

## O RITUAL DO JONGO E O IMAGINÁRIO MÍTICO AFROBRASILEIRO

### THE JONGO RITUAL AND THE MYTHICAL AFRO-BRAZILIAN IMAGERY

Ricardo Mendes Mattos<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9690-7392>

#### Resumo

Analisa-se o imaginário mítico do ritual afrobrasileiro do jongo. Para o filósofo Eudoro de Souza, o ritual religioso reverbera na sensibilidade e na imaginação de seus protagonistas, expressas em versos, gestos e sons. Assim, investiga-se o jongo como ritual religioso, a partir do método etnográfico da observação participante e a memória oral dos jongueiros. Conclui-se que o imaginário mítico do jongo é composto por objetos de culto (fogueira, tambores e chocalhos), atos rituais (“saravar a ngoma”, “amuntar na calunga”), gestos mágicos (dançar da “pemba”, plantar e colher frutos), imagens míticas (tatu, terra afundada e correnteza marítima) e personagens espirituais (como o “cumba” ou “jongueiro velho”). Tal imaginário institui um canal de comunicação com os espíritos ancestrais e a ritualização de uma morte simbólica, expressa na condição de escravidão e na vinda para os cativeiros brasileiros. Contudo, a presença ancestral permite um renascimento ritual, com a viagem de retorno à mítica Aruanda e a experiência de prosperidade da vida em liberdade.

**Palavras-chave:** Jongo. Afro-brasileiro. Escravidão. Cultura Popular. Religião.

#### Abstract

The mythical imagery of the Afro-Brazilian ritual of jongo is analyzed. For the philosopher Eudoro de Souza, the religious ritual reverberates in the sensitivity and imagination of its protagonists, expressed in verse, gestures and sounds. Thus, jongo is investigated as a religious ritual, based on the ethnographic method of participant observation and the oral memory of “jongueiros”. It is concluded that the mythical imagery of jongo is composed of cult objects (bonfire, drums and rattles), ritual acts (“saravar a ngoma”, “ramming in the calunga”), magical gestures (dancing the “pemba”, planting and harvesting fruits), mythical images (armadillo, sunken earth and sea current) and spiritual characters (such as the “cumba” or “old jongueiro”). Such imagery establishes a channel of communication with ancestral spirits and the ritualization of a symbolic death, expressed in the condition of slavery and in the coming to Brazilian captivity. However, the ancestral presence allows for a ritual rebirth, with the return trip to the mythical Aruanda and the experience of prosperity in life in freedom.

**Keywords:** Jongo. Afro-Brazilian. Slavery. Popular Culture. Religion.

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia da Arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, instituição na qual concluiu seu pós-doutoramento.

Condecorado com o título de Patrimônio Cultural Brasileiro, o jongo tem sido pesquisado cientificamente a partir de diversas perspectivas. Na condição de folclore, foi registrado pelos mais eminentes nomes do movimento paulista – como Mário de Andrade (1937), Alceu Maynard de Araújo (1964) e Rossini Tavares Lima (1954/1961). Conhecido em comunidades paulistas como “dança dos pretos”, o jongo também recebeu atenção de pesquisadores da dança – a exemplo de Lavínia Raymond (1954) e, mais recentemente, Ana Carolina Melchert (2007). Após o processo de patrimonialização, multiplicaram-se os estudos sobre as características do jongo como expressão da cultura afro-brasileira, a exemplo do próprio Dossiê Jongo no Sudeste, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2007). Um destaque deve ser feito para as relações entre a memória do jongo e a história das comunidades quilombolas vale-paraibanas, em pesquisas como aquela de Hebe Mattos e Martha Abreu (2009). Por fim, são incontáveis os estudos dedicados às comunidades jogueiras específicas.

A farta produção de conhecimento científico sobre o tema abrange muitas facetas do jongo: suas características musicais, coreográficas e poéticas; sua importância histórica e política para as comunidades quilombolas; sua posição como elo de ligação com o legado ancestral africano e sua importância na luta por direitos sociais nas comunidades atuais. Assim, o jongo esteve no centro daquilo que Robert Slenes considerou a formação de uma identidade banto no Brasil, por meio da partilha de “semelhanças linguísticas” e “visões cosmológicas” comuns a muitos povos centro-africanos (SLENES, 1999, p. 50). Tais elementos “cosmológicos”, como esclarece o historiador inglês, estão relacionados a complexo imaginário mítico – que inclui uso hermético de termos religiosos, práticas rituais ancestrais e o sentido sagrado de objetos de culto. Tais elementos permitem uma reflexão sobre o jongo como um ritual religioso.

A principal estudiosa do jongo vale-paraibano, Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1960), ressalta a importância deste ritual como expressão da religiosidade banto no sudeste brasileiro. De maneira mais explícita, o jogueiro Luís Caié, da cidade de São Luiz do Paraitinga, afirma: o jongo é uma “dança de religião” (ARAÚJO, 1964, p. 227).

Quais seriam as características “religiosas” do jongo? Quais as feições rituais ancestrais desse culto afro-brasileiro? Quais os principais elementos míticos desse imaginário centro-africano?

