XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

"COMO VOCÊ FEZ ISSO?[1]

Relato de experiência da prática jongueira na aula de educação musical na escola regular

Ana Daniela Rufino
UFRJ-PPGM
anadanirufino@gmail.com

GT 14- Conexões entre Etnomusicologia e Educação Musical: Conexões, práxis de resistências e caminhos

Resumo: Este trabalho trata-se de um relato de experiência da práxis pedagógico-musical docente desenvolvida com alunos dos anos finais do ensino fundamental de uma rede pública no estado do Rio de Janeiro, durante o ano de 2023. Por conta de uma hegemonia eurocêntrica de saberes (QUEIROZ, 2017; HOOKS, 2017) o legado cultural de matriz afro não é devidamente contemplado (e até mesmo apagado) nos currículos escolares, de certa forma dificultando o acesso e o incentivo ao compartilhamento desses saberes partícipes da cultura brasileira nas salas de aula. Após imersão *in loco* no Jongo da Serrinha, para produzir a dissertação de mestrado em musicologia (RUFINO, 2021), foi possível coletar e registrar parte do repertório do grupo, como também compreender suas metodologias, concepções artísticas, vivências e saberes de uma tradição que não se encontra na Universidade e tão pouco difundida na educação básica. O jongo é um gênero musical ancestral, que preserva parte da história afro-brasileira e resistência epistêmica, se fazendo fundamental seu conhecimento visando construir uma educação plural e democrática. Para fundamentar este texto, corroborar as reflexões e perspectivas elaboradas, além dos etnomusicólogos como NETTL, 2005; CAMBRIA, 2012, recorreu-se à intelectualidade negra brasileira como GOMES, 2005; NASCIMENTO, 2016; SILVA, 2015; PETIT, 2015. As constatações e reflexões resultantes mostram a importância da pesquisa/contato in loco nas tradições não-hegemônicas a fim de consubstanciar a prática pedagógica, repensando a educação musical antirracista e enriquecendo a formação do alunado.
Palavras-chave: Educação musical; jongo; antirracismo.

HOW DID YOU DO IT

Experience report of jongueira practice in music education classes at regular schools

Abstract: This paper is an experience report of the pedagogical-musical teaching practice developed with students in the final years of elementary school in a public school system in the state of Rio de Janeiro, during the year 2023. Due to a Eurocentric hegemony of knowledge (QUEIROZ, 2017; HOOKS, 2017), the cultural legacy of Afro-Brazilian origins is not properly considered (and even erased) in school curricular, in some ways hindering access and encouraging the sharing of this knowledge that is part of Brazilian culture in the classroom. After on-site immersion in Jongo da Serrinha, to produce the master's dissertation in musicology (RUFINO, 2021), it was possible to collect and record part of the group's repertoire, as well as to understand its methodologies, artistic conceptions, experiences, and knowledge of a tradition that is not found in universities and is also little disseminated in basic education. Jongo is an ancestral musical genre that preserves part of Afro-Brazilian history and epistemic resistance, making its knowledge fundamental to building a plural and democratic education. To support this text and corroborate the reflections and perspectives developed, in addition to ethnomusicologists such as NETTL, 2005; CAMBRIA, 2012, we also turned to Brazilian black intellectuals such as GOMES, 2005; NASCIMENTO, 2016; SILVA, 2015; PETIT, 2015. The resulting findings and reflections show the importance of research/in loco contact in non-hegemonic traditions in order to substantiate pedagogical practice, rethinking anti-racist musical education and enriching student education.
Keywords: Musical education; jongo, antirracism.

[1] Em 2023 fizemos a performance de um jongo (composição original) em um evento artístico protagonizado por estudantes do ensino fundamental. Era notória a surpresa e, certo estranhamento, dos presentes com o ritmo apresentado. Uma colega de rede, também professora de música, perguntou-me, admirada(?): "Como você fez isso?".

Introdução

"Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonos injustos[2]" (EVARISTO, 2017). A fala icônica da escritora mineira Conceição Evaristo age como um chamado de resistência na (re)construção de uma educação antirracista e, consequentemente, democrática e plural. Na perspectiva de corroborar os diversos chamados pedagógicos de resistência, este relato de experiência (FERNANDES, 2015) nasce com o intuito de contribuir com o campo da pesquisa na educação musical e demais campos que tenham a educação musical antirracista em pauta. De natureza teórica, para construir o trabalho foi usada uma abordagem qualitativa, abrangendo pesquisa em fontes bibliográficas e documentais sobre a temática pedagógica étnico-racial e etnomusicológica.

O processo de formação da civilização brasileira gerou uma gama vastíssima de expressões e representações socioculturais. Um traço marcante da nossa cultura é a pluralidade, em seus diversos aspectos e uma vez compreendendo essa essência múltipla – no ser e no fazer – entende-se que, tanto transmissão, como o trabalho com tal competência, também se dão de forma plural. Além de seguir as orientações curriculares, sempre acreditei na articulação dos conteúdos artísticos com a realidade, pois a arte, além de entretenimento, também é ferramenta transformadora onde, através das reflexões, proporciona diferentes visões e revisões de mundo. Desta forma se configura as premissas do ensino da competência artística no âmbito educacional regular. Contemplando a multiculturalidade (QUEIROZ, 2017) presente em nossas raízes, pautei minha prática pedagógica nesse princípio levando para a sala um pouco da diversidade musical da nossa cultura.

Em geral, ao observar muitos conteúdos instituídos nos currículos na educação brasileira é perceptível que ainda temos muito da concepção dos ideais eurocêntricos. O estabelecimento de um modelo educacional hegemônico, apartado de nossas raízes constituintes em sua totalidade, gerou o sistemático epistemicídio das contribuições das matrizes indígenas e negro-africanas.

