

**ECOS DA MACHADINHA : A MEMÓRIA DO QUILOMBO CANTADA
EM PONTOS DE JONGO**

Marta de Oliveira Chagas Medeiros¹

Resumo: O tambor da Machadinha, sua gente e território são partes de um todo histórico e o desafio deste trabalho é refletir sobre as letras desse tambor, o jongo cantado e dançado pelos habitantes das antigas senzalas do Quilombo da Fazenda Machadinha. A origem, a história e as influências culturais desta comunidade afrodescendente, num dado momento, anunciam reminiscências na representação dos jongueiros e são esses rastros de memória que buscamos com primazia neste trabalho. O objetivo maior é identificar momentos, espaços, rupturas, permanências e personagens para compreender significados e mecanismos de resistência, resiliência e protagonismo envolvidos na relação social dessa comunidade quilombola e o universo político, econômico e cultural na qual está inserida.

Palavras-chave: memória, cultura popular, afrodíaspóra, quilombo ressemantizado, jongo.

Este artigo associa os estudos da disciplina “Literatura e Memória, o texto como apropriação cultural”² e as experiências particulares vividas entre quilombolas da Machadinha. Com este viés social de memória individual e coletiva, os estudos empreendidos neste trabalho seguem a linha de pesquisa que se preocupa em estudar questões que giram em torno da cultura popular negra, analisando aspectos identitários e sociais que revelam a memória cultural.

O campo de pesquisa aqui focado é a comunidade quilombola da Fazenda Machadinha (Quissamã - RJ) que ainda apresenta uma peculiaridade em relação aos

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades – UFF / IACS.

Contato: casabenta@gmail.com

² Este trabalho foi apresentado ao Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia Fluminense (IFF/Campos), como requisito parcial para conclusão do curso de pós-graduação lato Sensu em Literatura, Memória Cultural e Sociedade em 2013.

demais quilombos instalados em território fluminense: o preservado conjunto de senzalas que abriga sua gente e cenário, representativos da história contada entre ruínas e contemporaneidades. Esta comunidade compreende o conceito de quilombo ressemantizado, cabendo ressaltar o redimensionamento do conceito de quilombo a partir da Constituição de 1988 que é avesso às denominações como: “terra de preto” ou “lugar de preto”. Rebeca Campos Ferreira (2010) anota os seguintes caracteres para a classificação de grupos remanescentes de quilombos com base na lei de 88: “além de étnicos, devem ser políticos, orientados e ativos – essa necessidade relaciona-se com a questão fundiária”.

Então, o conceito de “quilombo ressemantizado”, de acordo com análise de Rebeca Campos Ferreira, sob definição da Associação Brasileira de Antropologia em 1994, é acentuado pelos seguintes fatores: “(...) grupos que desenvolveram práticas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos num determinado lugar”, e a identidade como “uma referência histórica comum, construída a partir de vivências e valores partilhados”. E, assim, completa a antropóloga: ressemantizar o quilombo é, portanto, abandonar sentidos que lhe são dados por meio da legislação colonial, deixar o simbolismo que o cerca, que lhe é dado tanto pela literatura acadêmica quanto por movimentos negros; é deslocar o conceito de sua significação simbólica original, que apresenta uma mescla com confronto e emergência de identidade. (Ferreira, 2010, p.10)

O Jongo, sob análise neste trabalho, corresponde ao sentido de dança tradicional afro-brasileira com variantes regionais ligadas à sua origem, conforme definição elaborada pelo pesquisador brasileiro Nei Lopes (1996). Segundo esse pesquisador, em concordância com o Aurélio Buarque de Holanda, o “Jongo do Sudeste”, é Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, pois pode ser definido como o conjunto de ações para legitimar e compreender essa manifestação cultural, herança dos grupos africanos de língua banto, escravizados no Brasil.

A composição desse artigo importa aspectos sociais e históricos para complementaridade da análise proposta. Essa abordagem, no entanto, segue as ideias de Antônio Candido em Literatura e Sociedade (2006), quando buscamos perceber as letras

de jongo da Machadinha em moldes literários. Nesse contexto, também priorizamos a questão da memória social, notadamente a dos velhos elaborada por Eclea Bosi. Em suma, o Jongo funciona como um rio, nascido no tempo passado; e seus afluentes, fornecedores de caudaloso enredo acrescido de cultura, via memória social. Dessa forma, é importante traçar um panorama histórico com vínculo entre patrimônio material e imaterial, visto que a produção cultural é de fato condicionada pelas forças sociais que envolvem o artista, “(...) depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepções do mundo, ou reforçando neles o sentido dos valores sociais” (Candido, 2006, p.30).

