



IPHAN

DOSSIÊ IPHAN 5

{ Jongo no Sudeste }



DOSSIÊ IPHAN 5 {Jongo no Sudeste}



DOSSIÊ IPHAN 5 {Jongo no Sudeste}



*“Bendito, louvado seja
É o Rosário de Maria,
Bendito pra Santo Antônio
Bendito pra São João
Senhora Sant’Ana
Saravá meus irmãos.”*

Canto de abertura dos jongueiros
da Serrinha em suas apresentações.

*“Tava dormindo
Angoma me chamou
Disse levanta povo
Cativeiro se acabou.”*

Canto de várias comunidades
jongueiras.

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva

MINISTRO DA CULTURA
Gilberto Gil Moreira

PRESIDENTE DO IPHAN
Luiz Fernando de Almeida

PROCURADORA-CHEFE FEDERAL
Tereza Beatriz da Rosa Miguel

DIRETORA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL
Marcia Sant'Anna

DIRETOR DE PATRIMÔNIO MATERIAL E
FISCALIZAÇÃO
Dalmo Vieira Filho

DIRETOR DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
José do Nascimento Junior

DIRETORA DE PLANEJAMENTO E
ADMINISTRAÇÃO
Maria Emilia Nascimento Santos

COORDENADORA-GERAL DE PESQUISA,
DOCUMENTAÇÃO E REFERÊNCIA
Lia Motta

COORDENADOR-GERAL DE PROMOÇÃO DO
PATRIMÔNIO CULTURAL
Luiz Philippe Peres Torelly

DIRETORA DO CENTRO NACIONAL DE
FOLCLORE E CULTURA POPULAR
Claudia Marcia Ferreira

SUPERINTENDENTE REGIONAL NO ESPÍRITO
SANTO
Tereza Carolina Frota de Abreu

SUPERINTENDENTE REGIONAL NO RIO DE
JANEIRO
Carlos Fernando de Souza Leão Andrade

SUPERINTENDENTE REGIONAL EM SÃO
PAULO
Victor Hugo Mori

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO
E ARTÍSTICO NACIONAL

SBN Quadra 2 Edifício Central Brasília

Cep: 70040-904 Brasília-DF

Telefone: (61) 3414.6176 Fax: (61) 3414.6198

www.iphan.gov.br webmaster@iphan.gov.br

Departamento de Patrimônio Imaterial

GERENTE DE IDENTIFICAÇÃO
Ana Gita de Oliveira

GERENTE DE REGISTRO
Ana Cláudia Lima e Alves

GERENTE DE APOIO E FOMENTO
Teresa Maria Cotrim de Paiva Chaves

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

CHEFE DA DIVISÃO TÉCNICA
Lucia Yunes

CHEFE DO SETOR DE PESQUISA
Ricardo Gomes Lima

CHEFE DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON
CARNEIRO
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

CHEFE DA BIBLIOTECA AMADEU AMARAL
Marisa Colnago Coelho

CHEFE DA DIFUSÃO CULTURAL
Lucila Silva Telles

DIVISÃO ADMINISTRATIVA
Arlete Rocha Carvalho
Luiz Otávio Monteiro

IPHAN 70 ANOS 1937 2007



Ministério
da Cultura



*Inventário Nacional de Referências Culturais
e Elaboração do Dossiê para Registro do Jongo
no Sudeste*

PROJETO CELEBRAÇÕES E SABERES DA
CULTURA POPULAR

COORDENAÇÃO GERAL

Leticia C. R. Vianna

COORDENAÇÃO DE PESQUISA

Elizabeth Travassos

ASSISTENTES DE PESQUISA

Adailton Silva, Ana Maria Gouvêa, André
Felippe, Antônio Carlos Monteiro Chaves,
Aressa Rios, Carla Ramos, Cleo Vieira, Dóli
de Castro Ferreira, Gabriela Barros Moura,
Gilberto Augusto da Silva, Igor Higa, Leticia
Dias, Lúcio Enrico, Maria Goretti Fernandes,
Ricardo Moreno, Rita Gama e Thiago Aquino.

APOIO

Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro (Unirio), Grupo Cultural Jongo
da Serrinha, Rede de Memória do Jongo,
Associação Cultural Cachuêra!, Paulo Fortes,
Edgar Fonseca, Alberto Ikeda, Paulo Dias e
comunidades jongueiras: Serrinha, Fazenda de
São José da Serra, Barra do Pirai, Miracema,
Pinheiral, Santo Antônio de Pádua, Bracuí,
Mambucaba (Angra dos Reis); Guaratinguetá,
Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga, São
Mateus e Conceição da Barra, Daniel Reis,
Rebecca de Luna Guidi e Andréa Falcão.

Edição do Dossiê

EDIÇÃO DE TEXTO

Sérgio de Sá

REVISÃO DE TEXTO

Graça Mendes

Vera Lima

TEXTO DE ABERTURA

Equipe do INRC/Jongo - CNFCP/Iphan

TEXTO PRINCIPAL

Elizabeth Travassos

PROJETO GRÁFICO

Victor Burton

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Deborah Vilarino

Inara Vieira

Pedro Ivo Oliveira

MAPA

Antônio José Pedral

Deborah Vilarino

Inara Vieira

FOTOGRAFIA

André Felippe

Cleo Vieira

Décio Daniel

Elisabete Mendonça

Francisco Moreira da Costa

José Moreira Frade

Ricardo Lima

Rita Gama

TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

Elizabeth Travassos

Gabriela Moura

Igor Higa

Mariana Lima

ARQUIVO DE PARTITURAS

Marcílio Lopes

Ficha Técnica Jongo no Sudeste

REGISTRO DO JONGO NO SUDESTE

Processo no. 01450005763/2004-43

PROPONENTES:

Centro Nacional de Cultura Popular

DATA DE ABERTURA DO PROCESSO:

24/05/2001

Pedido de Registro aprovado na 48a. reunião do Conselho
Consultivo do Patrimônio

Cultural, em 10/11/2005

Inscrição no Livro de Registro das Formas de Expressão em
15/12/2005.

PÁGINA 2

JONGO

ARTESANATO DE MARIA

LUIZA SANTOS VIEIRA, DE

TAUBATÉ (SP). ACERVO

DO MUSEU DE FOLCLORE

EDISON CARNEIRO.

FOTO: FRANCISCO DA

COSTA.

PÁGINA 4

APRESENTAÇÃO DE

CAXAMBU NA PRAÇA

PÚBLICA DE MIRACEMA (RJ),

EM 1997.

FOTO: RICARDO GOMES

LIMA.

