

MÚSICA CERIMONIAL E DISCURSO ESCRAVO NA CONGADA¹

Anaruê/ Anaruê/ okunda otunda undamba/ de kalunga uaiá/
Anaruê²

José Carlos Gomes da Silva³

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar que as músicas da congada são documentos históricos, e que por meio delas ganhamos acesso ao discurso escravo. Apoiando-me na aproximação metodológica entre a Etno-história, a Antropologia e a Música, procuro escavar as vozes submersas dos escravos inscritas na produção musical dos congadeiros. Concluo que nas músicas emergem categorias contra-hegemônicas em dialeto africano ou em língua portuguesa que se referem à visão de mundo dos escravos e às suas estratégias de resistência.

PALAVRAS-CHAVE: música afro-brasileira Congada. Escravidão. Línguas africanas. Discurso escravo. Etno-história. Antropologia da música.

¹ Apresento nesse texto resultados parciais de projetos desenvolvidos sobre a congada em Uberlândia-MG. Nos últimos anos, contamos com a participação de alunos bolsistas de Iniciação Científica do Curso de Ciências Sociais da UFU, que contribuíram para o estudo da música em uma perspectiva antropológica. Sou grato ao CNPq e à FAPEMIG pelo apoio aos discentes. Quanto à congada, especificamente, trata-se de um fenômeno que tem motivado pesquisas em diferentes perspectivas. A tese de doutorado de Margarete Arroyo (1999) é um bom exemplo das possibilidades do estudo interdisciplinar, postura que nesse pequeno artigo, procurei também adotar.

² Em quimbundo significa: Eu quero ver/ eu quero ver/ a mulher grande/ senhora das águas/ eu quero ver - João Lopes, em entrevista realizada em 12.01.94 (MARTINS, 1997, p.44).

³ Professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia.

ABSTRACT: This article intends to show that *congada* songs may be taken as historical documents through which one can access slave discourse. By approximating methodologically ethnohistory, anthropology and music, I search to unearth slaves hidden voices inscribed in the musical production of *congadeiros*. My conclusion is that in such songs are counterhegemonic categories in African dialect or in Portuguese referring to the slaves' world's conception and their resistance strategies.

KEYWORDS: afro-brazilian music. Slavery. African language. Ethno-history.

Um dos principais desafios contemporâneos da Antropologia e da História é compreender a visão de mundo dos escravos. O que pensavam sobre as difíceis condições impostas pela diáspora - a captura ou o rapto no interior do grupo étnico, a longa travessia do Atlântico, a exposição como "peça" a ser vendida no mercado, a perda dos vínculos familiares, o trabalho árduo, o ambiente da senzala - tudo isso se apresenta como um universo de difícil reconstituição. Porém, os etno-historiadores e antropólogos, sob diferentes perspectivas, têm procurado enfrentar o desafio e começam a lançar alguma luz sobre o passado, percorrendo os caminhos abertos pelo estudo da cultura.⁴

Do ponto de vista da etno-história atual, o que se busca não é mais a reconstituição da história factual dos grupos étnicos de origem africana ou indígena no período colonial, mas sim a recuperação da sua historicidade, considerando a reestruturação subsequente de índios e negros sob as diferentes modalidades da dominação europeia. Observam os pesquisadores que as experi-

⁴ Um marco nesse sentido foi o estudo de Karasch (2000) dedicado à reterritorialização dos patrimônios culturais africanos no Brasil. Reis e Silva (1989) foram igualmente pioneiros no sentido da compreensão da escravidão sob ótica dos escravos. Abordagens contemporâneas como a Líbano Soares (2002), asseguram a continuidade da tendência.

ências de resistência dos segmentos dominados foram materializadas em discursos contra-hegemônicos no período da colonização, mas, contemporaneamente, suas vozes continuam a ecoar. Aparecem, por exemplo, sob a forma de uma literatura marginalizada e, na cultura popular, podem ser acessadas por meio da tradição oral. O diálogo inicialmente difícil entre a Antropologia e a História deu lugar a uma aproximação metodológica das mais profícuas, possibilitando a escrita dessa “outra história”⁵ na voz dos marginalizados.

Porém, ao tentarmos recuperar a perspectiva dos escravos, algumas dificuldades imediatamente se colocam. Os problemas dizem respeito, especialmente, às condições de produção dos discursos, pois se sabe que a maior parte da documentação disponível foi elaborada pelos colonizadores. Apenas no caso norte-americano encontramos, por um breve momento, uma situação diferenciada. Durante a campanha abolicionista, os ativistas incentivaram as narrativas diretas dos escravos em número significativo. Mas o fato de esse conjunto, conhecido como *slave's narrative*, ter sido organizado tendo em vista um público leitor e as autoridades, trouxe comprometimentos para a autonomia da fala dos escravos (Lienhard, 1998, p. 105).

No caso brasileiro e latino-americano a situação é ainda mais complicada, pois as dificuldades se prendem à escassez de do-

⁵ Na antropologia moderna, o investimento para a compreensão da história das outras culturas percorreu um longo caminho, impossível de ser retomado, mesmo de forma resumida nesse texto. Reconhecemos, no entanto, alguns marcos importantes. Inicialmente, a abordagem etno-histórica associou-se aos empreendimentos dos antropólogos boasianos, no âmbito da luta pelos direitos dos povos indígenas nos Estados Unidos nos anos 40/50 do século XX. Nos anos 70, Nathan Wachtel (1976, 1990) estabeleceu um segundo marco importante ao propor a aproximação metodológica entre a antropologia e a Nova História francesa. Nas últimas décadas, as contribuições de Martin Lienhard (1990, 1998) foram decisivas para que redirecionássemos o estudo etno-histórico para o presente em construção e não apenas para os fenômenos registrados no passado. Assim, música, literatura, festas populares e rituais contemporâneos, puderam ser interpretados a partir dos parâmetros da etno-história.

cumentação diretamente elaborada pelos escravos. Não dispomos de qualquer produção que se aproxime dos registros norte-americanos. Trata-se de um quadro contraditório, particularmente em relação ao Brasil. Aqui, onde se elaborou uma ideologia integrativa, em nenhum momento se pôde “ouvir” as vozes dos escravos. Embora a obra de Gilberto Freyre tenha explorado a proximidade física e a miscigenação como base de uma sociedade racialmente democrática, a ausência de documentação revela a existência de um grande hiato entre a Casa Grande e a Senzala – este fato comprova que o modo de vida dos escravos não despertava a curiosidade dos senhores e que a possibilidade dos próprios africanos fixarem, de forma independente, as suas concepções era algo impossível. Devemos aos estrangeiros as descrições e os registros visuais mais interessantes sobre o mundo dos cativos, como demonstram os trabalhos de Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Thomas Ewbank e outros.