A reflexão sobre tais questões permite preencher uma lacuna nos estudos atuais sobre o ritual afro-brasileiro do jongo, além de compreender algumas características do imaginário

africano presente nas comunidades quilombolas do sudeste brasileiro. Para tanto, a presente pesquisa se pauta em uma etnografia de longa duração, realizada desde o ano de 2015 em comunidades jongueiras do município de São Luiz do Paraitinga/SP (MATTOS, 2018; MATTOS, 2019). Muitos dos detalhes rituais e elementos do imaginário mítico do jongo dependem de uma observação participante e convivência cotidiana, momento em que os jongueiros relatam detalhes fundamentais para a compreensão de sua religiosidade. Outrossim, o estudo etnográfico é complementado com uma pesquisa bibliográfica sobre o jongo vale-paraibano, com especial atenção às obras de Maria de Lourdes Ribeiro e Robert Slenes – autores que enfatizaram a importância do imaginário africano do jongo. Por fim, a fundamentação teórica de nossas reflexões é baseada em obras do filósofo Eudoro de Souza, em especial a sua compreensão do rito como verve mítica do imaginário poético.

### **1. Jongo como ritual mítico: sensibilidade, imaginário e êxtase**

O jongo é um culto caracterizado pela unidade ritual entre música, dança e poesia. Tambu e candongueiro são os tambores que enlevam os brincantes em uma dança chamada “pemba”, em meio a cantigas conhecidas como “pontos”. No centro da roda, a fogueira – sinal de comunicação com os espíritos ancestrais. No centro do ritual, a religião.

Na aurora dos estudos sobre o folclore afro-brasileiro, o antropólogo Arthur Ramos já destacava: “Perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos ‘terreiros’ das macumbas e dos candomblés. O *folclore* foi a válvula pela qual ele se comunicou com a civilização ‘branca’, impregnando-a de maneira definitiva” (RAMOS, 1935, p. 256). Assim, sob a denominação de “folclore”, “cultura popular” ou “patrimônio”, abarca-se uma série de expressões que podem ser compreendidas de formas distintas pelos seus protagonistas. Assim, por exemplo, o folclorista Alceu Maynard de Araújo indagou um jongueiro sobre o significado de um “ponto”, ao que Luis Caié respondeu: “...nóis jonguêro temo que tê os nossos segredos porque jongo é uma dança de religião” (ARAÚJO, 1964, p. 227).

O jongo é, portanto, uma “religião” – mas não “escondida” em terreiros, pois ocorre em espaços públicos. O ritual concilia a necessidade de expressão do imaginário mítico ancestral, com a intolerância religiosa da sociedade racista, a partir de pontos “enigmáticos”, compreendidos apenas pelos jongueiros – que possuem seus “segredos”.

Maria de Lourdes Ribeiro, principal referência nos estudos sobre o jongo, destaca haver nos pontos um “código de teorias ancestrais imutáveis e também muito secretas”, complementando: “*a letra que o africano canta em suas canções raramente tem, para o europeu, um sentido claro. Este é sempre figurado, obscuro, como que um simbolismo de difícil decifração, que eles parecem esconder cuidadosamente*” (RIBEIRO, 1968, p. 165 – grifos da autora). A folclorista critica, ainda, a opinião de Arthur Ramos sobre a “pobreza da mítica banto”, pois considera que se enfatiza a “cultura sudanesa” do nordeste (como aquela do candomblé), desconhecendo as características religiosas da “cultura banto” do Vale do Paraíba (RIBEIRO, 1968, p. 156).

Quais seriam os “segredos” dos jongueiros? Quais os sentidos rituais desses pontos “figurados”, “obscuros” e de “difícil decifração”?

O filósofo Eudoro de Souza (2000) deparou-se com questões similares em seus estudos sobre os chamados mistérios de Elêusis – ritual grego arcaico que revelava os segredos da vida e da morte. No século V a.c., grande parte da população de Atena afluía ao culto, sob a condição de manter estrito sigilo sobre suas práticas rituais. Este cuidado dos iniciados de Elêusis ofereceu ensejo para que Eudoro de Souza formulasse suas concepções sobre o mito, o rito, o imaginário e a poesia.

De acordo com o filósofo português, os iniciados de Elêusis nada falavam porque os mistérios vivenciados eram da ordem do “inefável” e do “incomunicável” (SOUZA, 2000, p. 71). Trata-se de um “estado de ânimo” ou, simplesmente, uma vivência, diferente de um “ensinamento” ou “saber”. De acordo com Paulo Borges, revela-se “...não a dialéctica pedagógica, processada pela demonstração e crente na transmissibilidade do saber, mas a afecção sensível inerente aos actos rituais, na insubstituível i-mediação do seu experienciar, realizar e ser a própria coisa....” (BORGES, 2003, p. 53).

Trata-se daquilo que Eudoro de Souza (2000, p. 74) nomeia como “drama ritual”, caracterizado pela “unidade originária entre deus/humano/natureza”. O drama ritual é vivido corporalmente e inteligível apenas por aqueles que participaram do culto, por seu caráter imanente. Trata-se, também, de uma união entre “mito” e “rito”, na qual a vivência extática se expressa em “atos que dispensam a mediação da palavra” (SOUZA, 1988a, p. 13): a “muda linguagem do gesto hierático” (SOUZA, 1988a, p. 97). Em outras palavras, a experiência mítica prescinde de representação externa ou posterior, esta última considerada mera narração do vivido: “o mito é corpo do rito, o rito é alma do mito” (SOUZA, 2000, p. 69).