SUMÁRIO



10 **APRESENTAÇÃO**

12 **INTRODUÇÃO**

13 Inventário da cultura negra

14 História de fé e poesia

15 Registro e salvaguarda

17 Mapa

18 **CAXAMBU, JONGO E TAMBOR**

19 História e identificação
dos grupos

25 Diversidade e unidade

49 Notas

50 **OS PONTOS**

51 Voz entre ritmos e movimentos

55 Enigmas e magia

59 Notas

60 **FONTES BIBLIOGRÁFICAS**

62 **ANEXO** Partituras

APRESENTAÇÃO



PÁGINA 8

GILBERTO AUGUSTO
DA SILVA, DO JONGO
DE PIQUETE (SP), NO
11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

PÁGINA AO LADO

RODA DE JONGO.
COMUNIDADE
REMANESCENTE DE
QUILOMBOLAS DE SANTA
RITA DO BRACÚ
FOTO: RITA GAMA.

Tambu, batuque, caxambu, jongo. Manifestação cultural afro-brasileira, o jongo é o tema deste 5º volume da série de dossiês sobre os bens culturais de natureza imaterial registrados.

O jongo é uma forma de expressão que integra percussão de tambores, dança coletiva e elementos mágico-poéticos. Tem suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, sobretudo os de língua bantu. É cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar localizadas no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba do Sul. É um elemento de identidade e resistência cultural para várias comunidades e também espaço de manutenção, circulação e renovação do seu universo simbólico.

Proclamado Patrimônio Cultural Brasileiro em novembro de 2005 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o jongo foi registrado no Livro das Formas de Expressão. O registro teve como base a pesquisa desenvolvida pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, e teve como suporte a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais.

Ao tornar públicos processos e resultados desse trabalho, o Iphan contribui para o reconhecimento e o respeito a esse patrimônio pela sociedade brasileira. Pedindo licença ao *jongueiro velho*, com este livro saudamos a todos os jongueiros novos. Saravá! ■

Luiz Fernando de Almeida

Presidente do Iphan

ABAIXO

DETALHE DE CONJUNTO DE
JONGO, ARTESANATO DE
IDALINA COSTA BARROS,
DE TAUBATÉ (SP). ACERVO
DO MUSEU DE FOLCLORE
EDISON CARNEIRO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.



INTRODUÇÃO

TAMBORES DO JONGO
DE TAMANDARÉ, EM
GUARATINGUETÁ, (SP).
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

INVENTÁRIO DA CULTURA NEGRA

Em novembro de 2005, o jongo foi proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e registrado no Livro das Formas de Expressão. Este registro teve como base a pesquisa para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), desenvolvido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP/Iphan).

O inventário buscou as expressões de origem africana relacionadas à cultura do café e da cana-de-açúcar na região Sudeste que têm elementos comuns: dança de roda ao som de tambores e cantoria com elementos mágico-poéticos. Foi observada uma variedade de representações musicais, coreográficas e simbólicas que, de modo geral, estão compreendidas nas mesmas categorias analíticas — jongo, tambu,

caxambu, tambor e batuque — que guardam elementos comuns e também particularidades conjunturais nos diferentes contextos onde são cultivadas: periferias metropolitanas e de pequenas cidades e comunidades rurais. Foram verificadas diferentes instâncias de tensões sociais, como questões e clivagens raciais e de classe, tensões de ordem religiosa, questões relativas à integração do jongo ao mercado de bens na cultura de massa em contraste com a relativa invisibilidade e exclusão sócioeconômica das comunidades e grupos tradicionais.

No processo de inventário foram visitadas sete comunidades jongueiras no Estado do Rio de Janeiro: na cidade do Rio, no bairro de Madureira, foi inventariada a comunidade do Morro da Serrinha; no município de Valença, a comunidade da Fazenda São José. O jongo foi pesquisado, ainda, em Barra

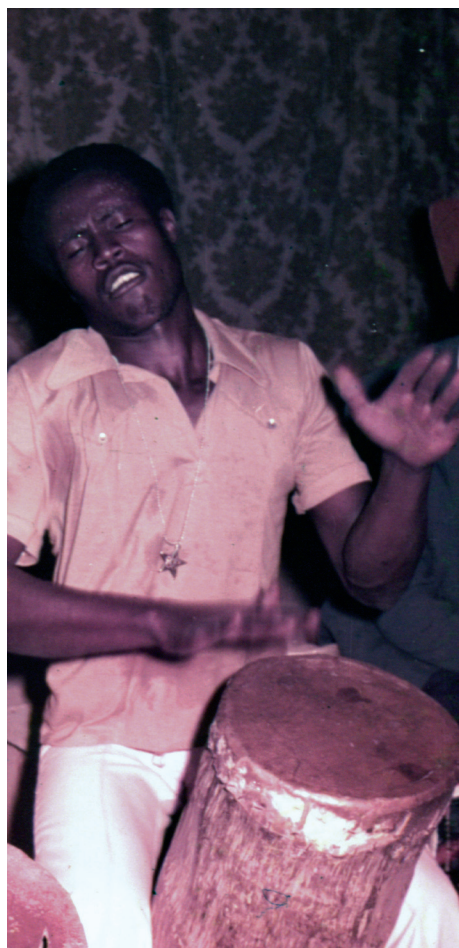
do Pirai, Miracema, Pinheral, Santo Antônio de Pádua. E também em comunidades como Bracuí e Mambucaba, junto a Angra dos Reis.

No Estado de São Paulo foram identificadas e contatadas as comunidades jongueiras de Guaratinguetá, Cunha, Piquete, São Luís do Paraitinga e Lagoinha. No Espírito Santo, grupos de jongo de São Mateus e Conceição da Barra foram identificados. Há indícios de que na Região Sudeste existem outras comunidades e grupos de praticantes do jongo.

Durante a pesquisa percebeu-se o interesse das comunidades e grupos no sentido de apresentar candidatura do jongo ao registro como patrimônio nacional. E assim o processo de registro foi conduzido pelo CNFCP/Iphan e deferido pelo Conselho Consultivo tendo em vista a importância do jongo no panorama cultural brasileiro. ■

JOSÉ RESENDE TOCANDO
TAMBU. APRESENTAÇÃO
DE CAXAMBU EM SANTO
ANTÔNIO DE PÁDUA, 1976.
FOTO: JOSÉ MOREIRA
FRADE.

HISTÓRIA DE FÉ E POESIA



Forma de expressão afro-brasileira, o jongo integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. Acontece nos quintais das periferias urbanas e de algumas comunidades rurais do Sudeste brasileiro, assim como nas festas dos santos católicos e divindades afro-brasileiras, nas festas juninas, no Divino e no 13 de maio da abolição dos escravos.

O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantú. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada.

No Brasil, o jongo se consolidou entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-

de-açúcar, no Sudeste brasileiro, principalmente no vale do rio Paraíba do Sul. Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de *pontos* que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. Sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal, em que os negros falam de si, de sua comunidade, por meio da crônica e da linguagem cifrada.

