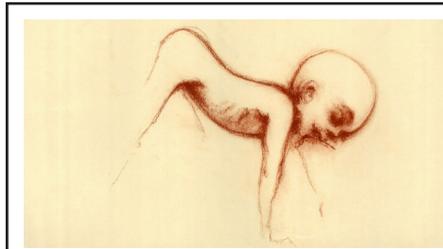


## ARTIGOS





## MITOPOIESE DOS TAMBORES – DISCURSO E POESIA NO JONGO

Fabiano Avelino da Silva\*

**Resumo** – Este artigo reúne, por síntese, o estudo apresentado pelo autor ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, pesquisa desenvolvida sobre o jongo: expressão musical-coreográfica afro-brasileira que catalisa energias individuais e coletivas; tambores que sintonizam o ser humano com as suas origens socioculturais permitindo o contato com os mundos visíveis e invisíveis do conhecimento e da criação; jogo musical e poético cujos propósitos emotivos e artísticos criam espaços para um mundo sensível que promove, para além da resistência cultural, o prazer de *ser/estar* num espaço/tempo comum, construindo sujeitos, resgatando identidades.

**Palavras-chave:** resistência cultural, reminiscência, quilombolas, cultura africana, sociabilidade.

### INTRODUÇÃO

O presente artigo objetiva dar visibilidade ao jongo, manifestação cultural afro-brasileira de cunho ritualístico, buscando demonstrar que, para além do seu histórico desempenho como elemento de resistência cultural, contribui, também, para a construção e ascensão de sujeitos autores no campo social e das artes.

Nesse sentido, utilizamos o conceito de autoria a que se referiu Michel Foucault (2006, p. 28) em sua aula inaugural no Collège de France, em dezembro de 1970, quando substituíra Jean Hyppolite na disciplina "História dos sistemas de pensamento": "O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real".

Diante disso, buscamos autores que deem conta da unidade dos textos que trazem o seu nome apostado, e que essa unidade se articule com suas experiências de vida, quiçá com a história real que os viu nascer. O nosso desafio é desvelar os mistérios dos pontos, a magia

---

\* Doutorando em Educação pela Universidad del Mar (Chile) e mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-graduado em Políticas Públicas para a Educação Indígena e pedagogo com multi-habilitação pela UFF.

da dança e a trama dos tambores a partir da hipótese de que o jongo praticado nas comunidades quilombolas é um importante suporte na construção de sujeitos autores.

Que esse autor procurado deixe entrever na sua recitação o sentido oculto que essa unidade atravessa, e que o seu *modus faciendi* traduza os códigos específicos da sua própria cultura, pois negar aos negros uma "arte e uma cultura sofisticada", conforme dita, é dar a mão ao ideário colonialista europeu do século XVIII "que negava nos negros qualquer capacidade criativa" (FERREIRA, 2007, p. XVIII).

As comunidades remanescentes de quilombos têm sido as responsáveis pela salvaguarda do jongo, e as expressões quilombo, mocambo, terra de preto, comunidades negras rurais e comunidade de terreiro designam originalmente os grupos sociais afrodescendentes trazidos à força para o Brasil durante o período colonial. São grupos cujos ancestrais resistiram ou se rebelaram contra o sistema desumano que lhes fora imposto, formando territórios independentes onde a liberdade e o trabalho comunitário passaram a constituir símbolos de diferenciação do regime escravagista adotado pela metrópole. Hoje são considerados quilombolas os descendentes daqueles escravos que se mantiveram nas terras e preservaram os costumes dos seus antepassados.

As seções seguintes introduzirão o leitor na arena do jongo, campo semântico de uma manifestação cultural raramente pesquisada e, por isso, pouco conhecida pela "desentendida humanidade atual" (ATHAYDE, 1961).

## QUILOMBO DA SANTA RITA DO BRACUÍ

Santa Rita do Bracuí é um recanto rural do bairro denominado Bracuhy, localizado no km 505 da BR-101 (antiga Rio-Santos), distrito de Cunhambebe, 2º distrito do município de Angra dos Reis.

Pequena é a distância entre aquela comunidade quilombola rural e a concentração de riqueza e poder dos vizinhos condomínios. Grande, porém, é a vigília dos quilombolas do Bracuí para manter seus espaços e suas tradições culturais. Nessa comunidade, residem aproximadamente 50 famílias descendentes dos escravos que no século XIX sustentaram a produção da cana-de-açúcar e de café nessas mesmas terras que pertenceram a José de Souza Breves, irmão do comendador Joaquim José de Souza Breves, considerado o "Rei do Café".

Com essa comunidade, de Santa Rita do Bracuí, construímos uma relação de amizade duradoura, pois convivemos como vizinhos por oito anos, de 1993 a 2001, na Estrada de Santa Rita, nº 4, às margens do Rio Bracuí, altura do km 505 da Rodovia Rio-Santos.

A história oral dessa comunidade quilombola dá conta de que, com a crise da produção do café, por volta de 1850, a cessação oficial do tráfico negreiro e o fim da escravidão em 1888, José de Souza Breves doou parte das terras da Fazenda Santa Rita do Bracuí aos seus ex-escravos que ali trabalhavam.

As ruínas do Engenho Central do Bracuhy (Figura 1), preservadas no centro do complexo Marina Bracuhy, permanecem como testemunhas autênticas da movimentação de escravos que ali trabalharam e que por ali passaram com destino às fazendas de café do Vale do Paraíba.

A estratégica localização desse engenho não foi obra do acaso, pois, além de estar situado nos fundos da Baía da Ribeira, um esconderijo natural entre dezenas de pequenas ilhas, tinha, ainda, como portos vizinhos os de Jurumirim, Ariró, Itanema, Frade e Mambucaba, que serviam como áreas opcionais de desembarque nessa região, grande produtora de cachaça, à época uma valorizada moeda de troca entre os traficantes de escravos. Sua posição geográfica em tudo favorecia o tráfico negreiro clandestino que ocorria mesmo após o Slave Trade Suppression Act, ou Aberdeen Act, de 8 de agosto de 1845, mais conhecido no Brasil como Bill Aberdeen<sup>1</sup>.



**Figura 1** Engenho Velho do Bracuhy.

**Fonte:** Bracuhy (2002).

Segundo Beiler (2008), no porto do Bracuhy, em 22 de dezembro de 1852, houve um desembarque de aproximadamente 500 africanos trazidos pelo navio norte-americano "Carmargo", em terras da Fazenda Santa Rita do Bracuí, de propriedade de José de Souza Breves, irmão do "Rei do Café", tendo a polícia prendido vários traficantes nacionais e estrangeiros e parte dos escravos desembarcados, vindos de Quelimane<sup>2</sup>, em Moçambique. A documentação apreendida incriminava, também, pessoas importantes, como o comendador Luciano e o

---

1 - Legislação da Grã-Bretanha, proposta ao Parlamento pelo ministro George Hamilton-Gordon (Lord Aberdeen), proibindo o comércio de escravos entre a África e a América, visando ao combate ao tráfico de escravos no Atlântico Sul.

2 - Quelimane é a capital e a maior cidade da província da Zambézia, em Moçambique. Está localizada no Rio dos Bons Sinais, a cerca de 20 km do Oceano Índico.

major Nogueira, conhecidos figurões de Bananal, cidade vizinha situada no alto da Serra da Bocaina, na divisa dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo<sup>3</sup>.

Os jongueiros e calangueiros mais idosos do Quilombo de Santa Rita do Bracuí relembram histórias do intenso tráfico clandestino de escravos naquela região no século XIX e mantêm vivas as lembranças deixadas pelos seus ancestrais por meio dos pontos de jongo. É por essa forma oral que os jovens da comunidade se apropriam desse conhecimento histórico e preservam a cultura do jongo cujas apresentações públicas dão visibilidade para a luta que as sucessivas gerações vêm mantendo pelo direito à posse definitiva e oficial das terras onde vivem.