Para melhor apreensão dos trânsitos culturais que perpassam pela cosmovisão afrodiaspórica e pelos campos de batalha da cultura popular e da tradição, utilizamos como referência os estudos culturais desenvolvidos por Stuart Hall: “não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala, em suas inflexões vernaculares e locais, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona (...), elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p.360)

Na investidura pela compreensão dos arranjos e esquemas fundamentais (inconscientes e internalizados) que resultam da criação, (re)criação, afinidade e necessidade dos indivíduos, estimulados pelas condicionantes e estruturas da sociedade que os enreda, aplicamos a teoria do habitus desenvolvida por Pierre Bourdieu: “é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, precisamente assimilados, a partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares” (Bourdieu, 1982, p.349).

Dado os pilares teóricos que fundamentam esse trabalho passamos a definição da trajetória histórica do quilombo em tela. Inicialmente, esse percurso é marcado pelo

emprego da mão-de-obra escrava de origem africana. O predomínio da monocultura da cana-de-açúcar é recorrente desde o séc. XVIII até o ruir das usinas da região, sobretudo, o Engenho Central de Quissamã. Nesse contexto, o Jongo (tambor) da Machadinha entra em decadência (segunda metade do séc. XX) e, por trinta anos, é praticado por um pequeno grupo de moradores das senzalas da Machadinha. Nas demais comunidades quissamaenses, o tambor é extinto. Nos primeiros anos do séc. XXI ocorre a revitalização da cultura afro-brasileira entre os habitantes da Fazenda Machadinha, quando os jovens são estimulados pelos mais velhos e iniciados como jongueiros. Nesse período, mais precisamente no ano de 2008, a comunidade remascente de escravos, é na forma da lei, reconhecida e titulada comunidade quilombola.

O Jongo na Machadinha é, sobretudo, usado numa acepção nova que concentra antigos significados. O tambor era a palavra comum da prática cultural no momento da revitalização da cultura negra desta comunidade, Jongo e/ou jongueiro substituem as expressões: tambor e saca no tambor. Nesse sentido, “O Jongo ou tambor, como é chamado em Quissamã, é uma antiga dança de escravos, muito difundida no Estado do Rio de Janeiro, em especial na zona canavieira”. (Cavalcanti, 1991, p.131). Entre os praticantes mais velhos (mestres), no entanto, a afirmação é recorrente: “antigamente a gente falava tambor, é quase a mesma coisa” (Dalma – mestra de jongo do Grupo Tambores da Machadinha. O tambor, Jongo ou caxambu são variações rítmicas muito parecidas, mas, apresentam entre si, particularidades endêmicas de cada comunidade.

Percebemos que a memória reanimada da Fazenda Machadinha possui a toada dos mais velhos, não permanece estática, é viva, está em movimento. Existe, no entanto, forte crítica à inclusão de instrumentos industrializados e à uniformidade das roupas dos dançantes. Para essa última contestação, o argumento é que suscita uma considerável associação ao “teatro para turista assistir”. Para Hall, no entanto: “Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular as diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram se cruzam”. (Hall, 2003, pag.260).

O Patrimônio Cultural Imaterial é definido pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como “as práticas, representações, conhecimentos e técnicas - junto com 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”. (2012). Essa conceituação compreende dois fatores indispensáveis ao construto identitário sociocultural, focado no patrimônio intangível: a continuidade e a criatividade. “É transitivo de uma geração a outra” – continuidade – e “é constantemente recriado pelos grupos” – criatividade (UNESCO,2012). Este processo se dá “em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história” (IPHAN,s/d) que, somados promovem encantamento e respeito à diversidade cultural insubstituível da ação humana. Também, nesse contexto, Hall afirma que “a cultura popular carrega essa ressonância afirmativa por causa do peso da palavra “popular”. E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns”. (Hall, 2003, pag.340)

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1991) baseia-se nos estudos de Nina Rodrigues, Artur Ramos e Édson Carneiro para definir as características do Jongo quissamaense. De acordo com o traçar da pesquisadora Maria Laura, podemos afirmar que o Jongo da Machadinha é herança cultural dos negros de língua bantu, escravizados oriundos da África Austral. Esse rastro de lembrança africana é encontrado no mapeamento das tradições culturais do Sudeste (Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo), na região onde predominavam as fazendas de café ou cana-de açúcar. Para complementar, Manoel Batista do Prado Junior anota que “os falantes de línguas bantu possuíam traços culturais em comum e compunham a quase totalidade dos escravos existentes no Sudeste”. (PRADO Jr., 2011).