Tambu, batuque, tambor, caxambu. O jongo tem diversos nomes, e é cantado e tocado de diversas formas, dependendo da comunidade que o pratica. Se existem diferenças de lugar para lugar, há também semelhanças, características comuns em muitas manifestações do jongo. ■

INTEGRANTES DO JONGO DE
SÃO MATEUS (ES)
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

REGISTRO E SALVAGUARDA

Ao longo do século 20, as comunidades jongueiras estiveram envolvidas em complexos e dinâmicos processos socioculturais que condicionaram diferenças e especificidades.

No Sudeste brasileiro, em muitas das comunidades com descendentes de escravos, o jongo desapareceu, tanto pela dispersão de seus praticantes em consequência da migração e dos processos de urbanização, como pelo obscurecimento destas práticas por outras expressões de maior apelo junto ao crescente mercado de bens simbólicos. Ou também devido à vergonha motivada pelo preconceito, expresso pelos segmentos da sociedade abrangente, relativo às práticas culturais afro-brasileiras.

Em outras comunidades, no entanto, o jongo tem sido um fator de integração, construção de identidades e reafirmação de valo-

res comuns — estratégias em que a memória e a criatividade são fundamentais.

Diante das desigualdades econômicas, da exclusão social e da invisibilidade deste fazer cultural junto aos demais segmentos da sociedade brasileira, as comunidades jongueiras têm desenvolvido soluções próprias, alternativas para a preservação de seus saberes e expressões.

As crianças, por exemplo, que durante muito tempo não podiam frequentar as rodas de jongo, hoje são estimuladas a aprender o canto e a dança de seus ancestrais. E, em muitas comunidades, não é mais necessário ser filho de jongueiro para ser considerado jongueiro. A aproximação de pesquisadores e estudiosos, bem como, mais recentemente, de jovens das camadas médias urbanas, fez com que a participação em uma roda de jongo não estivesse mais limitada aos integrantes das co-



munidades jongueiras. Além disso, algumas comunidades passaram a fazer apresentações artísticas, nas quais as rodas de jongo acontecem sob a forma de espetáculo.

Assim, aos jongueiros se coloca o desafio de dialogar com os processos da cultura de massa e do universo do entretenimento e, ao mesmo tempo, manter os fundamentos de sua prática. Essas questões têm sido tratadas de forma crítica pelos jongueiros por meio de iniciativas como o Encontro de Jongueiros — evento anual que reúne comunidades e praticantes do jongo de São Paulo e do Rio de Janeiro (os recursos são poucos para que as comunidades capixabas possam participar). E também por meio da Rede de Memória do Jongo, nascida a partir do Encontro de Jongueiros, com o objetivo de, segundo seus idealizadores, estreitar os laços de sociabilidade entre as comunida-

TAMBOR DE JONGO DO
ACERVO DO MUSEU DE
FOLCLORE EDISON
CARNEIRO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.



des jogueiras e fortalecer os canais de articulação com a sociedade em geral.

Este processo de mobilização e organização é a prova de que as comunidades jogueiras estão conscientes de que possuem um bem cultural de grande valor, um conjunto de saberes ancestrais, testemunhos de sofrimento, mas também de determinação, criatividade e alegria dos afro-descendentes.

Nesse sentido, o Registro do jongo como patrimônio cultural do Brasil é o reconhecimento por parte do Estado da importância desta forma de expressão para a conformação da multifacetada identidade cultural brasileira. Este Registro chama a atenção para a necessidade de políticas públicas que promovam a equidade econômica articulada com a pluralidade cultural; políticas que garantam a qualidade de vida e a cidadania. E condições de auto-

determinação para que as comunidades jogueiras mantenham vivo o jongo nas suas mais variadas formas e expressões. ■

Equipe do Inventário Nacional de Referências Culturais / Jongo/ Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / Iphan

DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA
DOS GRUPOS DE CAXAMBU,
JONGO E TAMBOR
IDENTIFICADOS PELO INRC
ENTRE 2002 E 2006.



A photograph capturing a moment of traditional dance. In the foreground, a woman with dark hair and a white strapless dress is dancing with a man wearing a blue and white striped shirt. The woman's dress has a floral pattern at the hem. They are surrounded by a crowd of people, some of whom are watching the dance. The scene is lit with warm, indoor lighting, and the background is slightly blurred, emphasizing the dancers.

CAXAMBU, JONGO E TAMBOR

CASAL DANÇA JONGO
NO 11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

As formas de expressão denominadas caxambu, jongo, tambor e tambu são encontradas em diversos locais na região Sudeste do Brasil, mais especificamente no vale do rio Paraíba do Sul e no litoral fluminense e capixaba. Por suas semelhanças quanto à forma e ao significado, são tratadas em conjunto neste Livro de Registro do Patrimônio Cultural Brasileiro. A palavra jongo é aqui usada como termo genérico que abrange angona ou angoma, caxambu, tambor e tambu, salvo quando é necessário apontar as acepções mais restritas de cada uma das denominações.

Caxambu, jongo e tambor consolidaram-se como formas expressivas e lúdicas da população escrava que se concentrava nas fazendas de café e cana-de-açúcar da região Sudeste. Quando da abolição da escravidão, estavam integradas à vida cultural das comunidades afro-

HISTÓRIA E IDENTIFICAÇÃO DOS GRUPOS

descendentes, ligadas à sua visão de mundo, crenças religiosas e divertimentos. Perpetuaram-se, ao longo do século 20, em diversos núcleos populacionais das zonas rurais e das cidades pequenas, de onde foram levadas, também, para o Rio de Janeiro, então capital da República.

Durante a pesquisa foram visitados os líderes e integrantes de sete grupos de jongo no Estado do Rio de Janeiro: 1 – Em Angra dos Reis,

o grupo congrega moradores das comunidades de Bracuí e Mambucaba; 2 – Em Barra do Piraí, o grupo é integrado pelos remanescentes de dois antigos núcleos jongueiros; 3 – O caxambu de Miracema; 4 – O Jongo de Pinheiral; 5 – O Jongo da Serrinha, situado no morro de mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro; 6 – O caxambu de Santo Antônio de Pádua; 7 – O tambor do Quilombo de São José da Serra, no município de Valença.

Cinco grupos no Estado de São Paulo também foram identificados e contatados: 1 – O jongo do bairro Tamandaré, em Guaratinguetá, atualmente representado por dois grupos; 2 – O jongo de Cunha; 3 – O jongo de Piquete; 4 – O jongo de São Luís do Paraitinga; 5 – O jongo de Lagoinha. No litoral do Espírito Santo foram contatados jongueiros de São Mateus e Conceição da Barra. As informações

RODA DE JONGO.
ASSOCIAÇÃO QUILOMBOLA
DE TAMANDARÉ.
11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

sobre os grupos de São Paulo foram sistematizadas pelos pesquisadores da Associação Cultural Cachuêra! e, no caso de Piquete, por pesquisadores do lugar.