## O POVO JONGUEIRO

A história do jongo e a dos grupos sociais que lhe dá suporte são inseparáveis, tanto quanto indissociáveis são os componentes desses grupos como sujeitos da história dessa manifestação musical e coreográfica.

Histórias inseparáveis tanto pela importância que têm nas relações de sociabilidade entre os pretos cativos (escravos africanos), os creoulos (escravos pretos brasileiros), os índios e mestiços, mas também pelas relações com as instituições e os senhores do poder escravista constituído.

O jongo, que sempre esteve presente como um dos indutores nas relações de sociabilidade, superou séculos de cativo e sobrevive entre nós, apesar das perseguições e dos silenciamentos historicamente impostos pelo Estado e pela Igreja. De acordo com Abdias Nascimento (1978, p. 112):

A repressão ao negro estava presente em todos os aspectos da vida social. Não apenas os festejos populares eram perseguidos, mas também as religiões afro-brasileiras, que constantemente eram vítimas de incursões policiais que terminavam com o confisco de esculturas rituais, objetos de culto, vestimentas litúrgicas e com o encarceramento dos praticantes.

Gênero musical que traz no bojo uma oralidade perspicaz, o jongo tornou-se um importante contributo na preservação da cultura afro-brasileira, tanto pelo seu cunho celebrativo

---

3 - Numa outra versão, consta que, em 22 de dezembro de 1852, o delegado de polícia de Angra dos Reis, em carta para o então ministro dos Negócios da Justiça no Rio de Janeiro, José Ildefonso de Sousa Ramos, confirmava um desembarque de africanos no porto do Bracuí, freguesia da Ribeira. Com detalhes, narra que, ao aportar o barco estrangeiro de nome "Camargo", comandado por um capitão norte-americano, muitas canoas se aproximaram e os africanos desembarcaram em terras da Fazenda Santa Rita, de propriedade do comendador [José Joaquim] de Sousa Breves. Logo depois, o barco teria sido incendiado e os africanos conduzidos "serra acima" (Arquivo do Estado de São Paulo, 5212-1). Confirmou-se, mais tarde, com a prisão de alguns marinheiros estrangeiros, que tinham desembarcado 500 africanos, originários de Moçambique (Relatório do Ministério dos Negócios Estrangeiros, 14 de maio de 1853).

ligado à religiosidade, à tradição e à dança, mas também como documento histórico capaz de nos revelar temas que, de outra forma, ficariam esquecidos, silenciados ou ocultados. Tratada por Pierre Janet como "comportamento narrativo", a oralidade é um ato mnemônico fundamental "que se caracteriza antes de mais nada pela sua função social, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação na ausência do acontecimento ou do objeto que constituiu o seu motivo" (LE GOFF, 2003, p. 421). Nesse mister, o jongo se coloca como um "eco sonoro" e um reservatório (móvel) da história das comunidades quilombolas, um elemento de tradição necessário à sobrevivência do grupo.

Segundo Le Goff (2003, p. 470): "São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral, ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita, aquelas que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória".

Teve o jongo a sua contribuição reconhecida em 15 de dezembro de 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), que lhe conferiu o registro no Livro das Formas de Expressão e o título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Essa proclamação contou com o apoio e o empenho de universidades interessadas na preservação da memória cultural e de redes não governamentais de defesa da cultura afro-brasileira.

Há ocorrências de jongo em diversas regiões do Sudeste brasileiro, especialmente nos municípios do estado do Rio de Janeiro, incluindo a capital.

Com raízes agrárias, os pontos cantados nas rodas de jongo quase sempre remetem ao universo natural como pano de fundo e personagem dos acontecimentos, não obstante várias comunidades negras terem tido suas terras espoliadas e, por isso, impelidas a morar nos morros ou em guetos periféricos da cidade. Felizmente, algumas comunidades resistiram aos esbulhos sobre suas terras e permaneceram em seus espaços de origem como guardiãs da original tradição jongueira, que aglutina os seus praticantes e os mantém em permanente luta pelo seu direito territorial por meio da regularização fundiária, como é o caso das comunidades quilombolas de Santa Rita do Bracuí e da Fazenda São José da Serra, em Valença.

Nos contatos que tivemos com os jongueiros dessas comunidades, buscamos um viés que nos auxiliasse na percepção e na compreensão das singularidades existentes no seu cotidiano e que nos revelasse os sinais da importância do jongo na vida do grupo e de cada indivíduo em particular.

## **O JONGO NOSSO DE CADA DIA**

A maioria dos historiadores relata que o jongo surgiu no Brasil por volta de 1532, por intermédio dos bantus – família etnolinguística da região do Congo-Angola –, primeiros povos escravizados trazidos para o Brasil e que se constituíram na maioria da força de trabalho utilizada na Colônia. Desenvolveu-se a partir do ambiente rural, nas fazendas de café,

especialmente nas regiões do Vale do Paraíba, no litoral norte de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Minas Gerais. Em algumas regiões, é também conhecido por "caxambu", denominação que se dá ao tambor grande, também chamado tambu ou angona, elemento de percussão fundamental dessa dança ritualística e comunitária.

A origem do vocábulo "jongo" ainda é muito discutida entre os pesquisadores, e alguns são defensores da ideia de que ele tenha nascido da palavra "semba" ou "massemba", do idioma kimbundo, de Angola, que significa "samba de roda", ou dos verbos *san* (pagar) e *bhá* (receber), da língua yorubá, que significaria *sanbhá*, pagar e receber (LOPES, 2005).

Para Sergio Ferreti (1981), no Brasil, particularmente, as danças profanas, entre as quais se destaca a umbigada, eram aqui conhecidas como batuque, ou *samba*, que, no dialeto africano, quer dizer *umbigada*. Artur Ramos (2007, p. 124-125), afirma que

[...] foi o batuque angola-conguês que maior influência desenvolveu na folk-dance afro-brasileira, pois nas terras de origem o termo batuque, provavelmente de origem portuguesa (derivado de bater), é o nome de uma dança de caráter geral, onde os negros, em círculo, executam passos, sapateados em ritmo marcado com palmas e instrumentos de percussão (atabaques). [...] "Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros era o símile do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos".

Entre outras teorias, sobressai a que dá à palavra "jongo", *stricto sensu*, o sentido de "seta", lança, que não se opõe ao "estilete do combate", conceito finamente tecido por Mucci (2005) em "As armas e os brasões assinalados da retórica".

Robert Slenes, historiador da Unicamp, em entrevista aos organizadores do projeto *Jongos calangos e folias* (2007), assim se manifestou sobre a origem do vocábulo jongo:

Eu acho que, eu apostaria que vem de Kikongo, *nzongo*, kimbundo acho que é *songo* e umbundu também *songo* que é flecha ou bala. E em kipongo tem uma expressão *nzongo myannua* que quer dizer a "bala da boca", é, ou seja, a palavra dirigida, com uma, quer dizer, agressivamente. Em umbundu também tem uma expressão semelhante ou um provérbio que diz que a palavra é como uma bala.

Nessa acepção, segundo Slenes, "jongo" significa "a palavra que se atira como uma seta", arma poderosa que desafia os adversários, que codifica mensagens. Trata-se de uma particular linguagem não inteligível aos seus senhores utilizada, à época, pelos escravos: "Estava durumindo, Cangoma me chamou" (Clementina de Jesus) ou "Eu brinquei com cobra verde, assanhei cobra coral..." (ponto de jongo cantado em Santa Rita do Bracuí (2007), por Rosau Bernardo, Geraldo Romão, José Adriano e Dêlcio José Bernardo).