A recuperação do discurso escravo implica em uma busca de fragmentos sob diferentes formas e lugares. Cumpre, então, esclarecer que por discurso escravo estamos admitindo, “todas as práticas – verbais ou não – que sustentam uma operação comunicativa” (Lienhard, 1998, p.16). Assim, localizamos os seus elementos em expressões muito variadas que incluem desde as produções diretas dos afrodescendentes como, por exemplo, dança, rituais, música e literatura, aos documentos indiretos; como os processos criminais e as narrativas dos viajantes, que inscrevem de forma velada as vozes dos escravos. Trata-se, em ambos os casos, de uma leitura difícil, porque pressupõe a compreensão de fragmentos. Nos registros da tradição oral temos a oportunidade de apreender tais vestígios de forma autônoma, mas nem por isso com maior clareza, pois, nesses casos, trabalhamos com materiais encobertos por concepções culturais hegemônicas que comprometem sua autonomia. Nos registros indiretos o viés de quem escreve impõe, igualmente, que o discurso escravo seja captado nas entrelinhas. A analogia com o trabalho do arqueólogo é, nesse caso, pertinente, pois,

[...] o discurso dos africanos e seus descendentes (reais ou espirituais) se acha, na verdade como que soterrado ou enterrado. Nosso interesse consiste, pois, em desenterrá-lo. Em qualquer operação de desenterramento o que se chega a tirar fora é pouco mais que um montão de ossos mais ou menos desconexos. A partir desses ossos, o arqueólogo recompõe o esqueleto e procura, baseando-se no contexto pertinente, encontrar-lhe um sentido. A mesma tarefa é a que incumbe o “arqueólogo” do discurso africano ou escravo soterrado nos documentos existentes (LIENHARD, 1998, p.18).

Observamos que na congada existe um conjunto de textos que se reportam à escravidão e que nos chegam por meio da tradição oral: são músicas, narrativas, mitos, rituais, entre outros. Particularmente nas cantigas, registradas em língua africana ou em língua portuguesa, podemos ouvir os ecos do passado. As músicas, que ocupam um lugar central na festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário, fazem referências aos momentos significativos da experiência escrava. Aspectos da vida social como o trabalho, a morte, e a religião, podem ser identificados no *corpus* musical. Nas canções cerimoniais, homenageiam-se os capitães dos Ternos⁶, louvam-se os deuses e rememoram-se os ancestrais.

⁶ O Terno constitui o agrupamento social básico na organização da congada. Em Uberlândia, em 1995, a Irmandade do Rosário reunia aproximadamente 12 Ternos; em 2000 este número somava 15 Ternos; em 2002, já alcançava de 19 Ternos. Embora Uberlândia seja uma cidade média, com os setores comercial e industrial em franco desenvolvimento, a cultura popular tradicional encontra-se igualmente em franca expansão. Há informações sobre o surgimento de outros Ternos nos últimos anos, mas não temos como precisar o número exato, mesmo porque, alguns experimentam dificuldades em se legitimar junto à Irmandade. Os Ternos encontram-se subdivididos nas seguintes categorias: Moçambique, Congo, Marinheiro e Catupé. Trata-se de uma estrutura organizacional que envolve a própria Irmandade do Rosário, a Igreja Católica, os Terreiros de Umbanda e, mais recentemente, a Prefeitura, enquanto instância de fomento. Não poderemos discutir todos esses aspectos no texto, pois, obviamente, em muito nos estenderíamos.

Assumimos, portanto, que as vozes dos escravos reaparecem sob a forma velada nas cantigas⁷ e nos rituais congadeiros. Como é a matriz musical africana a base deste fazer musical, descreveremos de forma resumida os seus elementos básicos, pois estes atuam como modelos inconscientes que servem de suporte ao processo de produção do discurso escravo.

Na música vocal africana a estrutura é definida pela presença do solista e do coro. Kazadi wa Mukuna (1985), ao discutir os aspectos melódicos da música do Zaire (atual República Democrática do Congo), indica os elementos principais que estruturam os grupos vocais dos povos bantofones⁸:

Na base da sua estrutura podemos distinguir três tipos de melodias:

1º aquelas cantadas pelos solistas;

Caracterizam-se pela fórmula curta responsorial incansavelmente repetida pelo grupo *sanza variazione*;

2º aquelas divididas entre o solista e o grupo.

Nessa categoria o solista entoa a melodia e o coro a completa. Às vezes o coro elabora sobre um motivo melódico iniciado pelo solista;

3º aquelas executadas em uníssono pelo grupo. (WA MUKUNA, 1985, p.5)

Esses princípios permanecem igualmente como orientadores da música na congada. A primeira forma estrutural, em que o

⁷ Angela Lühning (1990) emprega o conceito de cantiga ao referir-se ao canto no candomblé. Adotamos aqui o mesmo termo por julgá-lo mais apropriado. A categoria canção tem sido consensualmente adotada para se mencionar a música industrializada, o que obviamente, não é o nosso caso, embora, os patrimônios culturais populares sejam hoje igualmente difundidos pela indústria do disco.

⁸ Empregamos o termo bantofones para designar os falantes das línguas originárias do tronco banto. A hipótese da filiação comum a uma língua ancestral entre povos de uma vasta área da África sub-saariana foi postulada, a partir da identificação, no material lingüístico, de semelhanças fonéticas e lexicais ainda em meados do século XIX. Hoje, cerca de 500 línguas da chamada África Negra são classificadas como oriundas do banto (LOPES, 2003, p. 17).

coro responde por meio de uma “fórmula curta” ao solista é a predominante, mas aquelas fórmulas em que se divide o canto entre o solista e grupo, e a que se executa em uníssono, encontram-se igualmente presentes.