Robert W. Slenes (1992) redesenha as fronteiras entre etnias e apresenta a construção de representações coletivas que no cenário da escravidão, emergiram da memória dos escravizados. Essas representações foram (re)significadas para a manutenção de uma identidade e conservação das reminiscências que consolidadas,

promulgaram rituais e valores fundantes da cultura popular negra, “a história do circle shout (“grito” de roda) entre os escravos no sul dos Estados Unidos (...) contribuiu como matéria-prima para a formação de uma nova “nação” negra na América do Norte.” (Slenes, 1992, pag.57). Para Slenes, com base nos estudos de Sterling Stuckey, “ Foi somente quando “estrangeiros” de diversas origens foram escravizados juntos, na terra de quem não cultivava tais práticas, que o circle shout podia chegar a servir como sinal diacrítico, marcando a diferença entre “nós negros”” (Slenes, 1992, pag.57). E nessa explanação, Slenes correlaciona o “circle shout” com a produção cultural bantu no centro-sul do Brasil: “ práticas semelhantes às do circle shout, comuns a diversos grupos na África Central, provavelmente contribuíram também para a formação de uma “identidade bantu”(...)pesquisas recentes sobre o tráfico atlântico e sobre a África bantu indicam que não faltavam razões para os escravos ampliarem seu “círculo da cultura”. (Slenes, 1992, pag.57).

Contumaz, sobre a construção de ações duráveis por indivíduos com afinidade e “em situação de desamparo”, leva-nos ao conceito de habitus desenvolvido por Pierre Bourdieu (1983). A ideia de engendrar invenção, criatividade e afinidade a partir da necessidade empírica dos indivíduos cerceados pelas estruturas e condicionantes sociais, faz emergir do contexto apresentado sobre o "circle shout" e as rodas de Jongo do Sudeste uma infinidade de esquemas particulares que se ampliaram para além das fronteiras, do tempo e do espaço, permitindo a sobrevivência de práticas e comportamentos, adaptados e estimulados conforme a relação entre indivíduos arrancados do cenário africano e submetidos a uma nova realidade em solo americano. Para Bourdier o habitus é uma subjetividade socializada (Bourdieu, 1992, p.101), “corresponde a um conjunto de esquemas de percepções, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam” nas palavras de Maria Jacintho Setton em A teoria do habitus em Pierre Boudieu: uma leitura contemporânea (2002).

Por considerar tais apontamentos, os jongueiros da Machadinha conservam elementos e rituais que merecem ser citados: a dança é organizada em círculo a exemplo da descrição do “circle shout”, o tambor é artesanal ao estilo bantu (tronco vasado encouraçado em uma das extremidades sem amarrações), reverencia aos mais velhos e

ao tambor, respeito ao elemento fogo (fogueira) e preferencia por indumentárias brancas. Os jongueiros da Machadinha, afirmam-se apenas como dançadores, sem magia ou ritual, comum das práticas religiosas. Nesse caso, o “caráter de lazer” elaborado por Cavalcanti, apresenta maior concordância e assertividade ao analisar o Jongo da Machadinha: “Não se trata na realidade de uma dança ritual, e a possessão por espírito (...), o jongo se realiza no terreiro e a disposição dos participantes é circular, em ambos os casos, tambores marcam o ritmo da forma musical cantada, chamada aqui como la de ponto. (...) no jongo tira ponto, igual a ponto de macumba. Ponto de tambor é um, de macumba é outro.(CAVALCANTI, 1991. P.133).