*Lato sensu*, o jongo é uma manifestação cultural animada por poetas cantadores que se desafiavam na improvisação de pontos enigmáticos. No que tange à estrutura dos pontos cantados, o jongo tem como uma de suas origens mais remotas e prováveis o tradicional jogo de adivinhas angolano, denominado *Ji - non - go - non - go*, plural de *nongonongo* (GINONGONONGO, 2007).

Assim como ocorre na maioria das expressões culturais afro-brasileiras, o jongo se apoia em três categorias performáticas, ou seja, cantos, ritmos e dança, que servem de estrutura para os chamados "pontos".

Uma das características fundamentais do jongo é que os seus pontos se constituem de mensagens cifradas, verdadeiros discursos poéticos, em sua maioria incompreensíveis aos leigos que assistem à dança ou participam dela. Era por meio dessas mensagens cifradas que os pretos cativos podiam fazer suas combinações, contar suas amarguras e criticar seus senhores, sem que isso fosse compreendido pelos senhores ou pelos feitores. Seriam esses cantos, por associação, aquilo que Blacking (2006, p. 22), referindo-se à música do povo *venda*<sup>4</sup>, define como "um arcabouço musical que ritualiza a comunicação de tal forma que será possível transmitir mensagens sem provocar retaliações".

Preservando-se como uma tradicional expressão folclórica afro-brasileira, o jongo vem se mantendo como referência cultural de grupos remanescentes quilombolas em várias regiões do Rio de Janeiro e no Espírito Santo, em São Paulo e Minas Gerais.

Mas, afinal, o que é o jongo? Em essência, é simplesmente isso o que muitas pessoas gostariam de saber, porém a resposta a essa pergunta não é tão simples como possa parecer.

Com muita frequência, a definição de jongo se repete entre os escritores e historiadores seduzidos por essa especial manifestação cultural, sendo concordantes os estudiosos do assunto, os antropólogos e os etnomusicólogos, mas, às vezes, surgem pequenas diferenças de interpretação segundo alguns valores e circunstâncias.

A definição recorrente, comumente divulgada, é que se trata de uma manifestação cultural afro-brasileira essencialmente rural e que influenciou poderosamente na formação do samba carioca, em especial, e na cultura popular brasileira como um todo. Explica-se que, no centro de uma roda, um solista improvisa canções baseadas em situações do cotidiano ou canta "pontos" tradicionais que são respondidos em coro pelos participantes, numa empolgante combinação de batuque, canto, dança, religiosidade e brincadeira.

Considerando, entretanto, os três elementos artísticos que compõem o jongo, ou seja, a música, a dança e a poesia dos pontos, fica muito mais difícil falar de jongo visto que, segundo Clifford Geertz (2001, p. 142), "é muito difícil falar de arte". Segundo o autor,

---

4 - Os *venda* são um povo do Transval Setentrional da África do Sul, que vivem num território sul-africano que já foi um bantustão, ou seja, um pseudoestado de base tribal, criado pelo governo sul-africano durante o regime do *apartheid*, antes das eleições democráticas de 1994.

[...] a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz (GEERTZ, 2001, p. 142).

Para Geertz (2001, p. 142), "os artistas sentem isso mais do que ninguém", e se assim é na visão do autor, o que dizer do jongo como arte musical, poética e coreográfica, e do que pensam os artistas jongueiros? Seguindo a pista de Geertz (2001, p. 142), acreditamos que eles, os jongueiros, certamente considerarão o que dissermos sobre o jongo e suas *performances*, "quando muito, irrelevante e no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho".

Mesmo sem uma vinculação direta com o jongo, o que não é de todo impossível, mas a partir de uma razoável aproximação, o pensamento de Geertz nos remete ao encontro de Elza Soares com Louis Armstrong, no Chile, durante a Copa do Mundo, em 1962, quando a cantora lhe perguntou: "como é que conseguia aquele efeito primitivo na voz chegar tão de repente, e cantar, segundos depois, melodias tão limpas"; Louis respondeu: "*I don't know, my daughter*"<sup>5</sup>. Elza, da mesma forma, quando lhe fizeram essa mesma pergunta, quarenta anos depois, responde: "Eu não faço a mínima idéia, meu querido".

Segundo Elza,

Quando canta, gosta de sentir arrepios do cóccix ao pescoço usando a artimanha. O canto gutural, não ensinado em escola, causa uma espécie de "efeito Louis Armstrong". Ela diz que não sabe de onde veio, que o aprendeu levantando lata d'água do chão à cabeça. Foi um gemido de dor que virou música.

Hermínio Bello de Carvalho assim se referiu a Clementina: "Ela é igualmente um gênio no canto popular, com aquele poder misterioso que todos sentem, mas que nenhum filósofo explica".

Referindo-se aos estudiosos da arte, Geertz (2001, p. 143-144) nos alerta que "à inutilidade superficial de uma conversa sobre arte parece corresponder uma necessidade profunda de falar sobre ela incessantemente", e a incapacidade de compreender a incorporação, esse processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural leva os "estudiosos da arte [...], principalmente daquela a que chamamos de 'arte primitiva', a expressar um tipo de comentário que ouvimos com freqüência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco sobre arte".

---

5 - Tradução literal: "Não sei, minha filha".

Segundo o autor, contudo: "esses povos falam sobre a arte, como falam sobre qualquer coisa fora do comum [...]. Na maioria das vezes, porém essas informações não são consideradas um discurso sobre arte, mas sim sobre alguma outra coisa" (GEERTZ, 2001, p. 148). Entretanto, diz: "Matisse estava certo: os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis" (GEERTZ, 2001, p. 148).

Um exemplo de como os temas se atualizam no jongo podemos observar no ponto "Oi, minha gente", cantado pelo jongueiro Manoel Morais, respeitado líder político da comunidade de Santa Rita do Bracuí: "Oi, minha gente / nosso Brasil é tão bom / Quem está estragando ele / É esse tal de mensalão / Oi minha lão / A ê ê ê / A ê ê ê / A ê"<sup>6</sup>.

A rigor, a quilombola mais idosa da comunidade ou o jongueiro mais antigo é o responsável pelo jongo e pela guarda dos tambores. Em noite de jongo, é sempre um ou o outro que, à meia-noite, vai até o centro do terreiro de terra batida, tendo os demais participantes em roda à sua volta, acende a fogueira, se benze nos tambores sagrados e pede licença aos antigos jongueiros, já falecidos, para iniciar o jongo.

Para além de espaço e tempo, portanto, dimensões que limitam a *performance* musical, outros sistemas de signos como a interpretação, a entonação, a formação do "elenco", a comunicação corporal e um mosaico de signos visuais entram em cena contribuindo na sustentação da *performance*. No fundo, é a conjunção desses elementos que compõe o universo sensorial que fundamenta e elabora outras dimensões reveladoras de inesperados fenômenos não necessariamente acústicos. Para Blacking (2006, p. 2), "a música não se pode transmitir, ou ter significação, sem associações entre pessoas. [...] A música tem por demais a ver com sentimentos e experiências humanas em sociedade".

Quanto, porém, ao jongo, concordamos com Carvalho (2000, p. 4) no sentido de que "existe um espaço nacional que, em determinada medida forçou um processo de intertextualidade, mesmo que baseado nas condições de crueldade e horror características da escravidão", e que, na história social da música afro-brasileira, existem marcos ritualísticos de importantes tradições religiosas herdadas da mãe África: o candomblé, o xangô e a umbanda que, direta ou indiretamente, atravessam os caminhos do jongo desde o meio rural ao universo urbano.