Também o ritmo, elemento fundamental da tradição musical africana, logrou continuidade na sonoridade dos congadeiros. Os laços de filiação com os demais gêneros afro-americanos como blues, rumba, samba, reggae, são evidentes, pois, “por mais diversos que sejam um do outro, todos compartilham da mesma continuidade africana, de um imaginário que lhes é comum e que define a construção formal e estrutural da música” (Oliveira Pinto, 2002, p. 2). Podemos argumentar nos termos de Sidney Mintz e Richard Price (2003) que o “ar de família” que se constata na música é extensivo a toda a cultura afro-americana. Esta deve ser concebida enquanto uma espécie de gramática geradora de princípios orientadores das práticas culturais. Ou seja, subjacente aos diferentes objetos empíricos, localizamos estruturas simbólicas que asseguram a unidade na diversidade.

Dentre os elementos estruturais comuns na organização musical, destacamos a presença de uma “linha rítmica” de base. O conceito de “linha rítmica”, equivalente à noção de *time line* - introduzido por Joseph K. Nketia para a compreensão da música africana - é também fundamental para a análise da música afro-americana, pois integram uma mesma matriz sonora. Em toda música africana ou de origem africana, os instrumentos musicais atuam na execução de diferentes ciclos rítmicos, mas, existe sempre um ciclo formal, na maioria das vezes executado por um idiofone⁹, que ordena a entrada dos demais instrumentos. A propósito dos ciclos formais argumenta Kubik,

⁹ Termo genérico empregado para identificar instrumentos cujo som é produzido pelo corpo em vibração, como, por exemplo, o agogô, as castanholas e o reco-reco.

[...] os motivos melódicos, as frases, temas e fórmulas musicais expressam na sua repetição ciclos formais precisos que em geral se estendem sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, ou 36 pulsos. O comprimento do ciclo é definido a partir do momento do primeiro impacto até o início de sua repetição (*apud* Oliveira Pinto, 2001, p. 239).

Apresentamos abaixo, em notação datilográfica, o ciclo formal e as variações que obtivemos a partir do estudo da música do Terno Pena Branca do Bairro Patrimônio em Uberlândia-MG. A “linha rítmica” de 12 pulsações é executada pelas caixas. Não seria possível nesse momento discutir a particularidade dos demais instrumentos, gungas e patangomes.¹⁰ Interessa-nos apenas destacar que o ritmo é o elemento de suporte para a execução das cantigas. O canto geralmente tem início após o “toque” das caixas, que é o principal símbolo sonoro de distintividade dos Ternos.

O padrão de 12 pulsações que caracteriza o Terno de Moçambique é executado segundo algumas variações: ora os músicos o reduzem para 6 pulsações, ora introduzem pulsos mudos. O ritmo e o andamento são escolhidos conforme o contexto social em que se toca. Assim, em frente à igreja, em um terreiro de candomblé, no encontro de Ternos ou em visita aos devotos, cabe ao Capitão determinar a forma apropriada do ritmo e do andamento.

Marcação do ciclo formal, executado pelas caixas do Terno de Moçambique Pena Branca:

- a) x x x x x x x x x x x x
- b) x x x x x x
- c) x x x x • •

¹⁰ Limito-me, portanto, aqui à marcação das caixas. O estudo desenvolvido por Glauro Lucas (2002) discute de forma exemplar o papel dos demais instrumentos. Ver também a sua contribuição pessoal à pesquisa desenvolvida por Leda M. Martins (1997, pp.127-144).

- x̣: com acentuação
- x: sem acentuação
- : pulsação muda

Durante o ritual, que se desenvolve ao longo de 3 dias, essa base estrutural assegura a execução do canto. Quanto às cantigas, podemos dividi-las em dois grandes conjuntos: **Cantigas Improvisadas** e **Cantigas Memorizadas**. Conforme a organização do tempo histórico pelos congadeiros elas podem ainda se referir ao tempo presente ou ao tempo passado - *ao tempo do cativoiro*.

As Cantigas Improvisadas são elaboradas circunstancialmente e o conteúdo normalmente diz respeito ao presente. São geralmente cantadas em português. Algumas podem, inclusive, ser esquecidas rapidamente, pois são criações que respondem a situações ocasionais surgidas durante o período da festa. Nesse caso, a inspiração é fornecida por momentos imprevistos ou previstos.

A - Cantigas Improvisadas

a) Situações imprevistas:

Surgem em diferentes momentos em que o cortejo percorre as ruas da cidade, como por exemplo, no amanhecer do dia, durante uma chuva repentina, no encontro casual de dois Ternos, entre outras.

b) Situações previstas:

Diante dos devotos que solicitaram a presença do Terno como pagamento de promessa; em visitas a outros Ternos; aos terreiros de umbanda e candomblé; ou diante da igreja.

Em 2002, quando realizávamos o trabalho de campo no Terno Pena Branca, a cantiga que acompanhou o grupo durante o percurso até a igreja de N. S. do Rosário fazia referências ao amanhecer do dia e à cor branca que caracteriza a indumentária do

grupo. A situação experimentada naquele momento, combinando o raiar de um dia ensolarado e a cor do Terno tomando as ruas em cortejo, motivou o seguinte canto improvisado:

Clareou, clareou, Pena Branca já chegou.

O “verso” foi elaborado intuitivamente por um jovem integrante do Pena Branca, assumido pelos capitães e entoado em uníssono pelo grupo. O exemplo ilustra, portanto, momentos nos quais, a partir da estrutura formal, as letras são produzidas livremente referindo-se a uma situação do **presente**. Porém, as cantigas improvisadas podem também se referir ao **passado**. Nesse caso, incluem temas, frases, palavras em dialetos e heróis, que funcionam como suportes da memória da escravidão.

B- Cantigas Memorizadas

Integram esse conjunto as **cantigas novas**, elaboradas previamente para a festa e as **cantigas tradicionais**, aquelas que habitualmente fazem parte do repertório do Terno ou mesmo da congada em geral. As cantigas novas são criadas previamente e memorizadas para serem cantadas durante a festa, em um ano específico e normalmente não são retomadas e experimentam uma curta duração devido ao seu significado contextual (cf. B-III).¹¹ As cantigas tradicionais integram o repertório geral dos Ternos, são cantadas anualmente e conhecidas, muitas vezes, por Ternos de outras regiões. Diríamos que, ao contrário das anteriores, possuem uma longa duração.