Para Eudoro de Souza, a vida do mito, em unidade com o rito, é corporal: “...mito é linguagem da sensibilidade e da imaginação; que é da sensibilidade e da imaginação que partem o impulso mítico, criador de mitos” (SOUZA, 1988b, p. 47). A experiência mítica se expressa na objetividade do corpo do participante, no qual falam os deuses a partir dos gestos das danças ou das imagens vivenciadas.

A grande preocupação de Eudoro de Souza, está na confusão entre mito e mitologia, esta última mera transformação da experiência ritual em palavras e conceitos: “Mito é vida da sensibilidade; e a alegoria [decifração], sua morte” (1988b, p. 48). De maneira mais detalhada:

A mais perigosa [expressão] para a vida do mítico que está no mito e em todos os mitos é a linguagem verbal, falada ou escrita, na exata medida em que, muito mais do que as outras, se ressent de um compromisso da sensibilidade com a inteligibilidade, assumido por esta, em vantagem sua, em desvantagem da sensibilidade (SOUZA, 1988b, p. 59).

É exatamente em um momento posterior (de crise da unidade entre mito e rito) que surge a poesia e a mitologia, como o “mito sob forma verbal”, em que a “celebração dramática” se torna “narração poética” (SOUZA, 2000, p. 69). É nesse momento que se torna presente o exercício de compreensão racional e decifração, de um imaginário pleno de sentidos em seu contexto ritual.

Tais ideias de Eudoro de Souza suscitam a questão: Como compreender o sentido ritual do jongo, presente na sensibilidade e na imaginação do jongueiro em êxtase?

A observação participante, no interior de uma pesquisa etnográfica, permite ao pesquisador estar imerso no ritual, na condição de participante da roda de jongo. Por outro lado, a memória oral dos jongueiros apresenta elementos do imaginário mítico, na perspectiva dos principais protagonistas do jongo. Esse caminho metodológico é uma das possibilidades para se compreender o drama ritual do jongo.

## **2. O fogo, os tambores e a voz ancestral**

O ritual do jongo envolve a preparação prévia do “terreiro” e a afinação dos tambores. No centro desses preparativos está a fogueira: pois é ela quem institui o espaço do ritual e “tempera” os tambores.

Robert Slenes (1999) faz uma comparação entre as casas africanas e àquelas construídas por escravos no sudeste brasileiro, especialmente pela importância da fogueira

no centro dos lares. Fundamental no aquecimento da moradia, no cozimento de alimentos e na proteção contra insetos e predadores, a fogueira também era o “lume sagrado dos ancestrais” (SLENES, 1999, p. 252). Sua presença simboliza, a um só tempo, homenagem aos “ancestrais fundadores”, mediação na relação com os espíritos dos mortos e símbolo da “felicidade e boa ventura ao povo” (SLENES, 1999, p. 243).

No jongo, igualmente, a fogueira tem um sentido ritual profundo e também uma utilidade prática: ilumina e aquece o ambiente, além de afastar predadores e insetos (deve-se ter em vista que o jongo tradicional era realizado em locais ermos, sem energia elétrica). Outra função fundamental da fogueira é afinar os tambores.

A tradição de tambores Ilu, de origem gegê-nagô, realiza a afinação dos tambores a partir da tensão das cordas – tal como os atabaques artesanais. Já os tambores de origem banto, possuem o coro fixado no tronco a partir de pregos – não tendo, portanto, a possibilidade de afiná-los pela tensão de cordas. Assim, os tambores do jongo (tambu e candongueiro) precisam do fogo para esticarem seus coros e afinarem-se para o ritual.

Esse expediente prático, contudo, é revestido de profundo imaginário mítico. Para os jongueiros, os tambores trazem uma espécie de síntese cósmica, com a união entre o reinos vegetal (tronco ocado), animal (coro cru), mineral (pregos) e humano. Por incorporar todas as forças da natureza, o tambor é personificado como entidade pessoal. Nomeia-se, inclusive, o tambu como “pai” e candongueiro, “filho” (MATTOS, 2019, p. 32). Assim, por exemplo, dá-se cachaça ao tambor, seja diretamente na pele do couro ou no “pé do tambor” (sua base). O álcool e a fogueira são responsáveis por “abrir a voz” do tambor (afiná-lo). Há uma crença de que o tambor é a voz dos ancestrais.

De certa forma, os tambores personificam aqueles que se foram, daí serem entidades pessoais, receberem oferendas e serem tratados com veneração. Os tambores são um elo de ligação com os ancestrais e uma forma de estabelecer comunicação com os antepassados.

Ainda que num momento preparatório, a presença do fogo e dos tambores já institui o instante ritual e reuni muitos dos elementos que o caracterizam: um canal de comunicação com a herança ancestral africana.

### **3. Saravar a ngoma**

O ato ritual que inicia a roda de jongo é chamado de “saravar a ngoma”. O jongueiro mais velho, o “cumba”, tira o seu chapéu da cabeça (em gesto de reverência) e murmura

palavras mágicas, como quem entoasse uma oração. Alceu Maynard de Araújo (1964, p. 226) coletou o seguinte “saravá” do jongueiro Joaquim Honório dos Santos, na noite de 13 de maio de 1947:

Primeramente saravá Guananzamba, Guananzamba do céu, abaxo de Guananzamba, saravá santo por santo, abaxo de santo por santo, saravá santo cruzêro, abaxo de santo cruzêro, saravá santo que me troxe, debaxo de santo que me troxe, savaro galo por galo, pequeno, por pequeno que seja, saravo donos da casa, saravo festêro, savaro tudo im geralmente.