Ecléa Bosi, argumenta que há considerável distância entre o discurso sobre a velhice, que a analisa com variados sentidos e o significado daquilo que propomos (neste artigo): valorizar iniciativas e colaboradores que unem forças em prol da sociedade, do enriquecimento cultural, através de mecanismos genuínos ao alcance, mas que podem sofrer fragmentação como pó até atingir o esquecimento, causado por movimentos opostos, encarregados de calar e omitir a manifestação dos marginalizados dentro da concepção de conformismo e resistência, desenvolvida por Marilena Chauí (2000).

Ao compor as letras de Jongo da Machadinha, os jongueiros e mestres revitalizam a memória afro-brasileira e alimentam suas próprias lembranças, segundo Bosi (1994), “lembrar significa aflorar o passado, combinado com o processo corporal e presente da percepção, misturar dados imediatos com lembranças. A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações”. O canto e a dança encontram no cenário das senzalas, nos tambores típicos, na fogueira, nos pés descalços, na homenagem a Zumbi e aos velhos, caracteres materiais e imateriais que complementam o conteúdo identitário. Na definição de Bosi (1994), estes seriam os objetos biográficos, aqueles capazes de despertar as lembranças “envelhecem com seu possuidor e se incorporam a sua vida (...) cada um dos objetos representa uma experiência vivida”.

Buscamos rastros de memória, no que diz respeito à história, no traçar das letras de Jongo da Machadinha. Vemos que “a memória coletiva pode ser definida tanto como um instrumento, quanto como um objeto do poder, na medida em que controlar o

passado consiste em uma das preocupações daqueles que detiveram ou detêm o poder nas sociedades históricas”, conforme anotação de Francineide Santos Palmeira que segue a definição de memória coletiva elaborada por Roberto Correa dos Santos (1999) o qual, por sua vez, afirma: “Todas (as sociedades), no entanto, unem-se pelo fio comum de um mesmo trabalho, o do embate com a morte”. A causa do envolvimento dos velhos, as letras codificadas, a iniciação do Jongo mirim, ambos (os velhos e os jovens) se entrelaçam na magnitude do tempo para resistir às manipulações que, segundo Le Goff (1996), têm, no esquecimento da história, seus mecanismos mais poderosos.

A patrimonilização do Jongo do Sudeste - (15 de dezembro de 2005 – data da certidão do título de Patrimônio Cultural do Brasil concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN), provocou um intenso processo de envolvimento das comunidades produtoras de batuque, pelas políticas públicas e campanha governamental neste período. No Quilombo da Machadinha ocorreu a intervenção ministerial (Ministério da Cultura) para entendimento, cadastro e “enquadramento” daquilo que era chamado tambor. Esse “enquadramento” consistia em tornar mais parecido, a representação do tambor da Machadinha com os demais grupos do Sudeste. Parecer na dança, no canto e no batuque (forma rítmica de bater o tambor). O grupo da Machadinha absorveu parcialmente o “enquadramento” e deu uma divisão ao que chamam de “isso é jongo e isso é tambor”, um modo particular de identificação que pode ser percebida na roda. O Mestre Leandro explica que “primeiro eu toco jongo porque é lento e cansa menos, da metade pra frente, eu toco tambor porque aí eu acabo com tudo”. Acerca disso, muito é devido à saudosa Mestra Cheiro que durante o “enquadramento” criou ao seu modo, formas e condições de resiliência.

Bosi (1994) anota que “há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram”. Percebemos então, a importância da participação dos velhos na iniciação dos jongueiros, lembrando que as sociedades ágrafas em África encontram na oralidade o recurso necessário para a manutenção da memória, tendo a oralidade permitido a passagem da tradição, das vivências e da história entre gerações. A memória coletiva da antiguidade grega foi difundida pelos

poetas daquele tempo. Os griôs africanos e poetas gregos transmitiram fatos históricos, conhecimentos, personagens, valores e lembranças. É recorrente, portanto, a busca das sociedades por práticas essenciais de transmissão e resgate da memória. Nesse contexto, afirmamos que as letras de Jongo apresentam uma composição de ecos da Machadinha.

A questão da memória não está restrita às sociedades antigas, medievais ou modernas. As atuais, segundo Le Goff (1996), consideram-na “um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. A globalização e a diáspora que envolvem diferentes grupos sociais ilustram a sede de memória da atualidade.