Quanto à língua, em que as cantigas memorizadas são expressas, propomos a seguinte classificação:

¹¹ Temos como exemplo a cantiga B-III composta pelo Capitão Ramon Rodrigues do Terno Moçambique de Belém. Trata-se de uma resposta enigmática aos problemas enfrentados pelos congadeiros em consequência da alteração do calendário tradicional da festa pela Igreja.

- a) cantigas novas em português;
- b) cantigas novas em dialeto;
- c) cantigas tradicionais em português;
- d) cantigas tradicionais em dialeto.

As cantigas tradicionais (em dialeto ou em português), especialmente aquelas consideradas como sendo do “tempo do cativo”, são as mais interessantes do ponto de vista da arqueologia do discurso escravo porque registram os conteúdos de um passado que foi transmitido oralmente. De acordo com Jan Vansina (1967) nos registro orais encontramos materiais importantes para a compreensão da história das sociedades ágrafas. A partir da pesquisas que desenvolveu sobre a história dos povos africanos, o autor estabeleceu o conceito, hoje amplamente adotado de tradição oral, como sendo: *um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra* (Vansina, 1980, p. 158, **grifos do autor**). Nesse universo, introduziu subdivisões de acordo com a especificidade dos dados. Os materiais decorados foram, por exemplo, classificados como “poemas” e “fórmulas”:

O termo “poema” é apenas um rótulo para todo o material decorado e **dotado de uma estrutura específica, incluindo canções**. O termo “fórmula” é um rótulo que freqüentemente inclui provérbios, charadas, orações, genealogias, isto é, tudo que é decorado, mas que não está sujeito a regras de composição, a não ser as da gramática corrente. Em ambos os casos, as tradições compreendem não só a mensagem, mas também as próprias palavras que lhes serve de veículo (idem, p. 160, **grifo nosso**).

Adotando-se as orientações de Vansina, diríamos que as cantigas elaboradas pelos Ternos inscrevem-se na categoria “poemas”, pois estão sujeitas às “regras de composição” e obedecem a uma “estrutura específica”. Como vimos, na música da congada, a estrutura é fornecida pela matriz musical africana - modelo inconsciente - que orienta os músicos em suas composições. Os congadeiros, apoiados nessa base sonora, autenticam no presente um discurso musical que é expressão do pas-

sado. Por meio da música, o passado se faz presente, os sons e os ecos da escravidão emergem com toda a sua força. Por isso, o ritual da congada é carregado de dramaticidade e expressões de sofrimento que contrastam com os momentos de alegria que se reportam à luta e conquista da liberdade.

A língua ancestral permanece no canto como um símbolo distintivo dos mais importantes, por isso merece uma atenção especial em nossa análise. Mesmo quando não cantam em dialeto africano os congadeiros procuram aproximar-se foneticamente da pronúncia que admitem corresponder ao modo característico do falar dos escravos (B-III). Os cantos memorizados em dialeto ocorrem apenas em situações especiais, pois em sua maioria, são vistos como *pontos*, aspecto este, que discutiremos posteriormente. Mas, da mesma forma que no candomblé, na congada não se fala uma “língua africana”, trata-se de língua ritual.¹² Existem evidências de que “uma língua de origem banto” tenha sido falada no Brasil, porém, o seu uso parece ter se limitado aos momentos iniciais da escravidão (Slenes, 1991-92, p. 60). Mesmo nas comunidades negras contemporâneas em que os membros se comunicam por meio de uma “língua africana”, na verdade o que se observa é o emprego de termos de origem banto veiculados por uma sintaxe fornecida pela língua portuguesa (Vogt e Fry, 1996). De qualquer forma, a dimensão lingüística se apresenta como um campo importante para a compreensão do discurso escravo na congada, seja através da pronúncia, do emprego de expressões em dialeto ou de temas caros “ao tempo do cativo”. O esforço que se verifica é no sentido de reconstituir discursivamente o passado.

¹² O paralelo com o candomblé foi sugerido pela leitura dos textos de Yeda P. de Castro (1981), pois se trata também, no caso, de música litúrgica. Os seus membros conhecem o significado apenas de algumas palavras, através delas, estabelecem o significado com o contexto ritual, conforme observou Ângela Lühning (1990).

Arqueologia do discurso escravo

Portanto, é no material decorado, nas cantigas em dialeto africano ou em português, referidas ao “tempo do cativo”, que localizamos com maior precisão o discurso escravo. Nos registros abaixo encontramos as vozes dos ancestrais escravizados materializadas em categorias cognitivas, ainda que de forma residual. Seleccionamos dois conjuntos dessa produção para análise. O primeiro inclui cantigas em português e o segundo, em dialeto africano ou contendo expressões em dialeto. As cantigas foram transcritas do CD **Os Negros do Rosário**¹³, que reúne o canto dos congadeiros da cidade de Oliveira-MG. A outra fonte de dados foi a pesquisa realizada por Leda Martins (1997) na região metropolitana de Belo Horizonte, na comunidade do Jatobá. Por fim, o CD **Memória do Congado**¹⁴ que registra e reúne o canto dos congadeiros de Uberlândia-MG.

¹³ Diversos autores, *Os Negros do Rosário*, São Paulo, Lapa Discos, 1999. Trata-se da regravação do LP de 1992. As gravações foram realizadas em setembro de 1986 e setembro de 1987 nas ruas de Oliveira-MG.

¹⁴ Diversos autores: *Memória do Congado*, Uberlândia, Digital Solution, 2003.

A – Cantigas em Português

| | | |
|---|---|---|
| <p>A-I 1888</p> <p>Domínio Público* <i>1888 naquele dia de ano estava amoitado no mato soldado me procurando</i>¹⁵</p> <p>*1888 é do tempo da escravidão. É cantada por outros Ternos também. (Capitão Manduca, Oliveira-MG).</p> | <p>A – II</p> <p><i>Zum, zum zumLá no meio do marZum , zum, zumLá no meio do marÉ o canto da sereia Que me faz entristecerParece que ela advinhaO que vai acontecerAjudai-me rainha do marAjudai-me rainha do marQue manda na terraQue manda no marAjudai-me rainha do mar</i>¹⁶</p> | <p>A-III Nego Véio¹⁷ Catupé S. Nenedito</p> <p><i>Um nego veioC'a malinha na cacundaAndava, andava, meus irmãoMas não achava o fim do mundo, aíQuanto mais ele andava, meu sinhôMeno ele encontrava o fim do mundo, aí</i></p> <p><i>Aí, surgiu uma moça brancaE disse: sorria nego, acabou</i></p> <p><i>É ela que mandou Princesa Isabel, ela que mandou</i></p> <p><i>Ela que mandou, ela que mandou</i></p> <p><i>No tempo do cativoiro Quando o senhor me batia</i></p> <p><i>Eu gritava por N. Senhora, meu DeusQuando a pancada doía</i></p> |
|---|---|---|

¹⁵ Catupé de N. S. das Graças, (intérprete), Domínio público, In: *Negros do Rosário*, São Paulo, Lapa Discos, 1999, faixa 3 (0,56 min).