O inventário restringiu-se aos grupos mencionados, mas isso não significa que somente nessas localidades estão vivos o caxambu, jongo e tambor. Pelo contrário: sabe-se que existem outros grupos e que a configuração dos atuais núcleos jongueiros pode se alterar, em curto período de tempo, devido a vários fatores. Localidades onde existem conhecedores do jongo, mas onde a forma de expressão está latente, podem ser mobilizadas pelo movimento dos jongueiros das comunidades vizinhas. Os grupos atuais podem cindir-se e gerar outros ou somar forças para viabilizar suas festas e apresentações públicas.

Após o registro do jongo como patrimônio cultural brasileiro, em



novembro de 2005, o Iphan iniciou a elaboração de um Plano de Salvaguarda, em conjunto com os grupos antes enumerados. Ao longo do processo, outras comunidades manifestaram o desejo de participar da discussão das perspectivas contemporâneas para essa forma de expressão. São elas: jongo de Campos, tambor da Fazenda Machadinha em Quissamã e jongo de Porciúncula (RJ), jongo de São José

dos Campos (SP), jongo de Carangola (MG) e de Presidente Kennedy (ES).

Não é possível dar conta em relato único das particularidades históricas e contemporâneas do jongo em cada um desses locais. Também são diferentes os papéis que a dança desempenha hoje na vida social das comunidades mencionadas. Os atuais jongueiros são, geralmente, descendentes de jongueiros. Vivem em bairros pobres das cidades, onde são trabalhadores – ativos ou aposentados – e estudantes. Ali se radicaram seus avós e bisavós no período pós-abolicionista, em zonas intermédias entre campo e cidade. Alguns deles, nascidos na primeira metade do século 20, fizeram um percurso migratório entre o local de origem, geralmente uma vila ou área rural, e a cidade onde moram agora. Guardam lembranças vívidas das rodas que viam quando crianças, dos

COMUNIDADE DE PIQUETE.
11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, FAZENDA,
2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

cantos que ouviam e das histórias que seus pais e avós contavam sobre o jongo.

À medida que se multiplicavam os deslocamentos geográficos da população trabalhadora, alguns jongueiros ficaram isolados e assistiram à transformação dos interesses culturais e recreativos das novas gerações em suas famílias. O caxambu deixou de ser dançado em diversos locais, por vários moti-

vos: os conhecedores da tradição faleceram sem deixar herdeiros, as conversões religiosas recentes impedem alguns membros das comunidades de participar da dança e não há mais, nas proximidades das moradias, os espaçosos terreiros para dançar. De um modo geral, a irradiação dos modos de vida e valores associados à modernidade tornou os tambores alvo de desprezo e indiferença, quando não de

repressão. Outros fatores negativos são a condição duplamente desfavorecida dos conhecedores das danças — como integrantes das camadas pobres e como negros — e o fato de deterem conhecimento restrito que não é compartilhado por suas vizinhanças.

No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, muitos saberes tradicionais foram rechaçados, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros. Antes ainda, quando esses trabalhadores eram escravos nas fazendas do vale cafeeiro, suas formas de expressão haviam sido objeto de repressão direta, alternada com tolerância supervisionada. A Lei nº 3 de 16/01/1893, do Código Municipal da antiga Vila Vieira de Piquete, proibiu “batusques, sambas, cateretês, cana-verde e outros” sem prévia permissão



das autoridades. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas realizassem o que chamaram de “danças e candombes”. Temiam que os encontros propiciassem aos escravos a chance de “organizar sociedades secretas, aparentemente religiosas, mas sempre perigosas, pela facilidade com que alguns Negros astutos podem usá-las com finalidades sinistras” (citado por Stein, 1985:204).¹ Ao mesmo tempo, precisavam tolerar os “divertimentos” dos escravos: caso contrário, colocariam em risco a sobrevivência de seus trabalhadores. As relações que os jogueiros estabeleceram com os setores dominantes da sociedade, com as autoridades civis e os agentes religiosos variaram ao longo do tempo e do espaço, dando lugar a histórias locais únicas.

Histórias de continuidade quase

secreta ao longo de décadas, como a do círculo de familiares, vizinhos e amigos que freqüentavam a casa de Maria Joana Monteiro – a Vovó Maria Joana Rezadeira –, no morro carioca da Serrinha. Pouco visíveis para outros segmentos sociais além dos moradores dos arredores, os jogueiros do lugar foram ativos no processo de dar a conhecer sua dança e música em outros círculos, sob a forma de espetáculos (Gandra, 1995). Por outro lado, abandonar o divertimento herdado das gerações antecessoras e aderir a formas de expressão associadas à vida urbana moderna podem ter sido, em outros contextos, estratégias de proteção contra o estigma da escravidão (Ianni, 1966).

A partir de pesquisas de campo realizadas desde os anos 1950, Maria de Lourdes Borges Ribeiro verificou a existência do jongo em numerosos municípios do Sudeste.²

TAMBORES DE JONGO.
FOTO: RITA GAMA.

PÁGINA AO LADO
INTEGRANTES DO JONGO
DE SÃO MATEUS (ES), COM
ESTANDARTE E TAMBORES.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

Isso permite comparar a distribuição espacial do jongo na atualidade e em meados do século 20. A mancha coberta pela área jogueira no mapa da região Sudeste permanece a mesma, mas a incidência do jongo diminuiu.

Não obstante, as últimas décadas do século 20 se caracterizaram pelo esforço consciente de preservação e revitalização do jongo em praticamente todas as localidades mencio-





nadas. O processo foi desencadeado pelos descendentes de antigos jogueiros com o apoio de animadores culturais e dos movimentos sociais. Eles afirmam o valor propriamente *cultural* da tradição de seus ancestrais, arregimentam familiares e vizinhos e levam o jongo a novos espaços públicos. Para garantir a continuidade dos grupos, adotam medidas para transmitir aos jovens os conhecimentos que receberam e desenvolveram. Entre as estratégias de reprodução desses conhecimentos estão a formação de grupos mirins e de escolas de jongo, além das apresentações em escolas e em festivais de cultura. A articulação entre grupos jogueiros e movimentos sociais, especialmente os que congregam a população negra, também contribui para tornar o jongo significativo como forma de expressão contemporânea. Atualmente o jongo atrai estudantes e artis-

tas, integra-se a projetos sociais de organizações não-governamentais e à ação político-cultural de movimentos negros. Despontam novas lideranças jogueiras, geralmente assumidas por homens jovens, em contraste com os antigos “donos do jongo”, quase sempre idosos respeitados, guardiões dos tambores, e com as “mães”, “tias” e “vós” que, em gerações anteriores, foram “donas do tambu”.