Há um consenso entre os jongueiros luizenses de que a roda pode ser amaldiçoada, caso não se faça o “saravá”. Este ato, contudo, somente pode ser feito por um “cumba” (liderança religiosa e política do jongo). Por esse motivo, poucas pessoas ousam abrir uma roda de jongo atualmente. Isto se dá porque “saravar a ngoma” simboliza, simultaneamente, um pedido de licença e uma evocação dos ancestrais.

É uma tradição local pedir a “benção” dos mais velhos, quando são visitados ou encontrados em espaços públicos. Com as mãos juntas, em sinal de religioso de respeito, o solicitante se dirige ao ancião e recita: - “A benção, fulano” – frequentemente abaixando a cabeça em reverência. O mais velho profere: - “Abençoado seja” – e cumpre-se o ritual. Da mesma maneira, na roda de jongo, “saravar a ngoma” é pedir licença aos ancestrais e aos velhos jongueiros para poder “abrir a roda”.

Joaquim Honório dos Santos estabelece uma hierarquia ao saravar a ngoma: saúda, “primeiramente”, Guanazambi. Estudioso do tronco linguístico banto africano, Ladislau Batalha informa: “n’gana Zambi” é “o senhor Deus” (1890, p. 21). Igualmente, Alfredo Sarmiento, em seu clássico *Os sertões d’África*, observa como o povo da África central utiliza a expressão “N’Gana Zambi (Deus)” (SARMENTO, 1880, p. 26). Por fim, Maria de Lourdes Ribeiro (1968, p. 158), salienta a presença de um “Ser Supremo, denominado Zambi, Ganga Zumba ou Zambiapongo, palavras ainda encontradas em cantorias de congadas e de jongos”.

Guanazambi é seguido por “todos os santos”, em devoções típicas do catolicismo popular, muito forte em São Luiz do Paraitinga. Na hierarquia católica tradicional – do céu à terra, do Criador às criaturas – Deus e os santos são seguidos por manifestações da natureza, “abaxo” dos santos. Assim, ao pedir sua licença para iniciar a roda de jongo, o cumba saúda todo o cosmos – tal como materializados simbolicamente nos tambores.

Não se trata apenas de saudar e pedir a licença, mas também de evocar e incorporar. Nesse instante ritual, a palavra cantada tem o poder mágico de materializar as forças que evoca – como bem notou Robert Slenes (2007).

Protegido pelas forças naturais e ancestrais, o jongueiro evoca toda a criação para celebrar seu ritual. Diz-se que “abriu os caminhos”:

Oooi, meu Deus  
Oi, viva o povo da mata  
Saravá mato por mato  
Saravá grota por grota  
Pedreira por pedreira  
Cachuera por pedreira  
Saravá caminho que trouxe nói, caminho que leva nói  
Saravá ingoma de meu irmão mais uma vez  
Oooi, ai, saravá terra que come nós  
Oi, saravá galo da África, saravá galo africano  
Saravá galo d'angola, saravá galo angolano  
Oi, saravá galo do quatro canto do mundo  
E, saravá galo de São Luí, de toda cidade vizinha... (ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHOERA!, 2005, p. 83).

Perceba que o saravá do mestre Joviano, gravado em 1992, possui muitos elementos similares àquele de Joaquim Honório dos Santos: com a menção a Deus, aos elementos da criação e à ancestralidade africana. Nessa feita, contudo, o jongueiro salienta elementos da natureza, como o “povo da mata”, grotas, pedreiras e cachoeiras. Há, ainda, o “caminho que trouxe” e o “caminho que leva”. Quais “caminhos” serão esses? Veremos adiante que temos aí um dos “segredos” do jongo: essas idas e vindas de um povo escravizado, trazido violentamente para as terras brasileiras, que celebra com os ancestrais um retorno imaginário à mítica Aruanda.

#### 4. “Amuntar” na calunga

Na noite de 16 de abril de 2016, fizemos uma roda de jongo em homenagem ao mestre Raizeiro, no bairro homônimo de São Luiz do Paraitinga, em reverência a esse grande benzedeiro e jongueiro. Expedito, conhecido pela alcunha de Marinheiro, era o jongueiro mais velho daquela noite e mostrou-me como os “antigos” tocavam o tambor: deitando-o na terra e sentando no dorso do instrumento. O que me surpreendeu, contudo, foi a expressão utilizada por mestre Expedito: “Tem que amuntá na calunga”. Ana Carolina Melchert (2007) já havia notado que alguns jongueiros da cidade de São Luiz do Paraitinga nomeiam como

“calunga” o tambor maior do jongo. Dessa forma, o ato de sentar no tambor é símbolo de adentrar na calunga. O que significaria “montar na calunga”?

É Robert Slenes (1992) quem detalha a importância da expressão “calunga” para a cosmologia banto, a partir de uma análise comparada entre os elementos culturais do sudeste brasileiro e achados etnográficos de pesquisadores que estiveram no centro da África. A princípio, calunga nomeia a embarcação responsável pelo trânsito marítimo dos escravizados. Outras vezes, a calunga é o próprio mar, onde acredita-se haver os espíritos dos antepassados nas correntezas. Como a travessia atlântica simbolizava uma morte simbólica do viajante, a calunga também é um termo que designa a passagem da vida para a morte.