¹⁶ MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória*, 1997, p 66.

¹⁷ CARMO, Hélio Evangelista do. In: *Negros do Rosário*. São Paulo, Lapa Discos, 1999. 1 CD. Faixa 2 (3 min 52 s).

As cantigas B-I e B-II, entoadas pela Capitã Pedrina foram gravadas na cidade de Oliveira-MG e fazem parte do CD **Os negros do Rosário** (1999). A cantiga B-III, gravada pelo Moçambique de Belém e integra o CD **Memória do Congado** (2003), é um dos poucos registros em Uberlândia em que aparecem expressões em dialeto. Foi elaborada em um momento especial em que o Terno questionava o poder exercido pela igreja na festa. Ao se referir às músicas que interpreta, a capitã Pedrina destaca que são especiais, pois lhes foram transmitidas diretamente pelo pai, também capitão de congada:

Ajuntei tudo que sabia, o que já havia aprendido com o meu pai, Capitão Leonídio, o que canto intuitivamente, com coisas que procuro em livros, coisas do dialeto africano (Capitã Pedrina, CD - Negros do Rosário, 1999).

B – Cantigas em dialeto africano ou contendo expressões em dialeto

| B-I | B-II | B-III |
|--|---|--|
| Aba cuna Zambi pala oso ¹⁸ | (Aba cuna Zambi pala oso – texto em português) ¹⁹ | Moçambique de Belém ²⁰ |
| Capitã Pedrina | Capitã Pedrina | Capitão Ramon Rodrigues |
| <i>Aba cuna Zambi pala oso</i> | <i>Olha eu vim de Angola</i> | <i>Omu cuá?</i> |
| <i>Aiabá q'uiamaKuna</i> | <i>Eu vim aqui curimar (trabalhar)</i> | <i>Omu cuá</i> |
| <i>aba apaninjé</i> | <i>Oh!</i> | <i>Tudo quema tudo</i> |
| <i>Ê é aruê, aruê, aruêÊ</i> | <i>Eu vim da kalunga (mar)</i> | <i>jame?</i> |
| <i>é aruê, aruê, aruê</i> | | <i>Tudo quema nosso senhor</i> |

¹⁸ PEDRINA, Capitã e Guarda e Moçambique N. S. das Mercês. *Negros do Rosário*. São Paulo, Lapa Discos, 1999. 1 CD. Faixa 1 (5 min 41 s).

¹⁹ PEDRINA, Capitã. In: *Negros do Rosário*. São Paulo, Lapa Discos, 1999. 1 CD. Faixa 1 (5 min 41 s).

²⁰ RODRIGUES, Ramon. In: *Memória do Congado*. Uberlândia, Digital Solutions Ltda. 2003. 1 CD. Faixa 4 (5 min 32 s).

Messaquilibu Babá
Okê

Mulendi eledá
Muna ualê e do ayê
Okolofé cuna Zambí
Monu, monu
guendelela
Pala oso
Mumu abanjá

Angona **Musambê**
Angona Lumbambú
Onkó utelezi
Onkó okolofé

Oê – oiá, oê – oê – oiá
Okuassê ayá ngana
Ararakolê

Muenha cuna marungo
Na **Aruanda** sarava

Eu vim aqui **trabucar**
(trabalhar)

No tempo do
cativeiro Vida de negro
era só **trabucar**
Trabucava o dia inteiro
e ainda
Ganhava era o
chiquirá
(chicote)

Ora viva a liberdade
Cativeiro já acabou
Mas ainda nos falta
igualdade
De negro para senhor
Cem anos de abolição
Não pude comemorar
Cadê a libertação
Que lei Áurea ficou de
me dar?

Zumbi foi um grande
chefe
No Quilombo dos
Palmares
Sua luta não acabou
Ela ecoa pelos ares

O Quilombo dos
Palmares
Já foi ponto de união
A união faz a força
Prá qualquer
libertação.

O que viemo fazer
meu zifio?

Festejá Nossa
Senhora do Rosário
Com prazer e alegria
Ah, ah, ah...
Em cima de mourão
de zi portera
Tem neguim com
beijo vermei
De tanto comê
coalhada

Oh! Quando eu vim da
minha terra, aruê!
Até hoje ainda me
lembro, aruê!
São Benedito foi na
minha casa, aruê!
E me ensinou a rezar,
aruê!

Oh! O moçambiqueiro
acabou de chegar
Na porta da igreja para
festejá!
Oh! Meu Deus!
Irmandade é para
festejá!
Olelê, lê vamu festejá!

Pois o moçambiqueiro
acabou de
chegar Irmandade para
festejar
Olelê, lê, lê vamu
festejá!

Tenho muita pena
tenho muita dó
Cacunda de nego é

mulambo só!

*Olelê, lê, lê, é
mulambo só!
Eh! Quando eu era
pititinho, aruê
Que nem gunha em
baieta, aruê
Perecata e
quinhamba, aruê
Carapuças e cabeças,
aruê*

*Eh! Senhora candeia
mamãe pereça Já cumi
pipoca deixei piruá
Olelê, lê, Lê, deixei
piruá
(...)*

Ao fazer a análise do discurso escravo, adotamos o caminho percorrido desde o início da diáspora. O termo *kalunga* (B-II, 1ª estrofe) é nesse sentido exemplar. Trata-se de uma categoria que aparece de forma recorrente nas narrativas míticas, depoimentos e cantigas que se registram na congada, referindo-se simbolicamente à grande travessia do Atlântico. Entre os múltiplos sentidos atribuídos à *kalunga*, encontram-se: a) uma divindade banta das águas²¹, b) o mar²², c) rio/mar.²³ Particularmente, Robert Slenes observou outros possíveis significados, mas admite que o sentido primordial esteja associado com o drama da travessia e ao culto de uma divindade entre os povos de língua umbundo, quiconco e quimbundo.