A coletânea de letras de Jongo da Machadinha pode ser dividida em duas fases, a tradicional ou de raiz como é denominada pelos jongueiros; e nova, do momento de revitalização. As letras tradicionais são cantadas sem referência sobre seus autores ou local de origem. Em grande parte, são letras de poucos versos e pouco complexas. Os compositores tradicionais eram homens e mulheres simples que registraram o cotidiano, seus objetos de maior estima e pessoas da comunidade com forte representação. Esse seguimento de letras apresenta um misto de crença religiosa e sensualidade. As letras novas são marcadas pela politização, sendo extensas e complexas e tendo seus compositores identificados.

A abertura e o encerramento do Jongo são similares nas duas fases, é o momento de expressão espiritual, são pontos tradicionais, ambos de autoria desconhecida: (1) de entrada (2) de saída. Nesses termos, constatamos os rastros de memória nos pontos de Jongo da Machadinha. Numa letra como em “O Jongo de abertura”, observamos dado sobre a rotina dos trabalhadores rurais (necessidade de acordar cedo) e vê-se que o sujeito é descrito como alma, algo que sugere estar além da capacidade humana. Em seguida, é incorporada à letra a oração à Nossa Senhora, Ave Maria, transmitindo a ideia de fé e apelo celestial: “Quando o galo canta / As almas se alevantam / Ave, Ave a Ave Maria / Ave, Ave a Ave Maria”.

As letras novas, contam o passado e ratifica a saga dos negros que vieram de terra distante trabalhar e nutrir a gente miscigenada da Machadinha. O orgulho negro coletivo compreende estampa singular nos pontos novos, algo que permuta superação,

militância e empoderamento. Se as composições tradicionais são recorrentes no canavial, no ruamento ou nos quintais; os pontos novos nascem do incentivo escolar em cumplicidade docente, o que tange sensível atribuição aos apelos por consciência afro-brasileira, referente ao movimento por igualdade racial das últimas décadas.

A memória do cativo é retratada em “Ai mamãe eu tenho pena / ai mamãe eu tenho dó / de vê o galo preto apanhar do carijó” ou “Vovó não quer casca de coco no terreiro / pra não lembrar o tempo do cativo”.

Os pontos novos apresentam temática ideológica da origem africana. O cantante expressa o fato de ser remanescente no sentido vitorioso e acrescenta a escravidão – fato verídico – sem ficcionalização e a letra distingue as gerações, como pode ser percebido no ponto “Navio Negro”. (Composição da Mestra Dalma e colaboração do Mestre Leandro). “Eu vim de longe / Comigo veio muito gente / Hoje moro em Machadinha / Porque sou remanescente / No tempo da escravidão / Imagino o desespero / Daquele povo chegando / Em grande Navio negro”.

Os pontos de raiz ou tradicionais desprezam a condição remanescente enquanto citam outros valores dentre os quais estão a condição de gênero e as práticas religiosas de origem africana: No morro da piedade / Encontrei três velas acesas / Quem manda mulher é homem / Mulher não se faz vontade.

A Mestra Dalma compôs outra versão para “Morro da Piedade” e estimula para que seja cantada pelas jongueiras. Tal exercício representa mobilidade das letras que não são estáticas no tempo. A figura feminina contesta a condição submissa alocada na versão primeira, distingue o tempo passado através da comparação tecnológica (fogão a lenha), objeto ultrapassado que também caracteriza o espaço doméstico dedicado à mulher (cozinha/fogão). Fala do tempo presente, expressando gratidão pela conquista da Lei Maria da Penha: “Isso tudo aconteceu no tempo do fogão à lenha / Agora tudo mudou / Graças a Lei Maria da Penha”.

Os pontos tradicionais revelam necessidades básicas dos cantantes. Os escravos não possuíam sapatos, só os “bem nascidos”. Por isso, objetos tão simples, mas de grande representatividade, ganharam espaço na voz dos jongueiros. “O meu sapato / Eu comprei no Guriri / Achei tanta novidade que ele não está aqui” .

Composições de outras comunidades, de autoria desconhecida foram incorporadas nas rodas de Jongo da Machadinha. O ponto “Perereca e Marimbondo” tem característica denunciativa, não revela o nome da Fazenda; tão pouco, dos trabalhadores e sim das más condições de trabalho e alimentação. “Trabalhei numa fazenda que não tem trabalhador / Perereca corta cana / Marimbondo é moedor /Trabalhei numa Fazenda / Tenho vergonha de contar / Canjiquinha no almoço / Pela égua no jantar”.