Segundo Dávila (2005), o pensamento racial, na primeira metade do século XX, guiou a elaboração de políticas públicas educacionais no Brasil. O pensamento eugênico permeava e orientava a concepção de nação, em que justamente pessoas negras, indígenas e pobres

[2] Trecho da entrevista de Conceição Evaristo, no programa Estação Plural (TV Brasil), em 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo Acesso 02 ago. 2025.

portariam características de degenerescência e assim atrasaria o progresso do país. Naquele contexto, era necessária uma escola que "resolvesse e consertasse" esse tipo de questão. Sobre os profissionais da educação que atuavam sob essa égide, Dávila nos informa:

> Esses educadores buscavam aperfeiçoar a raça" - criar uma "raça brasileira" saudável, culturalmente europeia, em boa forma física e nacionalista.[3] As elites brasileiras da primeira metade do século XX tendiam a acreditar que pobres e não brancos eram, em sua grande maioria, degenerados.[4] Definindo esse estado de degeneração em termos médicos, científicos e científico-sociais, eles clamaram para si próprios o poder de remediá-lo e assumiram para si a questão da educação pública. Definiram escolas como clínicas em que os males nacionais associados à mistura de raças poderiam ser curados. Suas crenças forneceram um poderoso motivo para a construção de escolas e moldaram a forma como essas escolas funcionariam (Dávila, 2005, p. 21-22).

O apagamento das epistemes de origem afro, não só negou o acesso e reconhecimento da pluralidade de saberes provenientes de uma imensa cultura, que se fez matriz partícipe da formação do Brasil, como também alijou o povo negro diaspórico da legitimidade e visibilidade intelectual dentro da sociedade brasileira. Assim, a escola acaba reproduzindo esse apagamento, corroborando para o epistemicídio/racismo estrutural, tal qual Abdias Nascimento – em 1978, na primeira edição do livro O genocídio do negro brasileiro –, alertou:

> O sistema educacional funciona como aparelhamento de controle nesta estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro – primário, secundário, universitário – o elenco das matérias ensinadas [...] constitui um ritual da formalidade e da ostentação das salas da Europa, e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se a consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? Onde e quando a história da África, o desenvolvimento de suas culturas e civilizações, as características do seu povo, foram ou são ensinadas nas escolas brasileiras? Ao contrário, quando há alguma referência ao africano ou negro, é no sentido do afastamento e da alienação da identidade negra (Nascimento, 2016, p. 113).

Também dissertando sobre a invisibilidade dos saberes de matriz africana e da diáspora brasileira no campo pedagógico, a professora Sandra Petit reforça que:

> No caso nosso, aqui no Brasil, existe um impressionante desconhecimento, um verdadeiro apagamento histórico relativo as possíveis contribuições culturais da matriz africana nas ciências em geral, inclusive na Pedagogia. Junta-se a isso uma espécie de inconsciente coletivo que mantém toda a referência ao negro abafada ou silenciada, ou extremamente estigmatizada (Petit, 2015, p. 147-148).

[3] Essa expressão era uma abreviação de "o aperfeiçoamento eugênico da raça", processo explicitamente vinculado aos programas de saúde e educação. Essa vinculação era explicitada mesmo nos mais altos círculos da política educacional, como fez a Comissão de Ensino Primário do Ministério da Educação ao lista-lo entre seus quatro objetivos, com "disciplina social", defesa nacional e aumento da produtividade". Comissão Nacional de Ensino Primário, "General Thoughts for the Organization of a Plano de Campanha em Prol da Educação Popular", 8 de novembro de 1939. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC, 35.12.14g (0533).

[4] Segundo Dain Borges, "degeneração, embora nunca longe da cor no Brasil, era mais do que cor. Era uma psiquiatria do caráter

Ouvindo colegas, observando atividades de outras escolas e até mesmo acompanhando fóruns de discussões educacionais em redes sociais, percebi, e ainda percebo, como estamos distantes de uma reparação histórica/justiça intelectual negra, devido à falta de comprometimento e conhecimento dos dispositivos e referências disponíveis a fim de instruir de forma crítica e substanciada os conteúdos de matriz afro nas salas de aula. São vinte e dois anos da Lei 10.639/2003, que institui a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino de toda a educação básica, oficiais, públicas e particulares e dezessete anos da Lei 11.645/2008, que altera e inclui o ensino da história e cultura indígena. Leis frutos de muita reivindicação e articulação de movimentos negros, como o MNU[5] – Movimento Negro Unificado, cujas pautas clamavam pelas reparações e ações compensatórias.

No campo musical, pedagogicamente pensando, notamos alta valorização e predileção do repertório europeu/estadunidense[6] em detrimento à certas expressões regionais nordestinas, por exemplo. Faz-se necessária uma longa jornada de reflexões, diálogos, releituras, a fim de que esse cenário se modifique. Sempre lembrando que não se trata de exclusão de ideias, mas de equalizar as propostas pedagógicas junto às diversas raízes musicais que compõem o Brasil. Ainda sobre a importância da academia e as estruturas educacionais, forjadas pelo eurocentrismo canônico, repensar olhares e metodologias ao se trabalhar com fazeres culturais plurais, bell hooks[7] nos traz: “Certamente é importante, ao tentarmos repensar práticas culturais, reexaminar e refazer a etnografia, criar maneiras de olhar e falar ou estudar culturas e povos diferentes de maneiras que não perpetuem a exploração e a dominação” (HOOKS, 2019, p. 254).

Pensar em uma pedagogia engajada (HOOKS, 2017) nos convida a meditar sobre a natureza multicultural, intercambiável e fluida de uma educação, tal qual dispõe a Lei 9.394/1996, que contempla pluralidade de ideias e de concepções pedagógicas (BRASIL, 1996). Impele o docente a revisar sua praxis, atentar para outras formas curriculares, como também ampliar as possibilidades teóricas de educação. De posse de uma auspiciosa sinergia

[5] O Movimento Negro Unificado é uma organização ativista pioneira na luta do povo negro pela igualdade e emancipação no Brasil. Foi fundada no dia 18 de junho de 1978, em São Paulo.
[6] Ampliamos a ideia baseada no grande apelo da Cultura Pop estadunidense (as “divas”, estéticas, músicas) que muito atraem o público adolescente que está na Educação Básica.
[7] A autora adotou o nome pelo qual é conhecida em homenagem à bisavó, Bell Blair Hooks e faz questão de afirmar que bell hooks deve ser escrito em letra minúscula mesmo, representando seu desejo de dar destaque ao conteúdo de sua escrita e não à sua pessoa.

disruptiva pedagógica, aos profissionais, que abraçam os desafios estruturais, cabe lembrar que:

> A resistência reside na interação consciente com os discursos e representações dominantes e normativos e na criação ativa de espaços de oposição analíticos e culturais. Evidentemente, uma resistência aleatória e isolada não é tão eficaz quanto aquela mobilizada por meio da prática politizada e sistêmica de ensinar e aprender. Descobrir conhecimentos subjugados e tomar posse deles é um dos meios pelos quais as histórias alternativas podem ser resgatadas. Mas, para transformar radicalmente as instituições educacionais, esses conhecimentos têm de ser compreendidos e definidos pedagogicamente não só como questão acadêmica, mas como questão de estratégia e prática (Mohanty, 1990 apud hooks, 2017, p. 36).