Segundo o referido autor, dois desses repertórios ritualísticos, o candomblé, a partir da Bahia, e o xangô, fixado no Recife, são rituais tidos como "aristocráticos e elitizantes" que cristalizaram a representação musical (CARVALHO, 2000, p. 4). Ambos, enclausurando a musicalidade na liturgia, se fecharam a influências externas. Porém, o repertório Angola, de origem banto, se consolidou como via de mão dupla às demais influências, especialmente as musicais. Daí observarmos que as passagens para os gêneros seculares tradicionais rurais, comunitários (vissungos, jongo, maculelê, samba de roda e outros), ou gêneros urbanos como

---

6 - Registro musical em partitura contida no Dossiê Iphan 5 (2007, p. 83).

o samba de roda e a capoeira, até as variedades de gêneros de música popular, se fizeram por meio do repertório angolano representado pelos cultos de umbanda, que sempre constituíram um tipo mais sincrético de cultos.

Segundo o jongueiro Antônio Fernandes, o "Toninho Canecão" do Quilombo Fazenda São José da Serra, em Valença:

[...] praticamente, no passado, todas as comunidades que tinha o Jongo, tinha também a Mesa de Umbanda, igual a que nós mantemos aqui em São José, porque a roda do Jongo, se ela for bem dirigida, ela pode até curar algum tipo de doença [...] – Hoje o negro, também, além da umbanda, ele se fortalece. Nós aqui fazemos a missa afro. O cântico nosso de resistência, então a gente aqui não foge muita coisa, porque nós temos centro, nós temos a capelinha, mas a nossa missa é a missa inculturada, a missa da cultura negra (SEMENTES DA MEMÓRIA, 2006).

Quanto à constatação de os jongueiros da Fazenda São José frequentarem sessões espíritas em terreiro de umbanda e assistirem à missa católica, segundo o pesquisador e historiador inglês Peter Burke (2000, p. 132), trata-se de um pluralismo:

Os brasileiros [...] são pluralistas [...] uma característica importante, relativamente forte na cultura brasileira, é a tolerância da diversidade cultural, que está ligada à hibridização. Na verdade, não estou certo de que "tolerância" seja a palavra certa nesse contexto. Penso que os britânicos sejam relativamente tolerantes, enquanto os brasileiros são mais pluralistas. Pegue o exemplo da religião. Na Grã-Bretanha, diferentes crenças (e, no caso do cristianismo, diferentes igrejas) coexistem relativamente em paz, mas as pessoas normalmente escolhem apenas uma (ou nenhuma) (NÚCLEO PIRATININGA DE COMUNICAÇÃO, 2007).

Carvalho (2000, p. 4) entende que, para compreendermos melhor gêneros musicais, precisamos perceber a necessidade que o ser humano tem deles e, especialmente, de que eles sejam estáveis, pois é justamente nas dimensões afetivas e emocionais diferentes das nossas emoções que buscamos a expressão de que necessitamos, porquanto a nossa dimensão social, política e espiritual também precisa ser expressa.

Quanto a isso, Délcio Teobaldo (2003, p. 28), pesquisador emérito do jongo de Angra dos Reis, enfatiza: "Não há outra forma de compreender as culturas de terreiro, se não pela utilidade. Cantos de trabalho, terços cantados, rodas de Jongo, tudo isto é utilitário. Simplesmente porque é necessário. Socializa ações. Comunga identidades".

Por essa razão, o jongo, como expressão musical coreográfica, pode representar várias coisas a um só tempo: paisagens diversas evocadas musicalmente, contextos sociais, históricos, geográficos, divinos, ou até mesmo uma paisagem mental que se manifesta pelos

toques dos batuques, dos passos graciosos ou do conjunto de palavras nem sempre inteligíveis, mas que evocam particulares sensações.

A partir das entrevistas que realizamos junto aos jongueiros constatamos nas suas biografias e nas memórias que carregam o jongo como um fazer artístico importante nas suas histórias de vida. Nesse contexto de oralidade, Michel de Certeau (1994, p. 154-155), em "O tempo das histórias", nos dá conta de que:

O discurso produz então efeitos, não objetos. É narração, não descrição. É uma arte do dizer. [...] Esta arte, não seria difícil reconhecê-la em Foucault: uma arte do suspense, das citações, da elipse, da metonímia; uma arte da conjuntura (a atualidade, o público) e das ocasiões (epistemológicas, políticas); em suma, uma arte de fazer "golpes", "lances", com ficções de histórias. [...] Marcel Detiene escolheu deliberadamente a narração. [...] Esses contos, histórias, poemas e tratados para ele já são práticas. Dizem exatamente o que fazem. São o gesto que significam. Não há necessidade alguma de lhes acrescentar alguma glosa que saiba o que exprimem sem saber, nem perguntar de que são a metáfora.

Certeau (1994, p. 154-155), referindo-se aos versos de Detiene, aponta que: "para dizer o que dizem, não há outro discurso senão eles. Alguém pergunta: mas o que querem dizer? Então se responde: vou contá-los de novo. Se alguém lhe perguntasse qual era o sentido de uma sonata, Beethoven, segundo se conta, a tocava de novo".

Segundo o autor, "Quem tem ouvidos que ouça! O ouvido apurado sabe discernir no dito aquilo que aí é marcado de diferente pelo ato de dizê-(lo) aqui e agora, e não se cansa de prestar atenção a essas habilidades astuciosas do contador [...]" (CERTEAU, 1994, p. 154-155).

## A DANÇA, OS PONTOS, MITOS E MAGIA

Estruturado em roda, o jongo de hoje acontece também em praças públicas e palcos, bem distante dos originais terreiros, onde havia uma fogueira que ajudava a manter a afinação dos tambores, aquecia os corpos e religava os dançarinos, por intermédio da fumaça, com os seus antepassados e santos de devoção.

Na dança participam homens, mulheres ou casais, sempre se alternando ao redor do *tambu* e do *candogueiro* que são tocados apoiados no solo. No centro, o jongueiro solista "tira um ponto" que dançarinos respondem em coro fazendo movimentos laterais e batendo palmas, enquanto a roda se movimenta no sentido contrário aos ponteiros do relógio.

O solista improvisa passos movimentando todo o seu corpo, fazendo rodopios de vez em quando; porém, no seu tempo, quando quer sair da roda, pede "*machado*", cessando momentaneamente os tambores, sendo então substituído por outro solista que, ao som dos

tambores, lança outro ponto, e a roda recomeça. É nesse momento da substituição que sobressai o elemento coreográfico característico da umbigada, mas regularmente ela aparece de forma sutil durante todo o enredo coreográfico.

Um aspecto sempre presente nas danças da África, apesar das belas indumentárias, são os pés descalços, o que sugere uma forte relação com o solo, uma reverência à mãe terra, uma intensa ligação, do ponto de vista físico, entre os povos que historicamente dela sobrevivem.

As danças ancestrais de forma geral representam um instante de religação com o divino (*religare* – religião) sob diversos aspectos. Para além do caráter místico, realizam uma constante ligação com o seu próximo, num movimento festivo em que toda comunidade participa da celebração, por meio da dança, linguagem que contém na sua essência várias outras formando uma só unidade, uma trama de hipertextualidades. Segundo Sodré (1988, p. 123):

A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço. Considera-se a dança do escravo. Movimentando-se, no espaço do senhor, ele deixa momentaneamente de se perceber como puro escravo e refaz o espaço circundante nos termos de uma outra orientação, que tem a ver com o sistema simbólico deferente do manejado pelo senhor e que rompe limites fixados pela territorialização dominante.