Em “Minha mãe é uma Sereia”, o cantante recorda conhecimentos das tradições e costumes ao memo tempo, ratifica seu pertencimento ao mundo de crenças de origem africana: “Minha mãe é uma Sereia / Mora no fundo do mar / Eu também sou filho dela, meu Deus do céu / Moro no mesmo lugar”.

“As lembranças dos conflitos no dia a dia entre vizinhos quilombolas envolvendo suas criações e plantações são registradas em letras como no ponto cantado pelo Mestre Gilsom, “Cundê”: “ Cundê, cundê / Eu não tô pra fazer roça / Pra boi dos outros cume”.

O Jongo da Machadinha também evidencia a proximidade entre o jongueiro e as práticas canavieiras, as queimadas. Encontramos por exemplo, em “Toco cru”: “Toco cru pegando fogo no canaviá / É no canaviá (bis)”, ponto emblemático da Mestra Cheiro.

A letra de “Eu sou negro”, composição da Mestra Dalma e do Mestre Leandro, ilustra a ideia de que a memória é um fenômeno construído, ou seja, destaca-se a questão do coletivo. Nesta composição, o remanescente relembra a condição de excluído e faz referência ao patrono da liberdade negra, Zumbi. O sujeito corrobora enfrentamento por meio da afirmação e descreve-se subjetivamente como guerreiro, dado ficcional que remete à herança de seus ancestrais. A eleição do adjetivo , “estranha” quando cita sua terra de origem, demonstra que ela é desconhecida; mas logo vem o complemento com o determinante “dos quilombos de Zumbi”: “Eu sou negro, eu sou negro / Eu sou negro, estou aqui / Eu vim de terra estranha / Dos quilombos de Zumbi”.

O patriarcalismo político é lembrado nas letras de jongo. No fragmento abaixo, o jongueiro fala do tempo vivido e recorda experiência não protagonizada por ele, mas

vivenciada pela geração anterior. O cantante fala do passado e do presente nos dois tempos, emergindo a presença da autoridade política como figura controladora, “Coronel”, composição da Mestra Dalma. “Quando saí da Machadinha / Tudo era diferente / Quem mandava era o Coronel / Hoje quem manda é o prefeito Senhor Armando Carneiro”.

Os ecos da Machadinha falam de sua gente simples e festeira. A participação dos velhos mestres que fizeram e fazem a roda girar está registrada em letras como em “Maria dando saca no tambor”, ponto tradicional de autoria desconhecida. Neste ponto, observamos a referência ao “canto do galo” que é recorrente em diversas letras, sempre no sentido marcador do tempo (hora/noite/dia), característica das comunidades rurais. Maria é a Mestra Cheiro, figura notadamente especial na Machadinha, dedicou a vida ao tambor e foi uma das precursoras na formação dos jongueiros novos. Lemos essa memória na estrofe: “Deu meia noite / O galo já cantou / Eu quero ver Maria dando saca no tambor”.

Nesse novo tempo (atualidade), identificamos não só a iniciação de jongueiros novos, percebemos também a manutenção da memória através de pontos que utilizam o sincretismo religioso e salvaguarda das origens: “Mas o tambor morre / não morre não / é por Nossa Senhora da Conceição” (Mestra Mãe preta) ou neste ponto cantado pelo Mestre Leandro: “Deus vos salve angoma, puita / Candongueiro, tambu, caxambu / Senhora Sant’Ana eu sou jongo / Meu Santo, Meu São José / Cacurucaia eu vou, perengando eu vou / Mas não posso morrer / Salve o rosário / Minhas santas almas, benditas / E salve todo jongueiro / Oh Deus vos salve o cruzeiro das almas / Meu povo bantu.

Refletindo a respeito das letras de Jongo da Machadinha, evidenciou-se que os jongueiros desta comunidade têm contribuído positivamente para o avanço das questões relacionadas aos afro-brasileiros. A história afrodescendente enfrenta, no alinhamento dos séculos, a questão do apagamento e do esquecimento. A oralidade quilombola preenche essas lacunas formadas pela manipulação e os rastros de memória enunciados nas letras de Jongo pontuam um caminho alternativo para melhor conhecer a história de um grupo, apartado socioculturalmente.