Compreender essas outras narrativas, a fim de construir uma outra educação, constitui ação árdua e demorada – sobretudo para aqueles que desconhecem quase que por completo camadas da realidade/população atravessadas pelo racismo estrutural, pois ainda são resultado de uma formação que apresentava um modo – eurocêntrico – único de pensar (QUIJANO, 1992; MUNANGA, 2005; HOOKS, 2017).

Uma forma a mais de colaborar com a educação antirracista é conceber um currículo que contemple novas metodologias, referenciais e práticas pedagógicas pautadas nos saberes da matriz africana e afrodiaspórica, em vários segmentos da educação. Após pesquisas, leituras e estudos sobre possibilidades de conteúdo musical de matriz afro, encontrei na tradição jongueira um fértil manancial músico-artístico e pedagógico. A referência escolhida para a pesquisa foi o Jongo da Serrinha[8], grupo de maior notoriedade musical e artística, com mais de sessenta anos de atividade performática. Seus fundadores principais foram Mestre Darcy do Jongo e sua mãe, a rezadeira Vovó Maria Joana.

Jongo da Serrinha: breve histórico

Com o passar do pós-abolição foi realizada a substituição da escravização negra pela mão de obra do imigrante europeu na lavoura, levando os recém-libertos a buscar por oportunidades de vida[9]. Observa-se então uma onda migratória rumo aos centros urbanizados a procura por moradia e trabalho. Contudo, e por conta das reformas físicas na cidade[10] e políticas higienistas (LOPES, 1992), ocorreu a retirada da população negra do centro da

[8] Sua sede é a Casa do Jongo, na Rua Silas de Oliveira, 101, no bairro Madureira (comunidade da Serrinha), zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O Jongo da Serrinha vem sistematicamente realizando shows pelo Brasil e também no exterior. Oferta, por meio de editais de incentivo a cultura, oficinas de música e reforço escolar para crianças e jovens. Ver em http://jongodaserrinha.org Acesso em 02 jun. 2025.

[9] Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/. Acesso em: 02 fev. 2026.

[10] Podemos destacar, em especial a Reforma Pereira Passos. Disponível em: https://oswaldocruz.fiocruz.br/index.php/biografia/trajetoria-cientifica/na-diretoria-geral-de-saude-publica/reforma-pereira-passos. Acesso em: 02 fev. 2026.

cidade do Rio de Janeiro, fazendo com que um significativo contingente de ex-escravizados e seus descendentes se deslocasse e passasse a ocupar sopés/morros na região que hoje se conhece como zona norte do Rio de Janeiro.

> Em torno de 1900 chegam os primeiros ocupantes ao sopé do Morro da Serrinha, estabelecendo moradia em uma parte da Serra da Misericórdia aos fundos das chácaras que faziam parte da Fazenda Madureira. Além de esperanças, trouxeram consigo seus costumes e práticas como suas bagagens culturais (Rufino, 2021, p. 47).

De posse de suas memórias fragmentadas e reconstruções de suas expressões e tradições, famílias negras trouxeram consigo as rodas de jongo como costume e cultura, dançadas em eventos festivos e familiares (SIMONARD, 2005; SOUSA, 2015; RUFINO, 2021), uma verdadeira tecnologia de sobrevivência[11]. Nesse contexto geo-social, as rodas de jongo se davam em caráter familiar, envolvendo vizinhos, amigos de outras comunidades, sendo a prática mais recorrente a partir dos anos trinta em diante, como Gandra (1995) relata:

> Não temos notícia de Jongo na região no século XIX. No início do século XX também foi iniciado o povoamento do Morro da Serrinha. A ocupação do Morro, área semi- rural até cerca de década de trinta, foi feita por pessoas que trouxeram em sua bagagem cultural a dança do Jongo; vale destacar que vovó Maria Joanna se mudou para a Serrinha na década de vinte. A partir dos anos trinta, o Morro se urbaniza de modo cada vez mais efetivo, existindo ainda o jongo nos moldes anteriores. A partir da década de sessenta, a dança se torna espetáculo, acompanhando a transformação ocorrida na região (Gandra, 1995, p. 62).

Apesar de todas as adversidades e dificuldades de vida, as rodas de jongo ainda proporcionavam momentos de entretenimento, fortalecimento e interação na comunidade, como relatou D. Eulália, antiga moradora do morro da Serrinha:

> Eulália, comadre de vovó Maria Joanna e moradora da Serrinha a partir dos anos 20, revela a emoção e satisfação sentidas sobre as noites de jongo: “Uma noite de Jongo era uma noite de festa grande mesmo! [...] Era aquela beleza! Subia jongueiras prá dança, ih!... Aquela animação, aquela amizade, né?” (Rufino, 2021, p. 48).

Como trazer a história do Jongo da Serrinha – como o todo mais arcabouço filosófico, artístico e social que o cerca e o constituiu – e não falar de Vovó Maria Joana e Mestre Darcy do Jongo. Lazir Sinval[12] nos conta sobre essa percepção de preservação alavancada por Darcy e sua mãe:

> Na verdade, Vovó Maria Joana, né e ele que pensaram: “Poxa, o Jongo vai acabar... aquela preocupação né, que eu tenho até hoje porque eu sei que é uma cultura de resistência que você não pode parar, porque se deixar, acaba mesmo. Embora tenha feito durante tantos anos um trabalho incrível pra que a população, o mundo conheça

[11] Disponível em: https://jongodaserrinha.org/trabalho/. Acesso em: 02 fev. 2026.
[12] Lazir Sinval é jongueira, sobrinha-neta de Tia Maria – penúltima matriarca – cantora, compositora do Jongo da Serrinha há mais de 30 anos.