²¹ LIENHARD, M. *O mar e o mato*, 1998, pp.43-51.

²² *Ibid.*, p.46

²³ SLENES, Robert. *Malungo ngoma vem*, 1991-1992, p.53.

Na congada o termo apresenta duplo sentido. Observamos que, nos momentos em que os congadeiros cantam em dialeto, ou inserem termos africanos em um texto narrativo em português, *kalunga* freqüentemente nomeia a divindade africana das águas. Quando cantam apenas em português, a entidade evocada é N. S. do Rosário, uma santa branca do catolicismo. Como compreender tal duplicidade no discurso escravo?

Os pesquisadores argumentam que a crença em N. S. do Rosário surgiu no catolicismo vinculada ao Rosário de Maria, uma vez que, a este objeto, os cruzados portugueses atribuíam os milagres alcançados nas batalhas ocorridas no norte da África. Tal experiência mítica teria lugar no deserto e não nas águas. Sugerem, ainda que, posteriormente, os escravos, em solo africano, quando do embarque para a América, já teriam assumido o culto à divindade católica:

A devoção à N. S. do Rosário em África e sua entronização como padroeira dos negros teriam sido pulsionadas (sic) pela aparição de uma imagem da santa em Argel, **possivelmente no deserto**, inaugurando em relação a essa divindade católica, todo o processo de reelaboração mítica, **que se estende da África ao Brasil** (MARTINS, 1997, p.49 - **grifos nossos**).

A partir de teses como estas inspiradas no catolicismo, sugere-se que os escravos tenham adotado a santa como símbolo de devoção antes mesmo da travessia nos tumbeiros. Assim, N. S. do Rosário é descrita como a entidade das águas que acompanhou os escravos desde o início da diáspora. A crença na santa, enquanto “rainha do mar” (A-II), teria sido decisiva para a difusão do seu culto entre os africanos no Brasil.²⁴ De fato, alguns dos nossos dados fazem referência à entidade como protetora dos escravos (A-III, 4^a estrofe):

²⁴ Leda Martins, 1997, pp.44-67, desenvolve tal associação de maneira mais ampla.

No tempo do cativo
Quando o senhor me batia
Eu gritava por N. Senhora, meu Deus
Quando a pancada doía

A edificação de capelas pelas Irmandades Negras em homenagem à N. S. do Rosário foi uma prática muito freqüente no período escravocrata em Minas Gerais (Boschi, 1986). No entanto, a devoção à santa pelos africanos, desde os momentos iniciais da diáspora, é algo controverso. Trata-se, de hipótese pouco provável, pois sabemos que a cristianização prévia não se apresentou como processo extensivo aos africanos escravizados que aqui aportavam. Também, a doutrinação praticada – se limitando ao batismo e à adoção de um nome português pelos escravos – nos parece insuficiente para promover a repentina conversão. Acreditamos que a incorporação da santa no imaginário dos escravos se deu nos quadros já constituídos da escravidão como forma de resistência a partir da re-significação de uma instituição da cultura dominante.

Afirmamos que N. S. do Rosário é normalmente evocada quando se canta em português e a *Kalunga* quando se canta em dialeto africano. Os nossos dados sugerem que os escravos referiam-se à santa católica quando sabiam que seriam compreendidos pelos senhores ou se encontravam em espaços sociais controlados pelos brancos, como por exemplo, nas igrejas, por isso, a sua presença no canto em português. Evocavam, no entanto, a divindade africana quando a comunicação era entre iguais e em situações que exigiam a afirmação positiva da identidade escrava. Por isso mesmo, a presença da *Kalunga* é freqüente no canto em dialeto africano ou nas cantigas que incluem termos das línguas africanas.

O recurso à língua se apresentava, naqueles contextos, como mais um elemento estratégico na luta que travavam contra o sistema escravista. Slenes (1991-1992, p. 62-64) descreve outras

situações em que os escravos empregavam expressões contendo palavras africanas: *ngoma vem*, indicando a presença do senhor de escravos e, *cumbi virô*, alertando para a aproximação do poder repressivo. Os exemplos confirmam a prática de manipulação do código lingüístico pelos africanos no sentido de avisar os pares sobre uma situação de ameaça. Em nosso caso, o recurso a uma ou outra categoria religiosa indica igualmente o uso político da língua conforme o contexto.

Os elementos do sagrado se encontram em diferentes registros do discurso escravo. A cantiga A-I, entoada pela Capitã Pedrina, é um canto de louvor cujos termos remetem para a matriz religiosa banto. Nesse conjunto, apenas a palavra *ayé* nos parece de origem yorubá. Em tradução livre a própria Capitã apresenta o significado:

A parte cantada que está no dialeto significa o seguinte: paz de Deus para todos, porque aquele que não tem paz não tem nada / Louvor ao Grande Pai, criador do céu e da terra / a bênção de Deus eu rogo para todos os que estão aqui agora / Senhora do Rosário, Senhora das correntes dê força e dê bênção / boa tarde senhoras e senhores como vão vocês? / Salve todos os irmãos do *Rosário* que já foram para outra vida (Capitã Pedrina, Oliveira – MG, CD – Negros do Rosário, 1999).

Procuramos, com o apoio do *Novo Dicionário Banto do Brasil* (Lopes, 2003), verificar o sentido de alguns termos, pois se trata efetivamente de um canto em língua banto.²⁵ Parte das categorias traduzíveis se reporta ao universo mítico: *Zâmbi* (divindade suprema de origem angolo-congolesa e da umbanda); *Aruanda* (moradia mítica das divindades); *Musambê* (*Mutacuzambê*) (di-

²⁵ Ao referirmos ao dialeto banto nos pautamos pela definição estabelecida pelos seguintes pesquisadores: CASTRO, 1981; SLENES, 1991-92; VOGT e FRY, 1996, segundo os quais os dialetos africanos no Brasil são construções lingüísticas que utilizam palavras das línguas quicongo, quimbundo e umbundo ordenadas pela sintaxe da língua portuguesa.

vindade dos cultos angolo-congueses correspondente ao Oxóssi nagô).