Segundo o autor, “Ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de Arkhé, engendrador ou realimentador da força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarze” (SODRÉ, 1988, p. 123)

O corpo, na sua relação com a alma, continua sendo pensado e utilizado como instrumento, não diferindo da concepção milenar e que se expressa de forma completa por meio do êxtase. Sobre essa relação, vários são os estudos de filósofos, antropólogos e historiadores entre os quais Foucault (1984) e Pierre Bourdieu (1980) com o seu conceito de *habitus*.

A iconografia brasileira, mormente por intermédio de Spix & Martius, Rugendas e Debret, é rica em imagens dessas danças, sem dúvida de origem africana, mormente dos povos de Angola e de Moçambique. Os negros de todas as nações, além de pendor para todas as artes, têm o ritmo na alma. Para eles, sem ritmo, não há vida.

Os comerciantes tumbeiros<sup>7</sup>, descobrindo isso, logo nos primeiros contatos com a África, levavam os cativos para o convés e os faziam dançar para evitar doenças, tais como o banzo que acometia os negros e os matava de tristeza. Também para trabalhar, os escravos lançavam mão do canto e do ritmo para aliviar os seus sofrimentos.

---

7 - Condutores de tumba, navio negreiro, em geral de pequeno porte (200 toneladas, ou menos, de deslocamento), que fazia o tráfico negreiro para o Brasil.

Aires da Mata Machado Filho (1986, p. 66), em *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, assim também nos relata sobre os cantos e as danças dos escravos nas minas:

Esses cantos de trabalho ainda hoje são chamados de "vissungos". A sua tradução sumária é o "fundamento", que raros sabem hoje em dia. Pelo geral dividem-se os vissungos em "boiado", que é o solo tirado pelo "mestre" sem acompanhamento nenhum, e o "dobrado", que é a resposta dos outros em coro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa. Alguns são especialmente adequados ao fim e acompanham fases do trabalho nas minas. Outros parecem cantos religiosos adaptados à ocasião, já no exercício consciente de práticas feiticistas, já pelo esquecimento do primitivo significado. Os negros no serviço cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua, em uma cantiga de evidente teor religioso.

Assim sendo, os vissungos, que originalmente são cantos de força, tendo sido utilizados regularmente durante o trabalho de mineração nos aluviões das Minas Gerais no início do século XVIII, foram classificados, segundo uma perspectiva etnomusicológica, como cantos de trabalho, porque, segundo registros históricos, os escravos cantavam enquanto exerciam suas atividades garimpeiras, sob severas condições de coerção física e psicológica. Nessas condições, podemos pressupor que a denominação "cantos de trabalho" deva referir-se ao ponto de vista do capataz vigia e dos senhores de escravo, mas nunca do sujeito que cantava.

Após, entretanto, a queda da produção aurífera, o canto vissungo virou tradição de canto ritual, especialmente na região do Serro, em Minas Gerais, por meio do qual se lembrava, em ocasiões de mutirão, do trabalho conjunto no tempo da mineração.

Dos vissungos, pode-se dizer, originam-se também muitas das tradições dos desafios de repentistas, em que os cantadores, lançando mão até mesmo de recursos mágicos – cantando com a boca na terra, por exemplo –, procuravam abafar o canto do grupo adversário.

Aristóteles (apud LEMES, 1995) conceituou: "A música não deve ser praticada por um só tipo de benefício que dela pode derivar, mas por usos múltiplos, já que pode servir para a educação, para proporcionar a catarse e, em terceiro lugar, para repouso da alma e a suspensão de suas fadigas".

As festas religiosas das confrarias de negros não satisfaziam sua vontade de cantar, dançar e batucar, e os cantos de trabalho limitavam-lhes a expressão corporal e a criatividade. Assim sendo, altas horas da noite, após um duro dia de trabalho, com ou sem a autorização do "sinhô", a grande alegria era o batuque.

Alguns senhores permitiam essas "distrações", não por sentimento humanitário, mas para manter viva a origem africana, pois isso significava reviver não somente as suas tradições,

mas também suas aversões e disputas em solo africano, de forma que, assim divididos, dificultaria um levante combinado contra os seus senhores.

Foi, entretanto, nas vendas – pontos de ligação entre o comércio e os quilombos, além de privilegiados pontos de contrabando – que o batuque ganhou notoriedade e criou fama com as frequentes brigas e desordens ocorridas, sendo constantemente proibido.

Georg Wilhelm Freyreiss (1982, p. 114), em sua *Viagem ao interior do Brasil*, em 1814 fez a seguinte observação:

Entre as festas merece menção a dança brasileira batuque. Os dançadores formam roda e ao compasso de uma viola move-se o dançador no centro, avança e bate com a barriga na barriga de outro na roda, de ordinário pessoa de outro sexo. No começo o compasso da música é lento, porém, pouco a pouco aumenta e o dançador do centro é substituído cada vez que dá uma umbigada; e assim passam noites inteiras. Não se pode imaginar uma dança mais lasciva do que esta, razão também porque tem muitos inimigos, especialmente entre os padres.

Confirmando as observações de Freyreiss, consta nos Cadernos de Arquivos, do Arquivo Público Mineiro, o seguinte texto:

São tão bem proibidas as infames e perniciosas danças a que chamão batuques, ou se fação em público, ou em particular, de dia ou de noite, como oppostas aos Dogmas da Nossa Santa Religião, e Moral pública, e pelas terríveis conseqüências que repetidas vezes tem acontecido com tão deshonesto brinquedo: toda a pessoa de qualquer sexo, qualidade ou condição que seja, que se achar comprehendida em taes danças será preza por dez dias posto que não seja em flagrante; a mesma pena terá o dono, ou dona da caza em que se fizerem as ditas danças. 1829 (MARTINS, s. d.).

Durante quase todo o século XIX, o batuque sobreviveu nas vendas e nas festas de gente pobre, e, a partir de um determinado momento, passou a ser chamado de forrobodó (forro: de forro, ex-escravo; bodó: de bodum (buzum), cheiro de preto, ou de bode)<sup>8</sup>.

## OS PONTOS

Um dos elementos mais marcantes do jongo é o ponto, forma poética e musical expressa nos versos cantados pelos jongueiros. Nele, a palavra cantada assume características singu-

---

8 - Yeda Pessoa de Castro (2005, p. 236) não concorda com essa interpretação e oferece outra versão de origem totalmente bantu.

lares que tornam única essa expressão, cuja forma é o verso de improviso numa linguagem cifrada de difícil compreensão para leigos, e a sua forma é sintética como muitas das formas artísticas africanas. Paulo Dias (2001, p. 147) acrescenta que "os pontos são como provérbios que contêm muitas imagens condensadas em poucas palavras".

Tem-se como originária da África a ideia de que a palavra proferida sob o ritmo dos tambores acorda as forças do mundo espiritual, fazendo que coisas mágicas aconteçam. Em tempos idos, os pontos configuravam um conhecimento restrito, secreto, guardado pelos jongueiros mais velhos, que somente ensinavam os pontos aos jovens já iniciados.

Desde a Antiguidade greco-romana, entretanto, poesia e música sempre foram indissociáveis, as melopeias, pois creditava-se à música funcionar como um suporte à memorização das poiésis e dos relatos épicos, tais como os atribuídos a Homero.

Enquanto, na Grécia, os poemas eram divulgados pelos rapsodos, cantadores populares daquele tempo, entre os celtas e gálios esse papel era reservado aos bardos, e na Idade Média reinavam os jograis, os trovadores.