> o que é a cultura do jongo, a gente sabe que poucas pessoas ainda conhecem. Então esse trabalho de multiplicar, de fazer com que todo mundo tenha acesso, ainda mais agora com toda essa resistência, por conta de preconceito, de racismo, de intolerância religiosa [...] é uma preocupação que todo jongueiro tem até os dias de hoje. Então vovó Maria Joana começou a ver a realidade, que os grandes jongueiros da Serrinha começaram a falecer mesmo e uma preocupação dela do Jongo morrer. Então eles começaram a se reunir, criaram um grupo Jogo de Serrinha com todos esses jongueiros mesmo, mais velhos – a gente também tem fotos lá, desses jongueiros, na exposição permanente – e não só para abrirem as rodas aqui na Serrinha, mas para ir [...] a todo lugar (Lazir Sinval, 2019).

Suellen Tavares, da família Simplício, e que hoje integra a equipe pedagógica da Casa do Jongo e o grupo Jongo da Serrinha também nos diz:

> Não tinha esse caráter de grupo para apresentar para fora da comunidade né, quem cria isso, quem externaliza o jongo é o Mestre Darcy. Lá na década de 60, entendendo que o jongo ia morrendo... Ele, junto com vovó Maria Joana, cria o Jongo da Serrinha, passa a cultura oral para as crianças e jovens com o intuito de não deixar morrer. Nessa, também, porque ele vai vendo que os jongueiros mais velhos tão morrendo, o Jongo vai se perdendo, ele pega as pessoas que sabem, que tem esse conhecimento, junta todo mundo num único grupo né e vira o grupo cultural jongo da Serrinha (Suellen Tavares, 2020).

Eles se destacaram na história do Jongo da Serrinha: Vovó Joanna[13], famosa rezadeira da comunidade e seu filho Darcy Monteiro, mais conhecido como Mestre Darcy do Jongo[14]. Mãe e filho compartilhavam do mesmo amor à música e ao Jongo. Realizavam rodas em sua casa, juntamente com Eva Emely, a caçula da família.

Mestre Darcy era Ogã[15] da casa espiritual comandada por sua mãe e, talvez por essa incrível habilidade, tornou-se percussionista profissional, tendo acompanhado vários artistas nas décadas de 1940 e 1950. No intuito de compreender a dimensão da produção de Darcy, destacamos um pouco de seu currículo:

> Trabalhou na noite carioca com o empresário Carlos Machado, exercendo também a função de coreógrafo dos trios de pandeiro da época com Russo do Pandeiro, Eliseu e muitos outros. No Rio de Janeiro trabalhou em boates, teatros e as mais diversas casas de espetáculo, como o Cassino da Urca, sempre como ritmista e percussionista, inclusive integrando orquestras como a de Severino Araújo, Raul de Barros e Maestro Carioca, realizando também temporada com Paulo Moura. Trabalhou na Rádio Nacional e na Rádio Tupi. Viajou para os Estados Unidos, França, Inglaterra, Portugal, Argentina e Uruguai com o Maestro Guio de Moraes.

[13] Maria Joanna Monteiro, nascida em 24 de junho de 1902, na Fazenda Saudade, próxima à Fazenda da Bem Posta, em Marquês de Valença, em pleno estado do Rio de Janeiro. Uma das matriarcas do jongo, comandou a Tenda Espírita Cabana de Xangô. Figura de extrema importância na sedimentação do jongo no morro da Serrinha.

[14] Darcy Monteiro, nasceu em 31 de dezembro de 1932, na Serrinha – embora em sua certidão de nascimento conste 15 de março de 1933. Filho de Pedro e Maria Joanna Monteiro, Mestre Darcy, como era famosamente conhecido, era músico percussionista e foi o principal responsável pela divulgação e manutenção da tradição jongueira, até seu desencarne em 21 de dezembro de 2001.

[15] Título nagô-queto dado aos membros do terreiro que são escolhidos pelos orixás para exercer uma função específica (CASTRO, 2005, p. 301).

> Chegou a acompanhar Dizzy Gillespie. Pertenceu à Ordem dos Músicos do Brasil desde a sua fundação (Gandra, 1995, p. 87-88).

Darcy Monteiro era um entusiasta, apaixonado pelo Jongo, fazendo disso a sua própria vida. Em meados da década de 1980, ao ser perguntado sobre o que era o Jongo, Darcy responde:

> Expressão coreográfica que veio para o Brasil através dos negros bantos. Os versos do jongo autêntico são curtos. Seus temas poéticos traduzem relações da vida cotidiana do homem em contato com uma vida de trabalho braçal. [...] O jongo tem também seu aspecto místico. Dia a lenda que os antigos jongueiros, à meia noite, ao mágico som dos tambores, faziam nascer bananeiras que germinavam e davam frutos como por encantamento. No Jongo de hoje, evidentemente, não chegamos a tanto, embora continuando a ter um respeito profundo por essa dança, devido a ser uma das mais profundas raízes da manifestação da cultura negra no Brasil. O Jongo é uma dança séria, em que nosso corpo e nosso ritmo falam de nossas almas (DARCY MONTEIRO *apud* GANDRA, 1995, p. 92-93).

Todo esse arcabouço musical conferiu à Darcy insumos estéticos e técnicos que convergiram na construção de um grande projeto que foi a formação do grupo Jongo da Serrinha, na década de 1960, que consistia em um grupo artístico musical que performava o repertório jongueiro em espaços outros como faculdades, casas de show e afins. Era um grande sonho de Mestre Darcy levar o Jongo para todos os lugares.