Curiosamente, na congada atual, os cantos em língua africana raramente são entoados publicamente. A língua, enquanto código secreto e instrumento de resistência aos senhores de escravos, perdeu em parte o sentido. No entanto, a sua prática guarda ainda significados relacionados com o sistema religioso dos povos bantos como, por exemplo, a noção de *desafio*. Verificamos, em Uberlândia, que uso da língua africana em situações específicas é considerado tabu, pois aquele que não domina o código secreto se sente ameaçado por não poder responder a um *desafio* nos mesmos termos. Nas concepções atuais dos congadeiros, as cantigas em dialeto são interpretadas como *pontos*, simbolicamente, um instrumento de poder nas mãos daqueles que dominam o segredo da língua. Assim como na umbanda, os *pontos* se relacionam com as *demandas* e indicam uma situação desafiadora proposta por alguém. Normalmente encerram conflitos ou ameaças que precisam ser debeladas para que sejam evitados os efeitos maléficos.²⁶ O depoimento abaixo registrado em Oliveira-MG é esclarecedor:

Ô Siriema é Ponto. Os Pontos um capitão joga pro outro, um Terno joga pro outro, ou pra alguma força, pra um espírito. Muitos não sabem cantar, mas também tem muitos que cantam sem saber que aquilo é ponto.

(Capitão Pedro Aponício).²⁷

²⁶ Trata-se aqui do tema da bruxaria presente no imaginário das culturas centro-africanas, discutido classicamente na antropologia por Evans-Pritchard (2004) e que foi retomada recentemente por historiadores SLENES, 1991-92 e 1999, pp. 142-149; MELLO SOUZA, 2002 pp. 217-228 e outros. Leda Martins (1997, pp. 105-107), descreve uma situação rara de desafio, narrada pelo Capitão João Lopes da comunidade do Jatobá-MG, expressa em dialeto africano.

²⁷ Encarte – Faixa 4 – CD *Negros do Rosário*, 1999.

Os *pontos*, mesmo quando cantados em português, contêm enigmas e exigem habilidade espiritual do capitão desafiado para respondê-los. Em função da cosmologia religiosa banto, o aspecto mágico que a caracteriza, também se apresenta na festa de N. S. do Rosário. Na maioria das vezes, essa dimensão sensível da congada é analisada preconceituosamente ou negligenciada até mesmo nos estudos acadêmicos. Mas trata-se de um elemento central. A própria saída do Terno do *quarte*²⁸ envolve rituais de proteção. A quase exigência nos Ternos de que ao menos um dos seus capitães tenha experiência ou vivência nas religiões afro-brasileira, preferencialmente na umbanda, é justificável, pois a festa transcorre também dentro do universo da magia. O canto abaixo é um *ponto*. Embora cantado em português, nele fica patenteado o caráter emblemático:

Ô siriema
Canela fina corredeira
Nunca vi pássaro de pena
Deixar rastro na ladeira²⁹

Obviamente não é a ave - a seriema - que está em questão. O pássaro é tomado em sentido metafórico para falar de um aspecto específico da realidade relativo a outro Terno. Cabe ao capitão desafiado interpretá-lo e imediatamente responder com outro *ponto*. O contexto do *desafio* e as implicações inerentes, quando se canta em “língua africana”, são detalhados no depoimento abaixo. Neste caso, o fato de um Terno cantar em dialeto foi interpretado por outro como sendo *ponto* e o conflito se estabeleceu:

Dependendo da hora, se precisar, canta. [...] Só se precisar. Se tiver necessidade mesmo [...] **Mas é muito raro**. Aconteceu um fato

²⁸ Local em que os Ternos se reúnem no período da festa. Normalmente coincide com a casa do capitão.

²⁹ GUARDA DE CATUPÉ N. S. DO ROSÁRIO. In *Negros do Rosário*, São Paulo, Lapa Discos, 1999. 1 CD, Faixa 4 (4'21).

uma vez comigo lá em Estrela do Sul. Fui convidado pra ir à festa, chegou lá, você já foi em Estrela do Sul? [...] Você vê a Igrejinha lá, né? Eu nunca tinha ido, foi a primeira vez. Aquela Igrejinha lá em cima, entendeu? Bem antiga... Então é costume o Moçambique, se eu chego numa Igreja velha, né, então como a gente é espírita, a gente vê coisa além que vocês não vêem, entendeu? Então a gente tem que cantar. **E eu entrei cantando dialeto.** E nessa festa, o Bombinha [capitão do Terno Princesa Isabel – Uberlândia-MG] entrou primeiro que eu. Aí eu **entrei cantando dialeto**, dentro da Igreja, ele pensou que eu estava cantando pra ele. Aí ele veio pra cima, aí eu fui obrigado a **cantar ponto** pra ele, pra ele pôr a sacolinha dele no saco e sair”. (Depoimento do Sr. João Batista, Moçambique Branco – Araguari – MG)

O *ponto* cantado enquanto *desafio* ou *demanda* encontra-se presente em outras manifestações culturais de origem banta, como por exemplo, no jongo. Sua extensão no Brasil pode ser aferida pela presença na documentação dos viajantes, pesquisadores e folcloristas (Slenes, 1991-92, p. 62). A propósito, o termo *bizarria* significando *ponto*, desafio ou enigma, por nós identificado na fala dos congadeiros em Uberlândia, é o mesmo localizado por Rosini Tavares de Lima entre os jongueiros. Nesta manifestação, segundo o autor, também “há ‘pontos de demanda’ ou de desafio que são verdadeiros enigmas a ser (*sic*) decifrados [a *bizarria*] e ‘pontos de *visaria*’ que funcionam apenas como música para dançar” (*apud* Slenes, 1991-92, p. 62). Ou seja, o canto tanto pode ser empregado nas práticas do lazer (*visaria*) como apresentar conteúdos de natureza religiosa: desafiadores e enigmáticos (*a bizarria*). No imaginário dos congadeiros um Terno somente canta na língua africana quando está *demandando* contra o outro, isto é, quando se encontram em conflito aberto. Por isso, poucos, atualmente, professam o recurso à língua africana em situação de ritual, embora não neguem a capacidade e a necessidade de utilizá-la em situações específicas.

O registro que fiz quando do trabalho de campo, de um evento envolvendo o “Seu” Lázaro, capitão do Terno Pena Branca, evidencia igualmente o uso do dialeto em uma situação de conflito.