Servia a música para ressaltar "os valores fônicos da palavra" (MAGNAMI, 1996, p. 68), enquanto a vinculação da dança com a melodia e o verso fazia parte do próprio conceito grego de *mousike*, ou seja, a arte das musas. Nesse sentido, percebe-se também que, por meio da palavra cantada, obtém-se um sentido verbal mais ampliado que muitas vezes ultrapassa o referente imediato que se expressa. Somente a partir da introdução maciça da escrita, pela imprensa, que a palavra se libertou dos versos musicados.

O ponto de jongo configura-se um conhecimento restrito, secreto, guardado "a sete chaves" pelos jongueiros mais velhos, existindo pontos para pedir licença aos ancestrais, outros para abrir e fechar a roda, para entrar nela e sair. Admitindo-se essa condição hermética, o ponto, no jongo, incorpora forças herdadas de um discurso primordial que atira ao espaço palavras de um alfabeto íntimo cuja tradução se encontra nas tramas do desafio.

Alguns são crônicas do cotidiano, narradas com humor e irreverência, mas os pontos de demanda ou *gurumenta* são formas de desafio lançado entre jongueiros, com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. O verso tirado por um jongueiro é respondido pelo coro até que outro jongueiro o decifre e continue a conversa botando outro ponto na roda. Vem da África a ideia de que, nos pontos, a palavra proferida com intenção e marcada pelos tambores acorda as forças do mundo espiritual, fazendo que coisas mágicas aconteçam.

Quanto aos pontos de jongo, existe uma variedade que é adequada às circunstâncias, e que se sucedem, na roda, de forma encadeada. Os de abertura ou de licença são os que dão início à roda. É por meio deles que se pede licença aos ancestrais vivos e aos antepassados e se cumprimentam o santo do dia e outras entidades. Os pontos de louvação servem para saudar, "saravá", o lugar e o anfitrião, que normalmente é o jongueiro ou a jongueira mais velha da comunidade.

Os pontos de "visaria" servem para alegrar a dança, e nessa categoria o Mestre Darcy Monteiro, do Jongo da Serrinha, segundo Saviolo, Oliveira e Batista (2008), costumava fazer uma referência à dança que estava bonita, mas faltava a pinga para alegrar e revigorar os jogadores: "- Jongo tá bonito.../ - o que falta é camuringa.../ - Camuringa já chegô.../ - jongo endireitô".

Existem, no jongo, os pontos de demanda, ou porfia, que são pontos de desafio, os de "gurumenta", ou gromenta, que ataçam briga, e, ainda, os pontos de encanto, que servem à magia. Por fim, são imprescindíveis na roda os pontos de despedida para o encerramento dos trabalhos de jongo. Os pontos de demanda ou porfia são formas de desafio lançado entre jogadores com adivinhas ou enigmas que testam as habilidades de cada um em decifrar seus significados. O verso tirado por um jogador é respondido pelo coro até que outro jogador o decifre e continue a conversa botando outro ponto na roda.

Caso o ponto não seja decifrado, diz-se, então, que ele "ficou amarrado", e, nesse caso, o jogador "amarrado" pode passar por várias situações humilhantes e vexatórias, como cair no chão desacordado, ficar sem voz ou não conseguir andar. É por esse poder que a hierarquia se estabelece entre os participantes do terreiro, onde "cumba" é termo que define os pretos velhos, antigos na idade e na prática dessa expressão, mestres na arte do improviso, do "amarrar" e do "desatar pontos".

Para o jornalista e escritor Hélio Moreira da Silva (1986, p. 62), "dos baticuns da Umbanda – pejorativamente chamada de Macumba, de seita, de culto, de bruxaria – nasceu o Jongo, um festejo com música, dança e canto de aculturação africana de origem bantu".

Na construção das melodias, são utilizados poucos sons, mas a dificuldade reside no texto literário dos "pontos", pois são todos enigmáticos e metafóricos cuja semântica peculiar parece ter tido origem durante o regime de escravidão quando os escravos negros precisavam transmitir informações que fossem indecifráveis pelos senhores, capatazes e capitães do mato. O ponto é tirado em verso por um dançador e repetido, seja em dístico ou o verso final, pelo coro em forma de antifona, sendo cantado muitas vezes e, se contém um enigma, é repetido até que alguém o desamarre, ou seja, decifre o mistério proposto. Os pontos podem ser cantados, rezados ou *gungurados*, isto é, utilizando-se da técnica erudita da *boca chiusa* – o sussurro, o murmúrio<sup>9</sup>.

É inegável a riqueza existente na linguagem dos pontos de jongo, pois encerram um sentido simbólico que dá às palavras uma semântica peculiar possibilitando o entendimento entre os jogadores. Manobras estilísticas (DUCROT, 1977) e jogos linguísticos por meio da

---

9 - "A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz. [...] Toda relação com a voz é amorosa, e por essa razão é na voz que explode a diferença da música, a imposição de avaliação, de afirmação" (BARTHES, s. d., p. 248).

mutação semântica das palavras (GIRAUD, 1975) estão sempre presentes nesse modelo de linguagem. As frases curtas retratam o contato com a natureza, o dia a dia do trabalho braçal nas fazendas, a revolta com a opressão sofrida e a saudade da África. Têm uma relação com o provérbio ou são crônicas do cotidiano narradas com humor e irreverência.

Os antigos escravos utilizavam-se da troca de sentido das palavras e assim criaram um vocabulário diferente para se comunicarem entre si mediante mensagens onde protestavam contra a escravidão, zombavam dos patrões publicamente e podiam combinar fugas e festas de tambor. Quando algum escravo percebia a chegada do senhor, avisava aos demais da seguinte forma: "- Ei campo quimô... / - Ei campo quimô.../ - Piquira ta curiando.../ - Piquira ta curiando, é...", em que piquira, um peixe muito pequeno, representava os escravos em atividade; mas quando não conseguiam perceber a tempo a chegada do patrão, cantavam: "- O cumbi virô, ei, ei, ei.../ - o cumbi virô, ei, ei, ei.../ - cumbi, á, á, á, á, á...", em que cumbi era o "sole", simbolismo de autoridade, sol, sinhô. Ao final das atividades na roça, quando já era quase noite, cantavam assim: "Vamo simbora.../ - Vamo simbora.../ - A cora do rei alumiô...", do que se compreende que "a lua já aparecia no céu", ou seja, ela era a coroa do rei, do sol, já era noite.

Nos pontos ocorre sempre de o jongueiro enredar o seu rival com jogos linguísticos e manobras estilísticas, no sentido de provocá-lo com palavras para testar a sua sabedoria, como: "Vim no seu caminho.../ - Mas não vim furá pilão.../ - Eu venho contá vaca.../ - Não venho contá bezerro não...". Segundo Ducrot (1977, p. 162), utilizam-se manobras estilísticas quando:

[...] a manifestação do conteúdo implícito repousa numa espécie de astúcia do locutor. Sabendo que o destinatário vai procurar as motivações possíveis do ato de enunciação realizado, e que, se acreditar na honestidade desse ato, vai interrogar-se sobre as consequências dos fatos enunciados. O locutor procura trazer o destinatário para o seu próprio jogo e dirigir à distância seus raciocínios.

As manobras estilísticas permitem ao locutor fazer que o destinatário entenda o que se quer dizer sem ter dito, fugindo aos riscos que surgiriam com a explicitação. O ouvinte fica sabendo, mas fica garantido ao locutor o poder de negar o significado, por exemplo: "- O pinto com o galo.../ - Dorme junto no polero.../ - Se o galo facilitá.../ - O pinto canta primeiro...". Entenda-se, o galo é o jongueiro velho, e o pinto, o jongueiro novo, juntos na dança onde o velho mantém todo o cuidado para que o mais novo não sobrepuja a sua sabedoria<sup>10</sup>.