O grupo nasceu da preocupação de Mestre Darcy e de sua mãe com uma possível extinção do jongo devido aos falecimentos dos mais velhos do morro da Serrinha, que compunham as rodas de jongo costumeiras e, até aquele momento, eram frequentadas somente por adultos (GANDRA, 1995; SIMONARD, 2005; RUFINO, 2021). Dessa forma, mais e mais pessoas conheceriam o jongo e o preservariam. Darcy, em uma das suas últimas falas, disse:

> Pra mim a preservação do jongo é uma coisa muito séria, que eu empenho toda minha vida, né! E por isso mesmo eu denomino de resistência cultural, entendeu? Quer dizer, uma música que não está na mídia e que a gente não tem nenhum tipo de ajuda governamental e que no peito e na raça eu faço essa cultura existir (Darcy Monteiro, 2002).[16]

O grupo musical Jongo da Serrinha atua até hoje sendo administrado pelos herdeiros e demais colaboradores. No ano de 2000 virou a Organização Não Governamental Associação Grupo Cultural Jongo da Serrinha, adotando um caráter jurídico e, ao longo do tempo, ampliando suas frentes de trabalho: concorrendo a editais de cultura, captação de recursos e oferecendo formação socioeducativa através de oficinas artísticas para mais de 100 crianças e

[16] Depoimento colhido para o curta Quem quase sabe meu nome (2002), de Guilherme Fernandes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mLSixyqOloY. Acesso em: 10 out. 2025.

jovens. Sua sede fica na Casa do Jongo[17], no bairro de Madureira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 1: Entrada da Casa do Jongo.



Fonte: Facebook Jongo da Serrinha[18].

Põe Rei Congo nas escolas... que o Brasil conserta a história

A priori, considera-se o Jongo como um gênero musical brasileiro. Sua origem deriva dos batuques (GALLET, 1934; RAMOS, 2007; TINHORÃO, 2008) dos negros africanos falantes do grupo linguístico banto, trazidos para o Brasil pelo tráfico negreiro, do século XVI ao XIX, para serem escravizados em várias partes do país (BOY, 2006; STEIN, 2007). Verificamos a incidência da prática jongueira, predominantemente na região sudeste, como nos mostra o Dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que em novembro de 2005 proclamou o Jongo como Patrimônio Cultural Brasileiro ao realizar a pesquisa e registro dessa expressão e transformar esse material em um verdadeiro inventário cultural artístico.

> O jongo e uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos magico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças

[17] Rua Silas de Oliveira, 101.
[18] Disponível em: https://www.facebook.com/jongodaserrinha. Acesso em: 15 set. 2025.

> dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraiba do Sul (BRASIL, 2007, p. 11).

Contudo, pode-se inferir que o jongo ultrapassou a mera categorização musical e se revelou um verdadeiro manancial de arte, filosofia e educação, por meio de sua ampla atuação artística e cultural, tanto na cidade do Rio de janeiro, como no mundo. Como o próprio IPHAN (2007) declara "é um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico."

Em virtude da pesquisa de mestrado (2018/2021), pude acompanhar de perto e até participar de algumas ações e eventos. Além da performance da musicalidade e da ancestralidade, foi possível testemunhar a potência transformadora e de formação humana que esta expressão possui. A prática do jongo é multifacetada no seu âmbito de existência: o já sabido lado musical-artístico e vemos no ato de jongar outras nuances, como função social, ação civilizatória, filosofia e afetividade, aquilombamento, preservação e resistência. Importante salientar que o gênero jongo não é *mainstream*, não está no topo dos *streamings* badalados e demais plataformas de audiovisual, nem nas "dancinhas" das redes sociais. É realmente preciso buscá-lo *in loco*, observar, pesquisar junto aos seus realizadores, sobretudo nos espaços de produção e preservação, como quilombos, comunidades jongueiras ao longo do estado do Rio de Janeiro e também em pontos de cultura.

Das já mencionadas ações, nas oficinas de jongo podem ser observadas múltiplos elementos conectados com uma pedagogia afrorreferenciada. A metodologia observada é da aprendizagem através da escuta e repetição/prática. Tudo é observado e experenciado – aprendendo/fazendo – os conteúdos das linguagens e os conceitos filosóficos vão sendo transmitidos pela fala e pelo corpo. Uma verdadeira pretagogia (PETIT, 2015), na qual os caminhos das aprendizagens se assentam nos valores da cosmovisão africanas, tais como tradição oral e ancestralidade. Uma práxis/filosofia que enxerga a performance do corpo como uma grafia, assim constituindo-se como expressão intelectual potente de um corpo músico-pretagógico.

A fim de garantir uma análise e entendimento mais consistente da estrutura musical jongueira parti primeiramente para o registro, por meio de gravações de vídeo, da performance musical e sua posterior transcrição. Uma preocupação de muitos etnomusicólogos e pesquisadores da área trata do ato transcricional (NETLL, 2005), pois não

é uma ação fácil, principalmente se não se faz parte do ethos de determinadas expressões. Nettl aponta:

> Se os ouvidos humanos fossem capazes de perceber todos os conteúdos acústicos de uma expressão musical, e se a mente pudesse reter tudo o que foi percebido, então a análise do que é ouvido seria preferível. A redução da música à notação no papel é, na melhor das hipóteses, imperfeita, pois ou um tipo de notação deve selecionar dentre os fenômenos acústicos aqueles que o notador considera mais essenciais, ou será tão complexa que por si só será muito difícil de perceber. Mas como a memória humana dificilmente é capaz de reter, com detalhes iguais, o que foi ouvido dez segundos atrás junto com o que está sendo ouvido no presente, notação de algum tipo tornou-se essencial para a pesquisa em música[19] Nettl, 2005, p. 61, tradução nossa).