Memória coletivamente cultivada dos tempos do “cativeiro” e da abolição — temas recorrentes nos cantos dos jogueiros —, testemunho da criação cultural de escravos e de homens livres negros, o jongo foi noticiado ao longo de todo o século 20, na região Sudeste. Constituiu, como ainda constitui em algumas comunidades, divertimento associado à devoção aos santos do período junino, aos oragos locais, a São Benedito, Santa Luzia, São José

e tantos outros. Animava as noites festivas com a dança à luz da fogueira, a reunião de parentes e vizinhos, a argúcia na criação e na decifração de versos enigmáticos, a bebida e a comida compartilhadas.

Era no caxambu que os escravos faziam o comentário ferino, mas disfarçado, do comportamento de seus supervisores e senhores. “Nesse contexto, os jongs eram cantos de protesto, subjugado, mas resistente”, observou Stein (1985:207).³ Ali foram se organizando, ao longo do tempo, relatos da experiência da escravidão e da abolição, mesmo quando a grande maioria dos jongs, por serem improvisados, não se cristalizavam a ponto de serem os cantos repetidos e transmitidos de boca em boca. Independentemente disso, caxambu, jongo e tambor estão associados à lembrança de que os antepassados foram escravos e que, apesar de privados da liberdade,



SUELLEN, WARLEY E
JOHNATAN. TAMBORES DO
JONGO DA SERRINHA.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

PÁGINA AO LADO
DETALHE DE CONJUNTO DE
JONGO, ARTESANATO DE
IDALINA COSTA BARROS,
DE TAUBATÉ (SP). ACERVO
DO MUSEU DE FOLCLORE
EDISON CARNEIRO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

mantiveram um espaço de expressão própria que escapava ao controle senhorial. Vários indivíduos das comunidades visitadas se reconhecem como descendentes de escravos e, alguns deles, como descendentes de africanos. Há cantos que falam disso: são textos que organizam uma parcela da memória da escravidão no Sudeste. Nessa região, as grandes propriedades dependeram do trabalho escravo até às vésperas da

abolição. Os plantadores de café tinham de adquirir escravos em outras regiões do Brasil ou recém-chegados da África (ver Mattos e Rios, 2005, a respeito das peculiaridades da memória da escravidão no Vale do Paraíba).

Além de favorecer o cultivo de uma memória da escravidão e da abolição, os cantos — chamados de *pontos* — são continuamente criados e transformados, referindo-se também ao presente imediato, freqüentemente em tom crítico e mordaz: tanto choram o “tempo do cativo” como riem do “mensalão”.⁴

Folcloristas, historiadores e etnomusicólogos documentaram o jongo quase sempre em cidades pequenas, ocasionalmente em algumas áreas rurais, e na cidade do Rio de Janeiro. Sua visibilidade na cena cultural contemporânea desta cidade e de outras capitais, dança-

do e cantado por descendentes de jongueiros ou recriado por músicos e dançarinos profissionais, traz à tona a discussão sobre as possibilidades de conservação de formas de expressão tradicionais como práticas vivas e significativas. Integrando-se ao mercado de espetáculos afro-brasileiros e à ação política local de comunidades negras, o jongo responde a desafios análogos aos que se apresentam para os herdeiros de outras formas de expressão tradicionais. ■

DIVERSIDADE E UNIDADE

SOBRE O VOCABULÁRIO

Tambor, tambu, angona, caxambu e jongo são palavras que têm mais de um significado. No nível genérico, designam a totalidade da forma de expressão e o próprio evento em que ocorre. Em outro nível, têm acepções específicas. Assim, caxambu é o nome dado ao tambor de maiores dimensões do conjunto instrumental que acom-

panha a dança, em vários locais. Em Miracema e em Santo Antônio de Pádua (RJ), a palavra generalizou-se e designa a forma de expressão em sua totalidade, envolvendo canto, dança, festa. Segundo Maria de Lourdes B. Ribeiro, caxambu é tanto o instrumento membranofone quanto a dança, em Minas Gerais.

Analogamente, tambor (e tambu) é o nome de um dos tambores que acompanha a dança. Faz par com o candongueiro, este de menores dimensões. Na Fazenda São José da Serra (RJ), por exemplo, o tambu é um dos dois tambores do conjunto instrumental e também toda a dança. Os três termos — caxambu, jongo e tambu — alternam-se na fala dos moradores desse local. Em Areias (SP), o jongo era chamado também de angona, nome dado ao tambor maior do conjunto. A tendência, pois, é de generalizar, para a forma de expressão

como um todo, o nome do tambor maior — angona, caxambu ou tambu.

Já a palavra jongo pode designar, mais restritamente, a expressão vocal associada à dança e ao evento festivo. Cantar ou “tirar” um jongo é sinônimo de cantar ou “tirar” um ponto. Atualmente, parece haver preferência pela denominação genérica caxambu no norte fluminense, enquanto na região sul do estado do Rio e em São Paulo (incluindo a capital), jongo é mais freqüente como termo genérico.

Segundo Claudionor Paulino de Jesus, o Nonô, de Santo Antônio de Pádua (RJ), “a diferença entre jongo e caxambu é que jongo é a queda que a gente tira para cantar, não é? É a música que tira para poder cantar, para poder debater, comandar um com o outro” [entrevista aos pesquisadores do INRC]. Segundo Antônio Farias Tomás



TADEU, BRUNO, RODRIGO
E KLAUSS: TOCADORES DE
TAMBOR DA ASSOCIAÇÃO
QUILOMBOLA DE
TAMANDARÉ, NO 11º
ENCONTRO DE JONGUEIROS.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

PÁGINA AO LADO

MULHER TOCA TAMBUR
DURANTE APRESENTAÇÃO
DE CAXAMBU EM SANTO
ANTÔNIO DE PÁDUA (RJ), EM
1976. FOTO: JOSÉ MOREIRA
FRADE.



(Nico), também de Santo Antônio de Pádua, “ele passa a ser jongo depois que se junta tudo. Porque o caxambu é o começo, é juntando todo mundo. Aí o jongo, quando começa o desafio de um para outro, e as outras pessoas formam o coral, aí já se diz jongo. (...) O caxambu é completo, com as peças todas.” Segundo Antônio Fernandes do Nascimento (Toninho Canecão), no Quilombo de São José da Ser-

ra o pessoal diz: “vamos dançar um tambu, vamos fazer um tambu. Mas dançar mesmo é a dança do caxambu. Palavra antiga: dançar o tambu. A palavra antiga da comunidade é dançar o tambu: ‘hoje vai ter tambu’. Cantar é cantar o jongo. O jongo é o canto durante o tambu” [entrevista a pesquisadores da Unirio].

Outras denominações locais da dança foram registradas por pesqui-

sadores na primeira metade do século 20: *catambá* no litoral sul do Espírito Santo, *bate-caixa* em São Bento do Sapucaí (SP), *bendenguê* (RJ) e *corimá* (SP) (ver Ribeiro, 1984:17).