A experiência de trânsito atlântico foi um momento fundamental para a criação de vínculo entre escravizados provenientes de diversas etnias centro africanas – reunidas no tronco linguístico banto. Cria-se, na calunga, uma “‘protonação’ bantu no Brasil”, fundamental na construção da “nação brasileira” (SLENES, 1992, p. 55). A travessia atlântica irmanava os escravizados que, a partir de então, denominavam-se mutuamente como “malungos”: o “companheiro do sofrimento” ou o irmão na viagem da vida (SLENES, 1992, p. 53).

Contudo, a partir da calunga se poderia também perfazer a viagem de volta: das Américas para Aruanda. Nas memórias coletadas pelo folclorista Oscar Ribas, em Luanda, malungo designava “‘companheiro da travessia da vida para a morte branca’, e possível ‘companheiro da viagem de volta para o mundo, preto, dos vivos’” (SLENES, 1992, p. 54). Nas palavras de Robert Slenes: havia a crença de que “a pessoa poderia voltar da América para a África, através da *kalunga*, não apenas como ‘alma’, depois da morte física, mas ainda durante a vida, se ela guardasse sua pureza de espírito” (SLENES, 1992, p. 54 – grifo do autor). Como poderia ocorrer essa travessia de volta?

Maria de Lourdes Ribeiro registrou algumas palavras-chave do imaginário do jongo, “cujo significado até as crianças compreendem”: “marinheiro – dançador”; “mar – terreiro”; “viajar – dançar”; “navio – dança” (RIBEIRO, 1960, p. 190-1). Assim, por exemplo, um jongueiro pede licença para entrar na roda: “Veado gaiero / tá berando o má / tá pedindo licença / prá poder chegá – Carmo da Cachoeira, MG” (RIBEIRO, 1960, p. 192). A beira do mar, mencionada pelo jongueiro, é a margem da roda de jongo. Participar da roda é entrar no mar. Dançar a pamba é viajar nesse grande navio imaginário. Ou seja, o terreiro desagua no mar e transborda as correntezas da costa africana, na qual os malungos perfazem o

caminho de regresso: da condição de escravizados nas américas, à condição livre nas comunidades africanas; da morte simbólica para a vida. O jongo é o ritual de renascimento imaginário daquele que fora arrancado de sua terra natal e escravizado. Assim, ao “amuntar na calunga”, mestre Expedito Marinheiro convida os malungos para a roda de jongo, momento no qual se ritualiza o retorno ao além mar.

É necessário recapitular essa teia imaginária que desagua na maré mítica. A preparação do terreiro evoca as entidades ancestrais, seja na representação da fogueira (chama dos antepassados), seja na materialização de suas forças cósmicas nos tambores. Igualmente, o ato de “saravar a ngoma” presentifica o imaginário mítico e menciona, inclusive, os “caminhos” de ida e vinda dos afrodescendentes. Agora, com a menção à calunga, fica mais evidente que a roda de jongo simboliza uma grande embarcação que transporta os malungos. O terreiro transborda nas águas de um mar mítico. A roda figura a travessia atlântica do povo africano escravizado, mas também indica o caminho de volta. O jongo é um ritual de retorno mítico à Aruanda.

## 5. A Pemba

Preparado o terreiro, “saravada a ngoma” e “amuntada” a calunga, a roda de jongo se inicia. Há um ritual de dança em que os brincantes formam um grande círculo (a roda), tendo como epicentro a fogueira. O limite do círculo são os próprios tambores, e cada participante deve tocá-los, de cabeça baixa, para pedir licença aos ancestrais. Ao som dos tambores, cada brincante faz esse gesto ritual que acompanha o primeiro ponto de jongo da noite.

O ponto é “colocado” chacoalhando um instrumento nomeado como inguaiá: isso significa que o jongueiro improvisa seu canto acompanhado pelo som do chocalho. Para alguns jongueiros,

a importância do instrumento é musical, pois marca o ritmo da toada e antecede o rufar dos tambores – que tocam apenas quando a cantiga é formulada pelo jongueiro. Contudo, em suas pesquisas sobre instrumentos musicais centro-africanos, José Redinha observa: “as práticas divinatórias dos Quiocos empregam o chocalho *nguaia* para atraírem ao teatro as decifrações sobrenaturais, os seus espíritos tutelares, que lhes asseguram a vidência, aclarando o que está oculto” (Redinha, 1984, p. 203). Em outro trecho destaca a importância geral da variedade de chocalhos: “[não há] acto divinatório sem estrépido de

chocalho, que convoque os espíritos” (REDINHA, 1984, p. 193). Dessa forma, o ato ritual de chacoalhar a inguaiá para “tirar” o ponto pode ser uma forma de evocação dos espíritos ancestrais, que inspiram a cantiga.

Conforme esclarece mestre Renô Martins de Castro, a dança do jongo era denominada “pemba”: “Os escravos pulavam a janela e iam para um terreiro no qual o chão chegava a ser fundo, de tanto jongo e pemba, que, segundo ele, era a dança ‘balanceada e arrodeada’ do jongo, de acordo com a batida do tambu” (IPHAN, 2012, p. 65). A palavra pemba nomeava um povoado africano, de acordo com o padre Giovanni Cavazzi (1732). Entretanto, sua menção mais frequente é como um “barro branco” utilizado em rituais de cura (BATALHA, 1890, p. 33). É nessa condição que a pemba surge em descrições detalhadas de Robert Slenes (2008), nas quais o tal barro branco era um objeto ritual utilizado para sinalizar a liderança do soba em aldeias africanas.

