidade afro-brasileira e no processo de resistência e luta contra a discriminação racial. Por fim, buscamos neste artigo protagonizar o jongo de mestra Noinha, apresentando este como um importante lugar de memória afro-brasileira para o município em questão a para os jongueiros do Sudeste.

Referências

- ABREU, M.; MATTOS, H. *Escravidão, Pós-Abolição e a Política da Memória. Afro-Ásia, Salvador*. v. 49, p. 353–364, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21329/13907>. Acesso em: 24 set. 2021.
- ANDRÉ, M. *Jongos do Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Brasil Mestiço, 2006.
- BASTIDE, R. *Religiões Africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, Editora da Universidade de São Paulo, 1960.
- BARBOSA, A.; CUNHA, ED. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BERTOZA, T. *Viveres Noinha: saberes e fazeres na manutenção do jongo em Campos dos Goytacazes - RJ*. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2019.
- CAMPOS DOS GOYTACAZES (RJ). *Resolução n.º 001, de 27 de dezembro de 2011*. Determina o Registro de Patrimônio Cultural e Imaterial do Município de Campos dos Goytacazes e dá outras providências. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TbCcagNUp_oJ:campos.rj.gov.br/up/diario_oficial.php%3Fid_arquivo%3D773+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em: 25 set. 2021.
- CYMABLISTA, R. *Lugares de Memória Difícil: as medidas de lembrança e do esquecimento*. In: Patrimônio cultural: memórias e intervenções urbanas. São Paulo: Annablume: Núcleo de Apoio e Pesquisa, 2017.

- _____. *Apresentação*. In: Guia de lugares difíceis de São Paulo. São Paulo: Annablume, 2019.
- CUCHE, D. *Cultura e Identidade*. In: CUCHE, D. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru, SP: Edusc, 1999. p. 177–200.
- FERNANDES, F. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- KILOMBA, G. *Dizendo o indizível*. In: Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAMEGO, A. *O homem e o brejo*. Rio de Janeiro: Serviço gráfico do IBGE, 1945.
- LARA, S.; PACHECO, G. *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- PENHA, G. *A voz do tambor: Noinha e o jongo*. Campos dos Goytacazes, RJ: Gráfica Vieira, 2010.
- PENHA, G. M. da. *Entrevista concedida por Geneci Maria da Penha para a elaboração de dissertação de mestrado da entrevistadora*. Depoimento [ago. 2020]. Entrevistadora: Julia Dias Pereira. Campos dos Goytacazes, RJ, 2020. (1h25min15s).
- PEREIRA, J. “*Cadê jongueiro que eu não ele falar?*” *Etnografia e processo de patrimonialização do jongo em Campos dos Goytacazes, RJ*. 2021. 160 f. Dissertação (Mestrado em Políticas Sociais) — Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, 2021.
- MBEMBE, A. *As formas africanas de Auto-inscrição*. Revista Estudos Afro-asiáticos, n. 1, v. 23, p. 171–209, 2001.
- POLLAK, M. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200–212.
- POLLAK, M. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3–15.
- NORA, P. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. São Paulo, Projeto História, n. 10, 1993.
- SAIMAN, E. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Ed Unicamp, 2012.
- SANTOS, M; CID, G. *Memória afro-brasileira*. In: Memória e Justiça Social. Rio de Janeiro, Editora Garamond, 2021.
- SANTOS, M. *Memória coletiva, trauma e cultura: um debate*. São Paulo: Revista USP, v. 98, p. 51, 2013.
- SANTOS, M. *Entre troncos e atabaques: a representação do negro*. In: Memória Coletiva e Identidade Nacional. São Paulo: Annablume, 2013.
- SIMONARD, P. *A construção da Tradição do Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. 2005. 174 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- SIMONARD, P.; MENDES JUNIOR, W. L. *O jongo e o samba: discursos de território e identidade na cidade do Rio de Janeiro*. Teoria e Cultura, v. 12, n. 1, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/323427026_O_jongo_e_o_samba_discursos_de_territorio_e_identidade_na_cidade_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em: 25 set. 2021.
- SLENES, R. “*Eu venho de muito longe, eu venho cavando*”: *jongueiros cumba na senzala Centro-Africana*. In LARA, S.; PACHECO, G. Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- TEIXEIRA, S. *Políticas Culturais: trajetórias e diálogos em Campos dos Goytacazes*. Campos dos Goytacazes: Eduenf, 2015.