Atualmente, a modalidade vocal do jongo não ocorre em separado da dança, senão raramente, nas conversas e brincadeiras entre jongueiros. Sabemos, graças à reconstrução histórica do jongo nas fazendas de café da região de Vassouras, entre 1850 e 1900, que o jongo podia ser cantado a qualquer hora, como passatempo durante o trabalho na plantação, por exemplo.

No amplo terreiro próximo às senzalas, eles [os escravos] jogavam água sobre suas cabeças e rostos, umedecendo e esfregando braços, pernas e tornozelos. Os retardatários apareciam na porta das senzalas murmurando o jongo que haviam composto e que satirizava o supervisor tocando o sino:



*Esse diabo de bombo
Não tenho tempo de abotoar minha camisa,
esse diabo de bombo*
(Stein, 1985:161).⁵

Os descendentes desses trabalhadores forneceram a Stein informações valiosas sobre o jongo cantado em meio à faina nos cafezais. O líder de uma turma de lavradores lançava um canto, que era também uma charada, conforme todos percebiam. Ele cantava o primeiro verso e o restante de sua turma cantava em coro o segundo verso. O líder da turma vizinha tentava decifrar o enigma cantando e sua turma o acompanhava. Stein acrescenta: os jongos cantados em línguas africanas eram chamados *quimzumba*; os cantados em português, mais comuns à medida que diminuía o número dos velhos africanos na força de trabalho, *visaria* (Stein, 1985:162).⁶ Nos sábados à noite, os escravos reuniam-se para dan-

çar com dois ou três tambores e essa ocasião de divertimento era chamada de caxambu.

O vocabulário do jongo se caracteriza pela presença importante de palavras originárias de línguas bantu (angoma, caxambu, jongo, tambu, cumba, zambi, ganazambi, guaiá) e de noções e valores que se relacionam com os das populações africanas e afro-americanas: reverência aos mortos; uso mágico da palavra cantada e da metáfora, à qual se atribuem forças que atuam sobre os vivos e sobre as coisas; crença na possessão por divindades e espíritos ancestrais, que deve ser evitada no jongo, mas produzida em rituais religiosos da umbanda; preferência pelas formas de canto e dança “dialogais” (Ortiz, 1985), com alternância ou entrelaçamento de solistas e grupos; polirritmia de tambores de tamanhos e tipos diferentes. Entretanto, não há con-

senso entre os estudiosos quanto às propostas de etimologia do vocabulário jongueiro.

Segundo Nei Lopes (2003:123), jongo deriva do vocábulo umbundo *onjongo*, que designa uma dança dos ovimbundos. O antropólogo Fernando Ortiz documentou, em Cuba, formas cantadas, rituais, entre grupos *congós*. Eram destinadas a “enkangar” (da palavra conguesa *nkanga*, que significa amarrar) ou preparar um feitiço de “amarre”, quer dizer, que sujeite a vontade de uma pessoa ou espírito (Ortiz, 1985:61). Essa idéia de enfeitiçar por meio de versos cantados que “amarram” está presente nas várias comunidades jongueiras da atualidade. Diz-se que o jongo fica “amarrado” quando um jongueiro lança um ponto que ninguém consegue compreender. Desatar um ponto, conseqüentemente, é deslindar seu sentido.



TESTANDO A AFINAÇÃO
DOS TAMBORES. JONGO DE
PINHEIRAL.
FOTO: ELIZABETH
TRAVASSOS.

A palavra angona (e as variantes angoma e ingoma) aparece frequentemente no texto de cantigas. De acordo com Nei Lopes, deriva do termo multilingüístico *ngoma*, tambor, das línguas quimbundo ou quicongo (2003:29).

*Saravá meu candongueiro,
Saravá angoma-puíta,
Salve caxambu,
Saravá jongueiro,*

diz parte do ponto cantado na Ser-
rinha.

*Tava dormindo
Angoma me chamou
Disse levanta povo
Cativeiro se acabou,*

cantam jongueiros de vários locais,
entre eles os de Piquete.

Angoma-puíta ou simplesmente

puíta é o tambor-de-fricção usado pelas comunidades jongueiras de Miracema e de Santo Antônio de Pádua. Foi noticiado nos jongs paulistas com os nomes de boi ou onça (Ribeiro, 1984:19-20). Puíta, por sua vez, tem origem no quimbundo (Lopes, 2003: 179).

De acordo com o etnomusicólogo Gehrard Kubik (1990), *ntambu* é o nome de um tambor em Angola. É ainda Kubik (1990) que relaciona candongueiro – nome de um dos tambores do jongo no Brasil – a *kaunjanger*, dança que documentou na Província de Huíla (Angola).

A presença de vocabulário africano no jongo foi fartamente noticiada. Vários jongueiros consultados por Alceu Maynard Araújo nos anos 1940, com mais de 60 anos na ocasião, contaram que seus pais eram africanos ou, mais especificamente, angolanos (mas não há genealogias detalhadas nos trabalhos

desse autor). Um dos pontos que o pesquisador registrou em Areias diz:

*Papai era negro da Costa,
mamã era nega banguela,
papai começô gostá de mamã,
foi e casô cum ela*
(Araújo, 1964:203).

Os moradores do Quilombo de São José da Serra, no município de Valença (RJ), forneceram informações relevantes sobre a origem de seus ancestrais às historiadoras Hebe Mattos e Ana Maria Lugão Rios (Mattos e Rios, 2005). O senhor Manoel Seabra, octogenário, e sua irmã Zeferina Nascimento, falecida em 2003, contaram que seus pais nasceram na própria fazenda e que os avós paternos ali chegaram adquiridos como escravos. O pai, ventre livre, chegou à fazenda quando ainda era bebê

MANOEL SEABRA DANÇA NO
QUILOMBO DE SÃO JOSÉ DA
SERRA (RJ)

FOTO: GABRIELA BARROS
MOURA.





TAMBORES DA COMUNIDADE DE TAMANDARÉ (RJ).

FOTO: FRANCISCO DA COSTA.

PÁGINA AO LADO

ESTANDARTE DA COMUNIDADE JONGUEIRA DE SÃO MATEUS (ES).

ACERVO DO MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO.

FOTO: FRANCISCO DA COSTA.

de colo, tendo sido comprado da Bahia juntamente com seus próprios pais, um africano e uma baiana. Segundo Manoel Seabra, este avô paterno era da nação cabinda. Os avós maternos, por sua vez, nasceram ventre livres na fazenda. As historiadoras observam que a memória de dona Zeferina situa três gerações ascendentes a partir de suas relações com a escravidão e o território da fazenda: os avós que foram cativos, os pais ventre livres, e sua própria geração de cidadãos nascidos livres.

Dona Nair Porfírio, nascida em 1907 em Piquete, conta que seu pai Geraldino Porfírio veio menino de São Luís do Maranhão, como escravo roubado, para trabalhar na lavoura de café. Continuou a trabalhar na mesma fazenda após a abolição. Em sua casa, os jongueiros festejavam o 13 de Maio (ver Gouvêa, 2005).