Assim, embora nomeie uma dança, nos sertões de São Luiz do Paraitinga, o termo pemba tem outros sentidos que podem não ter chegado às gerações atuais. O curioso, no entanto, é que os jogueiros acreditavam que o terreiro “afundava” a partir da dança, conforme menciona Renô Martins. É um imaginário comum: sabia-se onde havia ocorrido a roda de jongo pela profundidade do solo que, acreditava-se, estava mais fundo em decorrência da dança. Esse mesmo imaginário é, às vezes, atribuído aos tambores que, de tanto tocarem durante toda a noite, deixam marcas na terra. Nesse sentido, um jogueiro da cidade vizinha de Lagoinha, observa: “Uma vez uns jogueiros cumbas se encontraram e fizeram jongo brabo mesmo, com dois tambus. Saiu tanta coisa, fizeram tanta ‘arte’ que o chão afundou no lugar dos dois tambus (Lagoinha, SP)” (RIBEIRO, 1960, p. 209).

A cosmologia banto centro-africana acredita que os espírito dos mortos habitam as profundezas da terra - talvez pelo fato de os mortos serem enterrados há palmos do chão ou por estarem no fundo da terra as raízes ancestrais que sustentam suas práticas religiosas. Tal como nas profundezas do mar, o universo embaixo dos pés (e que os sustentam) é a morada dos antepassados – cujas tradições também sustentam a vida coletiva de seus descendentes.

Temos motivos para acreditar que o imaginário do chão que afunda com a dança da pemba é uma representação de contato com os espíritos ancestrais que habitam as profundezas da terra. Nesse sentido, a pemba seria mais uma imagem da comunicação com os antepassados e uma evidência de que foram os vivos celebrar com eles. Ou seja, a terra afundada é um interregno entre aqueles que vivem em cima e aqueles que habitam embaixo

– entre os vivos e os mortos. Há um outro personagem imaginário que ratifica essa hipótese: o tatu.

## 6. Tatu cavuca a terra

No ritual do jongo, o brincante é representado, curiosamente, pela figura do tatu. Há, inclusive, uma rara roda de jongo gravada no município de Cunha/SP, durante a década de 1980, em que os jongueiros improvisam diversos pontos com essa temática (JONGO EM CUNHA, 2018). Ao escavar a terra ou adentrar em sua toca, o tatu simboliza o próprio jongueiro em sua função ritual: penetrar no reino dos mortos e chegar à morada ancestral.

Há inúmeros versos do jongo sobre essa temática: “Tatu cava terra / pra cutia barriá / se num fosse tatu-peva / dorado passava má. Lagoinha, SP” (RIBEIRO, 1960, p. 199); “ó meu irmão não me ponha em barafunda / o tatu cavuca terra / inda vorta de cacunda. Taubaté, SP” (RIBEIRO, 1960, p. 197). Por vezes, o tatu assume feições antropomórficas, em histórias mágicas: “Eu vi em Cunha, numa noite escura que era uma tristeza, apareceu um tatu, um tatuzão grande mesmo, amarelo sujo cor de fogo, com duas barriquinhas de pinga de cada lado... Lagoinha, SP” (RIBEIRO, 1960, p. 209).

Em texto intitulado “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”, Robert Slenes (2007) investiga a presença da metáfora do tatu na cultura banto afro-brasileira – no jongo e no vissungo mineiro<sup>2</sup>. Conclui que o “tatu” é aquele que transita pelo reino dos mortos de debaixo do chão, mas também perfaz uma travessia histórica: no ponto “Eu venho de muito longe / eu venho cavando terra”, o jongueiro anuncia que a sina de buscar pela terra ancestral é um reencontro com as paragens distantes de onde veio – a Aruanda mítica.

As diversas metáforas que temos analisado confluem para um mesmo imaginário mítico do jongo. Há uma divisão similar entre a superfície e as profundezas, seja do mar ou da terra, em que o espaço de baixo é habitado pelo reino dos mortos ou imerso na ancestralidade africana. Ao montar na calunga, dançar a pemba ou cantar em um devir tatu, o jongueiro abre uma comunicação entre vivos e mortos, passado e presente, aqui e alhures – na revivência de sua terra natal. O jongueiro “cumba” é aquele que abre esses caminhos e incorpora as forças ancestrais. Na análise dessa personagem, o imaginário mítico do jongo ganha novas possibilidades.

---

<sup>2</sup> Vissungo é um canto de trabalho dos escravizados banto nas minas. Foi registrado, inicialmente, por Aires da Mata Machado Filho, no clássico *O negro e o garimpo em Minas Gerais* (1985).

## 7. O Jongueiro Cumba, o Cumbará e o retorno mítico à Aruanda

Em todas as comunidades jongueiras, “cumba” nomeia o ancião que coordena o ritual (o “jongueiro velho”). Há diversas representações que denotam sua função ritual: surge como “carreiro”, responsável por dirigir o carro de boi; como boiadeiro conduzindo o gado; como “cachorro mestre”, orientando os demais cães na perseguição de uma caça; como “candeeiro” que ilumina o terreiro, etc. Diz-se, ainda, que é o “dono da roda” ou o “chefe do jongo”, expressões que reforçam seu papel de liderança maior da roda de jongo.