Para guiar e fornecer pressupostos para a ação de coleta/gravação e transcrição usou-se de conceito que, além de sólido, técnico e metodológico, vê-se de certa forma um viés contra hegemônico. Por propor uma revisão de olhar diante daquilo que não se tem propriedade, literalmente. Mesmo tendo a secular situação do branco europeu/ocidental "vendo" o corpo negro – nesse caso a produção musical – como objeto de estudo e avaliação, se faz fundamental perguntar para aqueles que a produzem o que é significativo e o que de fato é relevante nessa música. Afinal, sobretudo, visa-se uma pesquisa de significado e importância (AROM, 1991). E como "enxergar" os marcadores dessa música, identificar o que faz ela, sê-la. O etnomusicólogos Simha Arom, nos diz:

> Chegamos agora a uma questão metodológica fundamental. Queremos uma transcrição racional e significativa com base na forma como as pessoas que usam a música a percebem e entendem, ou seja, queremos realmente seguir em frente com nosso propósito declarado de deixar de lado quaisquer noções ocidentais que possamos ser tentados a projetar na África música? Nesse caso, antes de realmente começarmos a transcrever, devemos desenvolver outro dispositivo que nos permita determinar o que podemos e devemos extrair de nosso material gravado. Referindo-se apenas aos critérios presentes na tradição musical em estudo, o investigador deve ser capaz de decidir quais dados da matéria-prima são significativos e quais não são [...] O musicólogo pode, de fato, escolher entre duas alternativas. Ele pode permanecer o mais próximo possível do material registrado e tentar anotar cada detalhe com a máxima precisão. Essa abordagem, embora aparentemente convincente do ponto de vista acústico, sofre pelo fato de não haver limite de precisão final, como transcrições como a de Bartok mostraram. A outra possibilidade seria tentar determinar de antemão o que os membros da comunidade consideram significativo em sua própria música. Nesse caso, a análise não integrará mais todas as características acústicas, mas se referirá apenas àquelas que os próprios usuários consideram significativas. Obviamente, esta abordagem terá de se basear em conhecimentos prévios obtidos no trabalho de campo. A transcrição resultante fornecerá uma representação visual das características que são relevantes

[19] "If human ears were capable of perceiving all the acoustic contents of a musical expression, and if the mind could retain everything that was perceived, then analysis of what is heard would be preferable. The reduction of music to paper notation is, at best, imperfect, for either a type of notation must select from among the acoustic phenomena those which the notator considers most essential, or it will be so complex as to be very difficult to perceive by itself… But as human memory is hardly able to retain, in equal detail, what was heard ten seconds ago along with what is being heard at present, notation of some sort has become essential to music research".

> dentro de um determinado sistema musical e deve permitir-nos subsequentemente identificar características estruturais, regras sintáticas e os princípios que regem a função e combinação[20] (Arom, 1991, p. 137, tradução nossa).

Em muitas culturas não-brancas o traço oral é marca constituinte e o que faz essas tradições serem o que são. Além da revisão do entendimento a respeito da cultura alheia, é de caráter preponderante a cautela com a recolha e registro dessas práticas, até então "escritas" no corpo e na memória. Um processo de escuta convertido em escrita. Há décadas que etnomusicólogos tem se dedicado aos estudos de culturas não-brancas e para tal necessitam uma forma de reter e organizar tais produções.

> A cultura ocidental foi moldada nos últimos milhares de anos pelo uso da escrita como um veículo para o pensamento, tornando o suporte escrito indispensável para qualquer estudo acadêmico. A música não é exceção a esta regra e pareceria extremamente difícil de analisar em profundidade, a menos que primeiro reduzida à forma de uma partitura escrita, ou seja, uma transcrição no caso de música de uma tradição oral. A transitoriedade essencial da música requer que seu movimento através do tempo seja fixado por escrito como um 'texto de referência' substantivo para a realidade viva. É isso que as tentativas de transcrição do etnomusicólogo visam proporcionar, qualquer que seja a origem geográfica ou étnica de seu material. Se isso é verdade para a música monódica, é ainda mais no caso da polifonia, em que a simultaneidade de eventos resulta em uma estrutura musical muito mais complexa. A transcrição é, portanto, ainda mais necessária, embora proporcionalmente mais difícil de alcançar[21] (Arom, 1991, p. 94, tradução nossa).

---

[20] "We now come to a fundamental methodological question. Do we want a rational and meaningful transcription based on the way the people who use the music perceive and understand it, i.e., do we really want to follow through with our stated purpose of setting aside whatever Western notions we might be tempted to project onto African music? If so, before we actually start to transcribe, we must develop another device to enable us to determine what we can and ought to extract from our recorded material. Referring only to criteria present in the musical tradition under study, the investigator should be able to decide which data in the raw material are meaningful, and which are not […] The musicologist has, in fact, a choice of two alternatives. He may remain as close to the recorded material as he can and try to note every detail with maximal accuracy. This approach, while apparently convincing from the acoustic standpoint, nevertheless suffers from the fact that there is no limit of ultimate accuracy, as transcriptions like Bartok's have shown. The other possibility would be to try to determine beforehand what the members of the community consider to be meaningful in their own music. In this case, the analysis will no longer integrate every acoustic feature, but will refer only to the ones the users themselves find meaningful. This approach will obviously have to be based on prior knowledge obtained by work in the field. The resulting transcription will provide a visual representation of the features which are relevant within a given musical system, and should allow us subsequently to identify structural features, syntactic rules, and the principles governing function and combination".

[21] "Western culture has been shaped for the past several thousand years by its use of writing as a vehicle for thought, making a written support indispensable for any academic study. Music is no exception to this rule, and would seem extremely difficult to analyze in depth unless first reduced to the form of a written score, i.e., a transcription in the case of music from an oral tradition. The essential transience of music requires that its movement through time be fixed in writing as a substantive 'reference text' for the living reality. This is what the ethnomusicologist's attempts at transcription aim to provide, whatever the geographical or ethnic source of his material. If this is true of monodic music, it is even more so in the case of polyphony, where the simultaneity of events results in a much more complex musical lattice. Transcription is thus all the more necessary, though commensurately harder to achieve".