Outras vezes, o enunciado contido no ponto do jongo serve apenas para fazer passar a mensagem, deixando-lhe a possibilidade de refugiar-se por trás do sentido literal, como:

---

10 - Citação verbal de Délcio José Bernardo, na Santa Rita de Bracuí, Angra dos Reis, 2005.

"- Água com areia.../ - Não pode combiná.../ - Água vai embora.../ - Areia fica no lugá". Nesse caso, segundo Giraud (1975, p. 114), "o valor semântico de uma palavra é o seu sentido, sendo que uma mutação semântica é uma mutação de sentido".

Muitas vezes o locutor enuncia o explícito para fazer o implícito passar, invertendo a hierarquia natural para chegar aos seus fins, como pode se observar neste ponto em que, segundo Maingueneau (1996, p. 144), o implícito desempenha um papel primordial onde "dizer, nem sempre é dizer explicitamente"; onde o dito e o não dito estão sempre entrelaçados no discurso; onde "a pragmática concede todo o peso às estratégias indiretas do enunciador e ao trabalho de interpretação dos enunciados pelo co-enunciador", como: "- O mundo estava torto... - São Pedro endireitô.../ - Na sola do seu sapato.../ - Corre água e nasce frô..." (COSTA, 2008); ou seja, a água simboliza a pinga, e havendo água, há flor: havendo pinga, há alegria.

São incontestáveis as transformações ocorridas na percepção musical do homem; porém, deve-se observar que quase nada mudou no uso que se faz da música. Apesar do desenvolvimento tecnológico, o homem continua buscando quem compartilhe com ele, revificando o momento tribal, coletivo. O entretenimento de hoje reproduz o que antes era ritual, seja dançando ao som dos tambores, seja simplesmente se esbaldando numa *rave* ao estonteante som das picapes.

A música minimalista, estribada pelo contato com os ritmos indianos e africanos, revolucionou, na década de 1960, esse fazer musical, explorando todos os recursos da tecnologia, transformando, de certa forma, a música eletrônica na "música étnica" do novo milênio: a música dos movimentos pulsantes que induz ao transe urbano latente nas grandes metrópoles. Nesse sentido, contrapõe-se ao papel exercido pela música ancestral "étnica" concebida para rituais sagrados de diferentes povos e ao mesmo tempo o complementa, ou seja, o sentido tribal ganha novas roupagens e se mantém presente como nunca, com ou sem tecnologia.

Tanto a música étnica como a eletrônica, ligadas pela funcionalidade, se identificam por meio de imagens e discursos simbólicos de efeitos, ruídos, falas e sons, consubstanciando um grande mosaico onde tribos se reconhecem pelos ritmos e timbres. São as tribos do *rap*, do *funk*, do *trance*, do *pop rock* e da cultura popular.

Stravinsky, referindo-se à sua própria música étnica, afirmou que "a música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, inclusive e, sobretudo, a ordenação entre o homem e o tempo" (GOLLANEZ apud BLACKING, 2006, p. 12).

Os tambores são elementos centrais no jongo, sempre reverenciados pelos jongueiros, pois fazem a ligação com as entidades do mundo espiritual e também expressam a conexão do jongo com outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé. São respeitados na roda de jongo como verdadeiras entidades, e sem eles o jongo não acontece. Feitos de troncos de madeira e couro animal, alguns chegam a ter mais de cem anos de batuque, e são passados de geração para geração como objetos sagrados, dos quais somente o líder da comunidade jongueira pode ser seu guardião.

O instrumental do jongo é composto geralmente, por dois tambores: um grande, o *caxambu*, também conhecido como *tambu*, *angoma*, *papai*; e outro menor, o *candongueiro*. Além desses tambores, há ainda a *puíta ou angoma puíta*, muito parecida com a nossa cuíca artesanal; um chocalho chamado *guaiá*, feito de folhas de flandes ou latas usadas.

Originalmente, o *tambu*, atabaque grande, é um tronco de madeira em cujo interior é feito um buraco de ponta a ponta, por meio de fogo. Esse tronco, com mais ou menos 100 a 120 cm de comprimento, e um diâmetro aproximado de 40 cm, tem uma das extremidades recoberta por couro de boi ou de outro animal, e sua afinação é feita pelo calor do fogo que lhe dá um som mais limpo e mais agudo. Quando o couro está frio, dizem os jongueiros que o *tambu* está rouco.

O *candongueiro*, atabaque menor, é mais delicado e de menor dimensão, tendo 80 a 100 cm de comprimento, apenas 30 cm de diâmetro, e o seu som é mais agudo, "mais mulher", razão pela qual lhe foi dado o nome de "Joana".

A percussão do *tambu* é feita com o tocador montado sobre ele, batendo no couro com as mãos espalmadas, enquanto o *candongueiro* fica preso à cintura do tocador, que permanece de pé ou sentado em um banco alto.

A Ngoma-puíta ou simplesmente *puíta*, por sua vez, é um toco de madeira, roliço e oco, com mais ou menos 30 cm de comprimento e 15 ou 20 cm de diâmetro, tendo uma das bocas recoberta por couro em cujo centro se prende uma haste de madeira bem lisa, com 30 cm de comprimento.

O tocador, mantendo a *puíta* entre os joelhos, fricciona essa haste com um pano molhado, obtendo assim os sons desejados. Para manter o pano sempre molhado, é necessário ter ao lado uma cabaça cheia d'água, cujo líquido é levado à boca e cuspidado na mão que segura o referido pano. Para conseguir sons diferentes e estranhos, o tocador pousa uma das mãos, externamente, sobre o couro, extraindo dali ruídos que mais parecem grunhidos. Entretanto, há tocadores que não se utilizam do pano, mas somente a mão molhada sobre a haste, conseguindo do instrumento uma gama maior de sons.

O *guaiá* é um bojo de metal contendo pequenas esferas de chumbo, às vezes pedrinhas ou "contas de capiá", tendo uma haste e uma alça para segurar, muito parecido com um chocalho. Tem, porém, a particularidade de ser tocado somente para mudar de ponto ou para desatar o ponto que está sendo cantado e dançado.

Compreendendo a música como um espaço simbólico de comunicação, entendemos que o discurso que empreendemos sobre ela seja, também, uma experiência musical.

No jongo, o tambor maior, denominado *caxambu*, *tambu*, *angoma* ou *papai*, e outro menor, chamado *candongueiro* ou *mancadô*, são os elementos que garantem o ritmo da dança ritual que é pano de fundo para os discursos, os "pontos", cantados ou falados, subentendendo uma música também política, tal qual é para os venda, segundo Blacking (2006, p. 22-23), visto que envolve as pessoas mediante experiências comuns no âmbito cultural e social,

"tornando-as mais conscientes e responsáveis entre si mesmas e de suas responsabilidades umas para com as outras". "*Muthu ndi muthu nga vhanwe* – O homem é homem graças às suas associações em outros homens".

Observamos, nas falas dos jongueiros, uma constante afirmação de que a sobrevivência cultural e social do grupo se mantém pela força dos angomas, nos seus ritmos e timbres, temperados ao calor das fogueiras.

Para Blacking (2006, p. 28), "o valor da música haverá de se encontrar [...] nos termos das experiências humanas que a sua função acarreta. – Há uma diferença entre a música que é ocasional e a música que alarga a consciência humana, a música simplesmente para se ter e a música que é para ser".

Por meio desse trabalho, encontramos evidências de que o jongo expressa em cantos e danças todo um processo histórico vivido por milhões de descendentes bantus cujos ancestrais foram cambados<sup>11</sup> à força para o Brasil desde 1500<sup>12</sup> até o final do século XIX. Como manifestação musical coreográfica, o jongo transmite saberes a partir da oralidade de forma viva e dinâmica que se objetiva por meio dos passos, dos pontos cantados e dos toques dos tambores.