O termo banto “cumba”, contudo, é também assemelhado à expressão “cumbará” – presente em vários pontos do jongo e cantigas do vissungo mineiro. Cumbará é o reino dos mortos e a morada dos ancestrais. O “cumba” é assim denominado por sua função de unir os tempos presente e passado; os vivos e os mortos. Entretanto, diferente do tatu ou do dançante da pemba, o cumba é quem lidera a travessia e o ritual, pois incorpora os anciãos africanos e os personifica. Obviamente, muitos “cumbas” antigos do jongo haviam nascido na África e recebiam esses atributos mágicos por representarem a terra de origem àqueles escravizados nascidos no Brasil, nas gerações posteriores. Contudo, os “cumbas” são capazes de feitos mágicos que contribuem para o entendimento do significado desse retorno mítico à Aruanda.

Por toda a parte, o jongueiro cumba é conhecido pela lenda da bananeira: o cumba planta uma bananeira no início do culto e, nos primeiros raios da aurora, a banana já está madura em cachos (que são distribuídos para alimentar todos os presentes). O jongueiro de São Luiz do Paraitinga, Tico Almeida, conseguia o mesmo feito com a cana-de-açúcar: plantada no início da roda e “torcida” na forma destilada da cachaça. Igualmente, Padrim Vitorim conta o seguinte acontecimento: “no meio do jongo... [um cumba] pegô três pedacinho de pau e fincô na terra (...) regulano meia-noite ele tirô batata ali perto de todos nós, da leira que fez com os três pauzinho. Não comeu batata assada quem não quis, porque havia de montão. Aparecida, SP” (RIBEIRO, 1960, p. 208).

Ao conduzir os malungos em sua travessia das Américas à Aruanda, da escravidão à liberdade, da morte à vida, o jongueiro cumba traz uma promessa de prosperidade. Em seus estudos sobre a figura do jongueiro cumba, Robert Slenes (2007) apresenta pesquisas de diversos estudiosos da cultura africana. No Congo do início do XX, o missionário Karl Laman observou que são comuns histórias de sacerdotes que plantavam bananeira na praça,

cujos frutos amadureciam no mesmo dia. Já Wyatt MacGaffey, salienta que bananeira é um sinal da reprodução dos seres humanos, da transitoriedade da vida e do ciclo de gerações. Dessa forma, a história da bananeira pode ser interpretada como o poder do jogueiro cumba em garantir a vitalidade, a fecundidade e a prosperidade das comunidades afro-brasileiras.

Nesse sentido, no plano mítico, a roda de jongo planta os frutos de uma terra prometida, paradoxalmente localizada no passado (Aruanda) e no futuro. Na perspectiva histórica, a bananeira simboliza melhores condições de vida às comunidades afro-brasileiras escravizadas. No centro dessas representações, o cumba é a liderança política e religiosa capaz de guiar seu povo para a vivência dessa ancestralidade como superação das condições de escravidão, seus grilhões e suas agruras.

### **Considerações finais**

Ao romper a aurora, os primeiros raios do sol anunciam o fim do ritual e os jogueiros cantam a despedida. Trata-se de uma convenção importante: a roda de jongo pode ser aberta apenas de noite (alguns, mais pontuais, dizem que à meia-noite) e finda sempre ao amanhecer. Em seu clássico estudo sobre o jongo de Vassouras, Stanley Stein (1990) leva a crer que a escolha pela madrugada tinha um intuito político: esquivar-se da vigilância dos senhores e tramar revoltas. Contudo, muitos dos viajantes estrangeiros que atravessaram o Vale do Paraíba fazem menção ao ritual noturno do jongo – como Spix e Martius (1981), durante o início do século XIX, com suas queixas de que não conseguiam dormir em virtude do batuque monótono dos “pretos”. Nas memórias de Professor Carneiro, sobre o 13 de maio de 1916, o jongo de São Luiz do Paraitinga ocorria nas grandes fazendas, simultaneamente aos divertimentos dos senhores nos salões (ALMEIDA, 1987, p. 369). Assim, ainda que pudesse se revestir de aspectos políticos, a roda de jongo parece ter outros motivos para se realizar à noite.

As mesmas contradições relacionadas ao tempo, também estão presentes com relação ao espaço em que o jongo ocorria. Lavínia Raymond (1954) observa que o jongo era realizado às margens da grande Festa do Divino Espírito Santo, em local distante do grande público. O espaço marginal pode ser reflexo de intolerância religiosa típica do racismo estrutural muito presente, ainda hoje, em São Luiz do Paraitinga. Contudo, no ambiente rural, Alceu Maynard de Araújo (1949) observa que algumas expressões afro-brasileiras ocorrem em uma fogueira afastada do bulício da festa. Assim, a busca pelo “espaço

marginal” pode ser uma estratégia de garantia de alguns fundamentos do ritual, relacionados às suas feições iniciáticas.

Os binômios noite/dia e centro/margem podem ser acrescentados ao imaginário afro-brasileiro do jongo, em uma chave de interpretação constante em nossas reflexões até aqui. A travessia pela noite como uma morte ritual, que possibilita ir ter com os espíritos ancestrais a partir da travessia marítima do Brasil à África.

Tal como pondera Eudoro de Souza, a potência mítica de rituais arcaicos se revela na sensibilidade e no imaginário de seus protagonistas. O estado de êxtase alçado no culto imerge em um impulso mítico, criador de imagens, versos e gestos, compreensíveis apenas aos que partilham esse estado de ânimo ritual. Esse drama ritual, do jongo como “dança de religião”, está repleto de “segredos” – para utilizar as expressões do jongueiro Luis Caié.