Durante as aulas públicas (oficinas gratuitas) ofertadas pela Casa do Jongo aprendemos, além dos pontos e passos de dança, os dois toques característicos do gênero: o caxambu e o candongueiro. Não há partituras ou pastas com letras do repertório. Em formação de roda os tambores são distribuídos e por meio da observação/escuta/repetição os ouvintes repetem organicamente e praticam os ensinamentos, como mostra a figura a seguir:

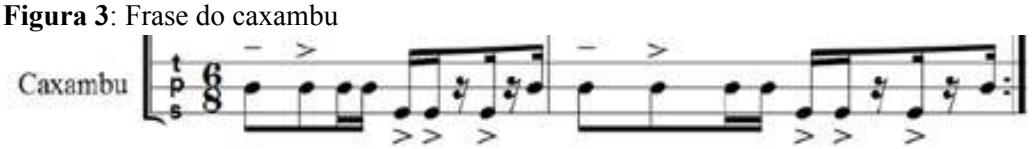
Figura2: Aula de tambores, ago/2019.



Oficina de jongo, aula de tambores, Casa do Jongo. Acervo pessoal

Pensando esses aprendizados musicais no âmbito da escola regular, nos anos finais do ensino fundamental de uma rede pública no Rio de Janeiro, no intuito de tornar o processo ensino-aprendizagem mais fluido e orgânico, optei por trabalhar com um toque básico, o caxambu (figura 3) nos nossos tambores e arranjo rítmico acompanhando o toque principal com outros instrumentos.

Figura 3: Frase do caxambu



Caxambu (ROCHA, 2018, p. 48).

Lembrando que os registros e transcrições das performances e ensinamentos do jongo não foram utilizados nas aulas com os estudantes da escola regular. A metodologia usada foi de observação/escuta/repetição, tal qual faz-se na Casa do Jongo, como nas imagens a seguir:

Figura 4: Aula de música, ago/2023.



Aula de música do 7º ano, tambores, caixa de 12 e agogô. Acervo pessoal.

Figura 5: Ensaio para evento artístico escolar, set/2023.



Estudantes ensaiando um jongo, com tambores, alfaia, caixa, escaleta. Acervo pessoal.

Fazíamos um rodízio nos tambores, pois os estudantes queriam tocar o “grandão”! Passaram por todos os instrumentos, sendo que alguns forma se identificando com outros como a caixa de 12, a alfaia, escaleta, agbê, por exemplo. Os passos básicos do jongo, como o massa-café, também foram ensinados para alicerçar os conceitos da tradição. Também contamos com uma solista, de 15 anos na época e que já tinha certa desenvoltura vocal e cênica.

Em 2023, por ocasião de um evento artístico da rede, Mostra de Multilinguagens, cujo tema eram os vinte anos da Lei 10.639/03, propus a realização de um jongo, assim continuando e fortalecendo nossa prática. Essa vivência, somada aos meses de preparação, conferiu um bom aporte musical e histórico-social para esses jovens. Ainda que contando com a boa vontade dos estudantes, alguns obstáculos foram vivenciados, desde a ausência dos tambores suficientes como instrumentos do acervo escolar, como também olhares de reprovação por parte de alguns colegas e estudantes intolerantes. O conflito, ainda que velado, é inevitável quando se “ameaça” as estruturas. Também faz parte da formação na educação básica a capacidade de resolução de problemas e não se furtar ao diálogo crítico na construção dos sujeitos. Elaborando sobre as múltiplas matrizes sonoras e possíveis embates de culturas e pensamentos, o professor e pesquisador Luiz Queiroz nos aponta:

> Em uma perspectiva de formação musical intercultural, o aparecimento de conflitos é inevitável e, de certa forma, necessário para que as diferenças apareçam, se

> pronunciem, defendam seus direitos e sejam consideradas. Assim, os conflitos serão trabalhados, não por imposição ou dominação, mas pelo diálogo e a interação necessária para que sejam atenuados. Não se deve evitar o conflito em uma prática musical intercultural, deve-se evitar a indiferença, o desrespeito, o pré-conceito, a discriminação e a dominação (Queiroz, 2017, p. 103).

Essas dificuldades nos dão indícios de que a escola, em sua concepção, talvez não tenha sido pensada para que a educação musical fosse feita somente com tambores. A tradição escolar, ainda muito presente nesses espaços, ensina por meio de metodologias hegemônicas, exercícios teóricos e certo conservadorismo. Contudo, o pequeno grupo se agigantou e formos para a tão esperada apresentação, como mostra a imagem a seguir:

Figura 6: Apresentação na Arena Chacrinha, set/2023.



Apresentação dos estudantes, com elemento de visagismo. Acervo pessoal.

Um dos requisitos para participar dessa modalidade artística era apresentar uma composição autoral, feita em coletivo. Das nossas escutas sobre o jongo e práticas surgiu a cantiga *Jongo ancestral*. Uma característica patente na vivência jongueira é o laço e convivência familiar e de compadrios. Os estudantes buscaram inspiração nessa filosofia e compuseram a seguinte cantiga:

Jongo ancestral

Jongueiro vem, jongueiro vai
A benção vovó, vovô, titia e o papai
Canta esse jongo que é tradicional
Singela homenagem ao nosso ancestral

Refrão 2x

Quando eu era bem pequenininha
Ouvia de longe esse Jongo da Serrinha
Maria Joana chama o Darcy, Ah só

Fazendo rima pra jongar com a vovó

Tia Maria e a Vó Teresa,
Olham Tia Eva a tabear que é uma beleza
Na casa de Mano Elói, o galo já deu bom dia
Agora chama as crianças pra cantar com a família

Refrão (2x)

Na roda da vida, cada passo é uma história
Lembranças dos mais velhos, sempre vivos na memória
A benção aos que já foram, na minha mocidade
Damos viva aos jongueiros, viva a ancestralidade!

Refrão (3x)

Machado!

A expressão jongueira tem sua própria lógica e organicidade. A prática requer um ordenamento e as cantigas auxiliam nesse processo. Os componentes fundamentais do jongo são: o canto, o toque e a dança. Um adendo importantíssimo para melhor elucidação literária e compreensão do interlocutor é sobre o componente místico (fundamento religioso). Além de exercício da musicalidade e comunicação, encontramos a tradição da homenagem e saudações espirituais aos ancestrais.