As histórias de vida reveladas e os inúmeros anônimos que permanecem como agentes educativos reproduzindo e defendendo suas raízes culturais deixam evidente a nossa hipótese quanto à importância do jongo na construção e no desenvolvimento de sujeitos autores no sentido para o qual nos apontou Foucault.

O jongo, como uma cultura de terreiro, proporciona experiências de sociabilidade canalizando a criatividade e desenvolvendo os talentos para as artes e para as funções de liderança social.

O tempo desfez do jongo o seu caráter exotérico, porém a dança acroamática permanece como símbolo de resistência cultural, luta pela terra e possibilidade de afirmação artística e social. Nessa linha de conduta, as novas gerações de jongueiros, conscientemente, se inscrevem no mundo formal do conhecimento, buscando outros espaços discursivos de saberes e poderes que, assim como ocorre no jongo, não se fixam apenas num único sentido manifesto, mas ressignificam, por meio da arte, condições externas de novas possibilidades para o seu devir.

Concluimos, pois, que a fortaleza inspiradora da resistência cultural dos quilombolas está na representação primordial da mãe África instaurada no chão batido, no terreiro que se objetiva como arena de discurso e de diálogo, especialmente por lhes ter sido negada, aqui no Brasil, a posse de uma terra que tanto suor e sangue lhes consumiu. É o chão do terreiro

11 - Cabo-verdianismo: verbo transitivo direto circunstancial, sentido de atirado, lançado com violência (cf. FERREIRA, 1999).

12 - A tese mais aceita sobre a chegada dos primeiros escravos ao Brasil é a de que, em, 1538, Jorge Lopes Bixorda, arsendatário de pau-brasil, teria traficado para a Bahia os primeiros escravos africanos.

que lhes proporciona o reencontro ancestral nos seus cantos de fé, sendo os angomas totens mediadores entre o mundo profano e o divino.

Manoel Morais, em *Bracuí* (2007), substancia num ponto de jongo esta conclusão complementar: "Deram a nossa liberdade / mas não ficou do nosso jeito / deram a nossa liberdade mas não deu nosso direito".

Sugerimos, por fim, que futuras pesquisas sejam feitas contemplando o jongo com mais profundidade nesses aspectos e em outros não compreendidos no atual trabalho.

## Mitopoiesi of drums – speech and poetry in jongo

**Abstract** – This work brings together, in summary, the study presented by the author to Post-graduate Program in Science of Art (PPGCA) Universidade Federal Fluminense, the research on the Jongo: musical choreographic expression that catalyzes the African-Brazilian individual and collective energies; drums that set the human beings with their socio-cultural backgrounds allowing contact with the visible and invisible worlds of knowledge and creation, musical and poetic game in which the emotional and artistic purposes create spaces that promote a sensible world, as well as cultural resistance pleasure, the pleasure of being / living in a common space and time, constructing individuals and restoring identifications.

**Keywords:** cultural resistance, reminiscence, quilombo, African culture, sociability.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ATHAYDE, T. de. Jongos e Caxambus. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 out. 1961. Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, F0845, F0846 – FUNART. Acervo Digital.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. 3. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s. d.].

BEILER, A. C. M. I. de J. B. *Memórias da escravidão*. Disponível em: <[http://www.brevescafe.oi.com.br/trafico\\_casobrac.htm](http://www.brevescafe.oi.com.br/trafico_casobrac.htm)>. Acesso em: 30 maio 2008.

BLACKING, J. *Quão musical é o homem?* Tradução Guilherme Werlang. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

BOURDIEU, P. *Les sens pratique*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

BRACUHY, M. *Engenho Velho Bracuhy*. 2002. Disponível em: <<http://www.marinabracuhy.com.br/fotosen.htm>>. Acesso em: 5 maio 2008.

- BRACUÍ. Velhas lutas, jovens histórias. Niterói: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, PPGE/UFF, 2007. DVD.
- BURKE, P. *História como memória social: variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARVALHO, H. B. de; COELHO, H. (Org.). *Rainha Quelé Clementina de Jesus*. Valença: Valença, 2001.
- CARVALHO, J. J. de. *Um panorama da música afro-brasileira*. Brasília: Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da UnB, 2000. (Série Antropologia).
- CASTRO, Y. P. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Topbooks Editora e Distribuidora de Livros, 2001.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, M. V. C. *A linguagem cifrada nos pontos de jongo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiiicnlf/anaais/caderno13-04.html>>. Acesso em: 20 mar. 2008.
- DIAS, P. A outra festa negra. In: JANCÓS, I.; KANTOR, I. (Org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial, 2001.
- DOSSIÊ IPHAN 5. *Jongo do Sudeste*. Brasília: Iphan, 2007.
- DUCROT, O. *Princípio de semântica linguística*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio eletrônico*. Século XXI. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, L. Apresentação. In: RAMOS, A. *O folclore negro do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FERRETI, S. (Org.). *Cadernos de Folclore 31*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- FOUCAULT, M. de. *Histoire de la sexualité*. Le souci de soi. Paris: Gallimard, 1984.
- FOUCAULT, M. de. *A ordem do discurso*. 14. ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- FREYREISS, G. W. *Viagem ao interior do Brasil*. Tradução A. Löfgren; revisão e notas Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- GEERTZ, C. *O saber local*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- GINONGONONGO (Enigmas). Disponível em: <<http://www.linguakimbundu.com/jino.html>>. Acesso em: 17 nov. 2007.
- GIRAUD, P. *A semântica*. São Paulo: Difel, 1975.

- JONGOS, calangos e folias. Música negra, memória e poesia. Direção geral de Hebe Mattos e Martha Abreu. Rio de Janeiro: JLM Produções, 2007. 45 min., DVD.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEMES, M. da S. *Música na escola: uma linguagem necessária*. 1995. Monografia (Licenciatura em Pedagogia)–Universidade Federal Fluminense, Angra dos Reis, 1995.
- LOPES, N. A presença africana na música popular brasileira. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 50, jul. 2005.
- LOPES, N. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MACHADO FILHO, A. da M. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. São Paulo: Villa Rica, 1986.
- MAGNANI, S. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARTINS, T. J. *Escravidão em Minas Gerais*. Cadernos de Arquivo. Belo Horizonte: APM, [s.d.].
- MORAIS, M. *Depoimento verbal dado em Velhas lutas, jovens histórias*. Rio de Janeiro: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, UFF, 2007. DVD.
- MUCCI, L. I. As armas e os brasões assinalados da retórica. In: CONGRESSO VIRTUAL DO DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS, 1., 2005, Lisboa.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro, processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NÚCLEO PIRATININGA DE COMUNICAÇÃO (NPC). *Zero Hora*, 11 abr. 2007.
- RAMOS, A. *O folclore negro do Brasil*. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- SAVILOLO, S.; OLIVEIRA, J. H. de; BATISTA, M. *Batuque na cozinha do Municipal*. Disponível em: <<http://www.ivt-rj.net/cultural/variedades/anteriores/jongo/index.htm>>. Acesso em: 20 maio 2008.
- SEMENTES DA MEMÓRIA. *A juventude do Quilombo São José da Serra*. Rio de Janeiro: Observatório Jovem do Rio de Janeiro, UFF, 2006. DVD.
- SILVA, H. M. da. Jongo de roda. *Boletim da Comissão Estadual do Folclore*, n. 1, p. 62, 1986.
- SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade*. A forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.
- TEOBALDO, D. *Cantos de fé, de trabalho e de orgia*. O jongo rural de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.