Estes exemplos confirmam que em torno da dança organizam-se, há tempos, memórias familiares que remontam à escravidão e à libertação, à chegada nas lavouras cafeeiras de africanos e seus descendentes, vindos de vários lugares da África e do Brasil:

*No dia 13 de maio
Quando o senhor me batia
Eu gritava por Nossa Senhora, meu Deus
Quando a pancada doía.*

[cantado por Claudionor, do caxambu de Santo Antônio de Pádua].

*Oi bota fogo na senzala
Onde negro apanhou*

[cantado pelo jongo de Angra dos Reis].
*Meu cativo, meu cativerá (bis)
Trabalha nego, não quer trabalhar*

*No meu tempo de cativo
Negro apanhava do Senhor
Rezava à Santa Maria
Liberdade meu pai Xangô*

[cantado por jongueiro de Guaringuetá].

*Oi negro, que tá fazendo
Oi, na fazenda do senhor?
Sinhozinho mandou embora
Pra quê que negro voltou?*

*Dia treze de maio
Cativo acabou
E os escravos gritavam
Liberdade, senhor!*

[cantado pelos jongueiros do Quilombo de São José da Serra].

CONTEXTOS DE APRESENTAÇÃO

As festas de santos padroeiros, as do período junino, de Nossa Senhora do Rosário e Santa Rita, as de algumas divindades afro-brasileiras, como Iemanjá e os Pretos-velhos, as comemorações do Dia do Trabalho (1º de maio), da Abolição (13 de maio) e do Dia da Consciência Negra (20 de novembro), bem como os aniversários de pessoas importantes das comunidades, são ocasiões que mobilizam os jongueiros para cantar e dançar. Eles se apresentam também em festejos promovidos pela administração pública e por organizações da sociedade civil. Às vezes, o grupo de uma localidade convida os jongueiros da comunidade vizinha para sua festa. Como o jongo é dançado em locais abertos – terreiros na proximidade das residências, praças públicas – atraindo assistentes que não dançam e não são jongueiros.



Embora as datas festivas tenham sido sempre as mais propícias à dança, a roda de jongueiros podia se formar em qualquer dia, segundo Tia Luíza (Maria Luíza do Rosário), de Angra dos Reis:

“Não tinha hora, nem dia certo para acontecer, dava vontade (...). O dia que dava, era esse dia mesmo (...). Chegava de noite, um fazia uma fogueira, uma faz uma coisa,

outro faz outra. Andava por essas costas tudo. Dançava em Paraty, dançava no Frade. Mas eu me lembro muito de jongo, eu vendo o tambor batendo (...) toda a minha vida” [entrevista a pesquisadores do INRC].

Desde 1996 realiza-se anualmente o Encontro de Jongueiros. Trata-se de uma espécie de festival itinerante, sediado a cada ano por um grupo, em sua cidade. Até o momento têm participado jongueiros dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas a tendência é de se agregarem, progressivamente, outros grupos. Durante um ou dois dias consecutivos, as comunidades se reúnem para discutir suas diferentes perspectivas sobre a tradição jongueira, seus problemas, suas estratégias e esperanças. Além disso, sempre dançam à noite, em um logradouro público, e cada grupo se

TODOS OS OLHARES SE
VOLTAM PARA A RODA DE
JONGO NO 11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

PÁGINA AO LADO
DETALHE DE CONJUNTO DE
JONGO, ARTESANATO DE
IDALINA COSTA BARROS,
DE TAUBATÉ (SP). ACERVO
DO MUSEU DE FOLCLORE
EDISON CARNEIRO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.



apresenta por um período determinado.

O primeiro encontro aconteceu em 1996, em Santo Antônio de Pádua (RJ), idealizado por Hélio Machado, admirador do jongo e professor do *campus* avançado da Universidade Federal Fluminense (UFF) naquela cidade. Desde o V Encontro, realizado no ano 2000, passaram a fazer parte da programação do evento, além das rodas de jongo, debates sobre temas de interesse dos grupos e oficinas para intercâmbio de conhecimentos e experiências. Os encontros atraem pesquisadores, artistas e estudantes. A partir deles surgiu o movimento chamado Rede de Memória do Jongo, que tem por objetivo estreitar os laços de solidariedade entre comunidades praticantes, criar e fortalecer canais que favoreçam a articulação entre jongueiros e entre estes e a sociedade em geral.⁷

Caxambu, jongo e tambor são criações originais das populações negras do Sudeste. Elas apresentam alguns traços comuns quanto aos modos de atuação e significados, que fundamentaram a decisão de registrá-las como uma forma de expressão una: a) a formação dos participantes numa roda animada por pelo menos dois tambores de tamanhos diferentes; b) os solos coreográficos de indivíduos ou de casais, geralmente no centro da roda; c) as várias formas de alternância entre um solista (homem ou mulher) que puxa o ponto e o coro dos dançarinos que o repete, na íntegra ou parcialmente, ou que canta um estribilho; d) os pontos, geralmente improvisados, que constituem enigmas a serem decifrados por outros solistas; e) as narrativas sobre os efeitos extraordinários produzidos por pontos não decifrados ou pelo poder que emana do

jongo; f) as reverências aos ancestrais jongueiros e, algumas vezes, aos tambores, com eles identificados. Nos parágrafos seguintes será abordado cada um dos itens separadamente, à exceção dos pontos, aos quais se dedica um outro capítulo. Essa separação é apenas um artifício de exposição, uma vez que nenhum aspecto existe isoladamente dos demais.



PAR SOLISTA NO JONGO DA
SERRINHA.

FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

PÁGINA AO LADO

TAMBOR DO QUILOMBO DE
SÃO JOSÉ DA SERRA.

FOTO: GABRIELA BARROS
MOURA.

MODOS DE DANÇAR

Cada um dos traços enumerados anteriormente é elaborado de maneira diferente pelas comunidades jogueiras. Portanto, há variações que fogem à possibilidade de registro. Observa-se, com relação à formação para a dança, que os percussionistas ficam próximos da roda ou dela fazem parte. Tocam os instrumentos sentados ou de pé, dependendo dos tipos e das dimensões dos tambores, bem como das condições do espaço da festa ou apresentação. No jongo de Lagoinha, porém — como no de Cunha e, antigamente, nos de Bananal, São José do Barreiro e outras localidades do Vale do Paraíba paulista —, os percussionistas ocupam o centro da roda. Às vezes a roda gira no sentido anti-horário, outras vezes os participantes dançam e cantam numa roda que permanece parada.

Os movimentos da dança também são variados. O jongo da Serrinha consolidou uma sequência de passos bastante característica. Os dançarinos movem-se em círculo até que dois deles se dirigem ao centro da roda, espontaneamente, onde executam um solo coreográfico. Fazem-no até que outro integrante da roda substitua uma das pessoas do par solista, aproximando-se com movimentos graciosos.