O jongo tem parte do seu arcabouço na ancestralidade dos pretos velhos que, em vida, jongaram antes de nós. Sendo assim, é natural a referência e reverência a essas "almas benditas." Eva Emely, filha de vovó Maria Joanna e mãe da cantora Deli Monteiro, nos diz: "Diz ser este protegido por entidades: pretos velhos, pois era dançado pelos escravos que já morreram, e as almas de um modo geral. [...] Essa dança não é macumba. Não é objetivo da dança a invocação e incorporação de entidades, ou consulta" (GANDRA, 1995, p. 109).

Os pontos no jongo são compostos de melodia e letra, entoados durante toda a realização da performance pelo cantante solista. Também são alimentados pelo canto responsorial dos demais participantes, em coro. Os pontos também podem ser chamados de cantigas. São divididos da seguinte maneira, conforme Rufino (2021):

- *Ponto de abertura ou licença,* para iniciar a roda de jongo;
- *Ponto de louvação ou saudação,* para saudar, louvar ou saravar ancestrais, mais velhos, santos, locais;
- *Ponto de visaria ou bizaria,* para alegrar a roda;
- *Ponto de encante,* para o místico, magia;

- *Ponto de demanda, porfia ou "gurumenta",* para desafio; para briga;
- *Ponto de despedida ou encerramento,* encerramento da roda.

A composição para a Mostra de Multilinguagens é considerada um ponto de saudação aos ancestrais e à família.

Uma característica marcante nos pontos do Jongo da Serrinha é o vocativo *machado*[22], que se constitui em um padrão concluinte. A palavra é usada para indicar o encerramento da execução da cantiga. O solista diz "machado" e o percussionista dá o último toque. Nos pontos do Jongo da Serrinha há a adição de uma célula rítmica (figura 7) após o "machado". Identificamos mais uma inserção criativa da parte de Mestre Darcy, que o implementou e até hoje se mantém fixo. Todos os percussionistas da casa e quem mais chega de visita nos tambores, executam o "ritmo do machado".

Figura 7: Frase 'machado'



Célula machado, indicativo de acentos (ROCHA 2018, p. 137).

A receptividade dos estudantes foi boa, levando em consideração que ainda temos enraizado na sociedade uma forte intolerância cultural que demoniza as matrizes afro, principalmente no âmbito da educação. Saíram satisfeitos e seguros da apresentação. A performance jongueira causou certa surpresa dos presentes. Era nítido estranhamento de uns e admiração de outros. Foi quando ouvi de uma colega como eu tinha feito aquele trabalho. A conversa não continuou, devido a dinâmica acelerada do evento e das agendas não coincidentes.

Considerações Finais

Pensar em relações étnico-raciais na educação e corresponder pedagogicamente e filosoficamente a altura não é uma tarefa (ainda) fácil, contudo, não é impossível. É preciso, sobretudo, um debate honesto e reflexão crítica acerca da ética que embasa as relações e exercícios profissionais. Reconhecer que os processos de formação do Brasil se deram por meio da maior atrocidade da história cometida contra seres humanos, que há uma dívida e

[22] O machado, por ser um instrumento cortante, "corta", ou seja, encerra o ponto.

urge a reparação histórica com o povo negro nas Américas, já indica um bom começo no caminho de uma postura antirracista. Solicita-se interesse e empenho da classe docente em conhecer a *história que a história não conta*[23] tanto quanto estudar os personagens que articularam e ainda lutam pela igualdade racial no país.

Tem-se visto avanços, ainda que tímidos, nos campos de produção bibliográfica sobre educação/metodologia/referencial decolonial. Uma onda de grafias tem se consolidado em prol de decolonizar o intelecto brasileiro e assim formatar a educação no Brasil. Se pretende-se a construção de uma educação musical antirracista, é necessário dialogar e se referenciar na intelectualidade negra e africana que se dedica a repensar bases e formatos na educação.

A imersão no Jongo da Serrinha foi extremamente benéfica e frutífera. Foi possível elaborar um arcabouço de música e vivência, que agora converte-se em uma verdadeira escrevivência a fim de contribuir com as pesquisas no campo da educação musical. Os estudantes predispostos ao novo se permitiram, aprenderam e até hoje (alguns já no 9º ano) continuam "batucando" o caxambu por onde passam.

Conhecer as tradições *in loco* é uma ação fundamental para adentrar em um conhecimento que não vemos dignamente e valorosamente instituído e ofertados nos estabelecimentos de ensino tanto na educação básica, como no ensino superior. São essas iniciativas que fortalecem a resistência na luta por uma escola mais democrática. Como professores, enriquecemos nossas práticas. Enquanto cidadãos, nos tornamos sujeitos letrados por uma sociedade antirracista.

[23] Trecho do samba-enredo campeão *História pra ninar gente grande*, de 2019, G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, da cidade do Rio de janeiro.

Referências

BOY, Dyonne Chaves. A construção do Centro de Memória da Serrinha. 2006. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimô nio Histórico Nacional. Jongo no Sudeste. Dossiê IPHAN. Brasiĺ ia, DF: IPHAN, 2007. Disponiv́ el em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_jongo_m.pdf. Acesso em: 20 ago. 2025.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945.** São Paulo: Editora Unesp, 2006.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais/bell hooks. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PETIT, Sandra Haydee. Pretagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradiçãõ Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementaç ão da Lei No 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

QUEIROZ, L.R.S. (2017). Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. Intermeio:Revista do Programa De Pós-Graduação Em Educação – UFMS, 23(45). http://periodicos.ufms.br

ROCHA, Filipe de Mattos. **Estruturas musicais e Hibridação no Jogo da Serrinha**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

RUFINO, Ana Daniela dos Santos. É VOZ, É CANTO, É BANTO! Afrografias nos pontos do Jongo da Serrinha. 2021. p. 196. Dissertaç ao (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

SIMONARD, Pedro. A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SOUSA, Aline Oliveira de. Tia Maria do Jongo: Memórias que ressignificam identidades das atuais liderança s jongueiras do grupo Jongo da Serrinha. 2015. 159f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TVBRASIL. “Não escrevemos para adormecer os da casa-grande”, diz Conceição Evaristo sobre escritoras negras. 2017. (1m04s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o>. Acesso em: 20 ago. 2025