Durante a festa, enquanto o cortejo passava em frente a Igreja do Rosário, o capitão fez a seguinte fala dirigida ao padre: *hoje eu te dou pocotá, amanhã eu te dou progolenga*. Embora o significado de *progolenga* não tenha sido localizado, *potoca* quer dizer mentira (cf. Nei Lopes, 2003, trata-se de um termo possivelmente originário de *mpoto* em quicongo). De fato, fui informado posteriormente pelo “Seu” Lázaro de que se tratava de expressão em dialeto e que esta era uma forma de enganar o clérigo, uma vez que o conteúdo da mensagem não seria entendido. O “Seu” Lázaro estava certamente se referindo a sua condição de pai-de-santo, que naquelas circunstâncias se via na contingência de reverenciar o padre, ainda que de maneira falsa.

O mundo do trabalho enfrentado pelos escravos é outro tema freqüente nas cantigas. As agruras da escravidão surgem de maneira fragmentada, fixadas especialmente por meio de palavras em dialeto: *trabucar* (trabalhar), *curimar* (trabalhar), *chiquirá* (chicote) (B-II, 1ª e 2ª estrofes); *Tenho muita pena tenho muita dó, cacunda de nego é mulambo só* (B-III, 7ª estrofe). Porém, ao lado da percepção da violência inerente ao trabalho escravo, observamos, também, os anseios e a luta pela liberdade. A cantiga 1888 (A-I) é um bom exemplo: *1888, naquele dia de ano. Estava amoitado no mato. Soldado me procurando*. Nela aparecem inscritos os aspectos da submissão forçada, mas também, a principal forma de resistência: a fuga para os quilombos ou simplesmente para a *nfinda*³⁰ (o mato). Observamos que o tema da luta no *mato*, na floresta, surge com o mesmo significado nas cantigas dos *paleros*³¹ cubanos. Lienhard (1998) interpreta a presença da *nfinda* nessas cantigas enquanto registro de práticas de resistência semelhante àquelas desenvolvidas pelos quilombolas no Brasil, mas adiciona também o argumento de que tal estratégia

³⁰ “Mato floresta, morada dos espíritos dos mortos” (LIENHARD, 1998, p.144).

³¹ “[...] adeptos da religião afro-cubana chamada de *palo monte* (pau de mato), se consideram descendentes espirituais dos “congos” ou bantos que chagaram a Cuba enquanto escravos” (LIENHARD, 1998, p.25).

de luta não é uma particularidade dos africanos na América, pois o mesmo expediente foi empregado pela rainha Njinga quando da luta aberta contra os portugueses em Angola no século XVII.

Sendo ou não o discurso escravo estruturado em categorias que foram transpostas da África ou recriadas internamente, as cantigas constituem para nós pesquisadores uma chave para o passado. Conforme pudemos verificar, encontramos no canto dos congadeiros categorias submersas que são expressões dos escravos. Os seus descendentes confirmam que as vozes do “tempo do cativo” continuam a ecoar:

1888 é do tempo da escravidão. É cantada por outros Ternos também.
(Capitão Manduca, Oliveira-MG).³²

Camadas discursivas hegemônicas relacionadas com o catolicismo e o poder, exemplificadas nas alusões à N. S. do Rosário (A-III, 3ª estrofe) e à Princesa Isabel (A-III, 2ª estrofe) tendem a soterrar, por vezes, às concepções e o discurso dos escravos. Ao escavarmos os registros orais herdados dos antepassados, procuramos tornar inteligíveis as falas cifradas da resistência escrava inscritas nas cantigas da congada.

Uma última questão que permanece é o por que de se reviver anualmente o passado nos rituais da congada, se este foi tão traumático? A resposta certamente diz respeito à persistência da desigualdade entre negros e brancos, cuja consciência se expressa no canto. Como os ancestrais na tradição banto não morrem, e as desigualdades insistem em permanecer, a Capitã Pedrina empresta a sua voz para uma singela homenagem a Zumbi dos Palmares (B-II, 4ª e 5ª estrofes), um símbolo da resistência escrava. Outros capitães continuam a fazer o mesmo a cada ano em diferentes municípios de Minas Gerais.

³² Depoimento transcrito do CD *Negros do Rosário*, 1999, Encarte do CD, Faixas comentadas, faixa 3.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre prática de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- CASTRO, Yeda Pessoa. Língua e nação de candomblé. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, v. 4, 1981, p. 57-77.
- BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. *Bruxaria oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.
- KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LÍBANO SOARES, Carlos Eugênio. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas, Ed. Unicamp, 2002.
- LIENHARD, Martin. *La voz e su huella: escritura y conflicto étnico-social em América Latina (1492-1988)*. Ciudad de la Habana: Ed. Casa de las Américas, 1990.
- _____. *O mar e o mato. Histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe)*. Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário. O congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- LÜNING, Ângela. Música: coração do candomblé, *Revista USP*, v. 4, 1990, p. 115-124.
- MELLO E SOUZA, Marina. *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroação do rei de congo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória. O reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo e Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Ed., 1997.
- MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-*

americana. Uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas-Centro de Estudos Afro-Brasileiros, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa. Aspectos Panorâmicos da Música Tradicional do Zaire. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, vol. 8, 1985, p. 77-87.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista USP*, v. 44-1, 2001, p. 221-286.

_____. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África. Revista do Centro de Estudos Africanos*, v. 22/23:1, 2002, p. 20.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito. A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SLENES, Robert W. “Malungo ngoma vem!”: África coberta e redescoberta do [sic] leia-se “no” Brasil”. *Revista Usp*, v. 12, 1991-92, p. 48-67.

_____. *Na senzala uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava –Brasil-Sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

VANSINA, Jan. *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor, 1967.

_____. A tradição oral e sua metodologia. In: KIZERBO, J. (org.) *História geral da África. I. Metodologia e pré-história da África*, vol. I. São Paulo, Ática-Unesco, 1980, p. 157-179.

VOGT, Carlos e FRY, Peter. *Cafundó a África no Brasil*. São Paulo e Campinas: Companhia das Letras e Ed. UNICAMP, 1996.

WACHTEL, Nathan. *Los vencidos. Los índios del Peru frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Ed., 1971.

_____. *Le retour des ancêtres: lês indien Urus de Bolivie, XX-XVI siècle. Essai d'histoire régressive*. Paris: Gallimard, 1990.