Nos versos, danças e sons da roda de jongo, oferecemos uma interpretação desse imaginário afro-brasileiro. Em síntese, a roda de jongo simboliza a embarcação da calunga que atravessa o mar em um retorno mítico à Aruanda. Na chama da fogueira, no toque dos tambores, na dança da pamba e nos devires em tatu, os jongueiros penetram as profundezas da terra e presentificam entidades ancestrais, responsáveis pela prosperidade da comunidade quilombola. Essa religião política simboliza a construção ritual da identidade banto no sudeste brasileiro, cujo amálgama é exatamente o imaginário cosmológico centro-africano.

Nessa noite que atravessa séculos, nesse terreiro que flutua no mar, nesse chão permeável às visitas dos mortos, o jongo é uma ponte que conduz à prosperidade da mítica Aruanda, projetada, simultânea e paradoxalmente, em um saudoso passado a ser vivido em um esperançoso futuro.

## Referências

ALMEIDA, J. **Foliões** – festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918). 730 fl. 1987. Tese (Doutorado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

ANDRADE, M. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**, n. VXXI, novembro, 1937. p. 37-116.

ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional** (Volume II – Danças, Recreação, Música). São Paulo: Melhoramentos, 1964. 456 p.

ARAÚJO, A. M. Muquirão. **Fundamentos**, n. 9-10, São Paulo, março-abril, 1949. p. 158-167.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHOERA! **Inventário Jongo no sudeste**. Brasília: Livro das Formas de Expressão / IPHAN, 2005.

BATALHA, L. **Costumes Angolenses**. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890. 62 p.

BORGES, P. A. E. Imaginário e mitologia. Em: ARAÚJO, Alberto Felipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coords.). **Variações sobre o imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 45-70.

CAVAZZI, G. A. **Relation historique de l’Ethiopie occidentale**. Paris: Charles Delespine, 1732.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Jongo no sudeste**. (Dossiê Iphan; 5). Brasília, DF: Iphan, 2007. 92 p.

**Jongo em Cunha + ou - 25 anos atrás**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BuLZVPmBUb4>>. Acesso em 10 outubro 2018.

LIMA, R. T. **Folclore de São Paulo** (melodia e ritmo). 2. ed. São Paulo: Ricordi, 1954/1961.

MACHADO FILHO, A. M. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1985. 141 p. (Reconquista do Brasil; v.88).

MATTOS, H.; ABREU, M. **Pelos caminhos do jongo e do caxambu**: história, memória e patrimônio. Niterói: UFF;NEAMI, 2009. 66 p.

MATTOS, Ricardo Mendes. Contribuições para uma história social do jongo em São Luiz do Paraitinga (1916-1992). **História e Cultura**, Franca, v. 7, n. 1, p. 277-296, jan./jun. 2018.

MATTOS, Ricardo Mendes. **Jongo em São Luiz do Paraitinga/Brazil**. União Europeia: Novas Edições Acadêmicas, 2019. 240p.

MELCHERT, A. C. L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 158 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2007.

RAMOS, A. **O folclore negro do Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1935. 264 p.

RAYMOND, L. C. **Algumas danças populares no Estado de São Paulo**. Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, boletim n. 191, Sociologia n. 6, 1954. 128 p.

- REDINHA, J. **Instrumentos musicais de Angola**: sua construção e descrição. Coimbra: Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Africanos, 1984. 230 p.
- RIBEIRO, M. L. B. A influência da cultura angolense no Vale do Paraíba. **Revista Brasileira de Folclore**, n. 21, maio/agosto de 1968, p. 155-172.
- RIBEIRO, M. L. B. O jongo. **Revista do Arquivo Municipal**, 1960. p. 165-235.
- SARMENTO, A. **Os sertões d'África**: apontamentos de viagem. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880. 231 p.
- SLENES, R. W. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta no Brasil. **Revista icUSP**, n. 12, 1992, p. 48-67.
- SLENES, R. W. **Na senzala, uma flor**: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 288 p. (Coleção Histórias do Brasil).
- SLENES, R. W. “Eu venho de muito longe, eu venho cagando”: jogueiros cumba na senzala centro-africana. Em: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, G. **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007. p. 109-156.
- SLENES, R. W. Saint Anthony at the crossroads in Kongo and Brazil: “creolization” and identity politics in the Black South Atlantic, ca. 1700/1850. Em: SANSONE, L.; SOUMONNI, E.; BARRY, B. **Africa, Brazil and the construction of trans-atlantic black identities**. Africa World Press, 2008. p. 209-254.
- SOUSA, E. **Mitologia I**: mistério e surgimento do mundo. 2 ed. Brasília: Editora UNB, 1988a.
- SOUSA, E. **Mitologia II**: História e Mito. 2 ed. Brasília: Editora UNB, 1988b.
- SOUZA, E. Origem da poesia e da mitologia no drama ritual. Em: SOUZA, Eudoro de. **Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. p. 32-106.
- SPIX, J.B.; MARTIUS, C.F.P. Von, **Viagem pelo Brasil**, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1981, vol. 1. p. 180, batuque em SP 1817.
- STEIN, S. J. **Vassouras**: um município brasileiro do café, 1850-1900. (Vera Bloch Wrobel). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990. 361 p.

Artigo recebido em: 26.09.2021

Artigo aceito para publicar em: 05.01.2022