O conteúdo deste trabalho prioriza o momento de revitalização da cultura brasileira de origem africana da comunidade quilombola da Fazenda Machadinho. Partimos do todo histórico para refletir sobre a geração de negros, jongueiros do séc.XXI, da Fazenda Machadinho. Quais mecanismos seriam necessários para atrair os mais jovens para o Jongo? Como explicar a revitalização do Jongo após trinta anos de decadência? E afinal, que negro é esse? Produto da diáspora e do habitus?

O menos importante seria buscar africanidades. Porque a África está na cor da pele; na história de família de cada um ou na ausência desta; no Jongo, na batida do tambor; na edificação das senzalas e em tudo mais à sua volta na Comunidade quilombola da Machadinho. O desdobramento deste artigo fez perceber que a revitalização é o presente. O trânsito entre os jovens e os velhos é mantido pelo diálogo e respeito: no Jongo, os velhos são os mestres; e os jovens, a vitalidade, a energia motriz. Assim, a oralidade é promovida e a memória celebrada pelo batuque sem fronteiras para os ecos da Machadinho.

Adeus, adeus

Que eu vou embora

Fica com Deus e Nossa Senhora!

(Ponto de despedida – Jongo da Machadinho)

Referências bibliográficas:

ALCÂNTARA, Renato de. *A poética do Jongo: Resistência negra e celebração da vida*. (Fundação de Apoio a Escola Técnica / SEEDUC-RJ). In: www.alb.com.br. Rio de Janeiro, s/d. Acessado em 10 maio 12.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Memória e sociedade: lembrança dos velhos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro. Ouro sobre azul, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. In MARCHIORI, Maria Emília Prado (org.). *Quissamã*. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Quissamã/IBPC, 1991. 2ª edição.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *Jongo, Patrimônio Imaterial brasileiro*. IPHAN. In: www.iphan.gov.br. Acessado em 05/06/16

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência*. São Paulo, Brasiliense, 2000.

SETTON, Maria da Graça J., (2002). *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista da Faculdade de Educação da USP, n°1, maio.-jun.-jul.-ago. 2002, p.60-154.

SLENES, Robert., (1992). “*Malungu, ngoma vem!*”: *África coberta e descoberta do Brasil*. Revista USP, n°12, p.48-67.

FERREIRA, Rebeca Campos. *O Artigo 68 do ADCT / CF-88: Identidade e Reconhecimento, Ação Afirmativa ou Direito étnico?* Vol 8, n° 1, 2010. In: www.habitus.ifcs.uff.br. Acessado em 10 jul 16.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas. Unicamp, 1996. In PALMEIRA, Francineide Santos. *Poesia e Memória na Produção Feminina nos Cadernos Negros*. In: www.inventario.ufba.br. Acessado em 11 jun 12.

IPHAN. Patrimônio Imaterial. s/d. In: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>. Acessado em 05 jun 16.

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

UNESCO. *Representação da Unesco no Brasil*. 2012. In: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/cultural-heritage/#topPage>. Acessado em 10 jun 16.

VIVES, Vera de. *O homem fluminense*. In MATTOS, Hebe & ABREU, Martha (Dir.). *Jongos, Calangos, e Folias. Música Negra, Memória e Poesia*. Rio de Janeiro: LABHOI/UFF, 1997. In: www.historia.uff.br. Acessado em 10 jun 16.

PALMEIRA, Francineide Santos. *Poesia e Memória na Produção Feminina nos Cadernos Negros*. In: www.inventario.ufba.br. Acessado em 10 jun 12.

PRADO Jr., Manoel Batista do. *O Atlântico, um mar de identidades: etnias africanas no sudeste brasileiro*. São Paulo, 2011. In www.historia.arquivoestado.sp.gov.br. Acessado em 10 jun 11.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a vida, o exterior*. Belo Horizonte. UFMG, 1999. In PALMEIRA, Francineide Santos. Poesia e Memória na Produção Feminina nos Cadernos Negros. In: www.inventario.ufba.br. Acessado em 10 nov 12.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediação culturais*. Belo Horizonte. UFMG. 2003.

ORTIZ, R. (org.), (1983). Pierre Bourdieu . São Paulo: Ática. (coleção Grandes Cientistas Sociais)