Assim sucedem-se os dançarinos, em entradas e saídas coordenadas por eles mesmos, com movimentos e expressões faciais e pela percepção coletiva da duração adequada de cada exibição. É possível que se trate do mesmo jongo de corte — em que o jogueiro que quer dançar “corta” ou interrompe um dos que estão no centro da roda para tomar-lhe o lugar — ou jongo carioca, que a pesquisadora Maria de Lourdes B. Ribeiro contrasta com o jongo de roda, sem par solista, e com o jongo paulista, onde vários casais dançam ao mesmo tempo (Ribeiro, 1984:II-12).

A comunidade da Serrinha é a única a realizar sistematicamente o passo denominado *tabeá*, descrito por Edir Gandra (1995): o dançarino pisa o chão com o calcanhar do pé direito, em seguida repousa toda a planta do pé no chão, exatamente no tempo forte do compasso; com



este apoio, dá um pequeno impulso para prosseguir (Gandra, 1995:68). Os dançarinos *andam* em círculo na cadência do tabeá, cantando e batendo palmas, e os solistas também se dirigem ao centro da roda executando o passo. Ao dançar um defronte ao outro, os dois solistas aproximam-se para dar a umbigada e logo se afastam um do outro com um giro do corpo.

A umbigada é um gesto coreográfico em que dois dançarinos se aproximam e, erguendo os braços e inclinando o torso para trás, encostam ou quase encostam seus umbigos. Ela ocorre ao longo da exibição do par de solistas, quando da troca de par ou nas entradas e saídas da roda. Esse elemento coreográfico de provável origem na região do antigo reino do Congo liga o jongo à grande família das danças de umbigada proposta por Edison Carneiro (1982).

Em alguns grupos de caxambu e jongo atuais não há umbigadas. No tambor do Quilombo de São José da Serra e no jongo de Guaratinguetá, os participantes dançam na roda sem sair do lugar, cantando e batendo palmas. Os solistas ocupam o centro da roda aos pares e ali se alternam de maneira espontânea. Ao se aproximarem em passos ritmados pela música, os dois solistas, que se defrontam, giram ligeiramente o corpo à esquerda ao levar a perna direita à frente, para logo apoiar o corpo sobre o pé direito. É como se quisessem encostar seus respectivos joelhos. Logo que o pé direito se apóia no chão, o corpo do dançarino é impulsionado e ele dá passos de recuo girando sobre si mesmo e afastando-se do par. A dança consiste, pois, num contínuo ir-e-vir ao centro da roda, e em aproximações e afastamentos coordenados dos solistas.

No jongo de Piquete, tal como se apresenta atualmente, o cantor solista dança no centro da roda, sozinho ou convocando outros para substituí-lo.

Não há descrição verbal, entretanto, que dê conta da graça e da originalidade com que se exibem diversos solistas, as mulheres girando as saias, os homens fazendo variações a partir dos movimentos básicos. Algumas exhibições individualizadas podem acontecer fora da roda, se a festa estiver animada. Aliás, um dos aspectos destacados na literatura é precisamente a inventividade corporal dos jongueiros.

ANTÔNIO FERNANDES DO NASCIMENTO, O TONINHO CANECÃO, DO QUILOMBO DE SÃO JOSÉ DA SERRA (RJ).
FOTO: THIAGO AQUINO.

PÁGINA AO LADO
ANTONIO FARIAS TOMÁS DO CAXAMBU DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA.
FOTO: THIAGO AQUINO.

MODOS DE CANTAR

Do mesmo modo como na dança os participantes ocupam ora o centro, como solistas, ora a roda, como partes de um conjunto, no canto também há alternância entre indivíduo e grupo. Quem canta ou diz o ponto é sempre um indivíduo, logo seguido pelos participantes, que respondem em uníssono. Numa das formas habituais de

alternância, o ponto cantado integralmente pelo solista é repetido também na íntegra pelo coro; outra possibilidade é o coro não repetir as palavras do ponto, mas cantar a mesma melodia com sílabas como lê-lê-lê-lê; outra, ainda, é o ponto ser apresentado na íntegra pelo solista e, daí em diante, nas repetições, ser dividido em duas partes, sendo a primeira cantada pelo solista, a segunda pelo coro.

Nem todos os integrantes de grupos jongueiros participam como solistas e poucos deles improvisam pontos. As habilidades de dizer pontos novos ficaram mais restritas, na atualidade, o que resulta numa tendência à fixação de um repertório conhecido e memorizado pelo grupo. Em alguns casos, a própria função de cantor(a) solista é exercida por apenas duas ou três pessoas da comunidade, que se revezam, enquanto os demais participam do coro e da dança. Entretanto, há lugares como Lagoinha (SP) em que a improvisação de pontos ainda é a regra.

As apresentações em logradouros públicos — clubes, escolas, centros culturais, praças — cada vez mais freqüentes, impõem o uso de amplificação sonora para os tambores e, principalmente, para os solistas. Alguns grupos fazem uso, então, de dois microfones, um para





o solista que puxa o ponto, outro para um cantor que responde ao solista e orienta, assim, o restante do grupo.

O ponto improvisado se parece às vezes com um recitativo *ad libitum* num modo vocal intermediário entre a fala e o canto. Enquanto o solista entoia seu ponto, os tambores não soam. Muitas vezes o solista lança o ponto gesticulando de modo intenso, o corpo ligeiramente curvado e um dos braços erguido, movimentando-se com passos largos na proximidade dos tambores. Quando seu ponto chega ao fim – para ser então repetido por ele mesmo em diálogo com o coro –, os tambores entram e, com eles, tem início a dança. Repete-se o ponto até que o solista grite “machado!” (interjeição usada pelos grupos do Estado do Rio de Janeiro) ou “cachoeira!” (comum nos grupos do Estado de São Paulo), ao

que os tambores e a dança cessam. Às vezes o ponto cessa sem a interjeição. Logo, o mesmo solista vai tirar outro ponto ou será substituído na função. Acontece também de o solista se dirigir ao grupo e à assistência com um discurso de louvação aos santos, agradecimentos e saudação aos presentes e aos ausentes. Por isso, diz-se que o jongueiro vai rezar, lançar, jogar, soltar ou atirar o ponto (Ribeiro, 1984:24).

Onde a improvisação de pontos deixou de ser praticada, consolidou-se um repertório de cantigas que o grupo canta habitualmente. Isso aconteceu no Quilombo de São José da Serra, em Quissamã, em Piquete e outros locais. Na Serriinha foram consagrados os jongs da tradição oral do Vale do Paraíba e dos morros do Rio de Janeiro, com acréscimos atribuídos a autores individualizados.

AMARRAR E DESAMARRAR

Estreitamente ligados ao canto, os poderes do jongueiro se exercem por meio de pontos que contêm enigmas e podem ser usados em “demandas”. São chamados pontos de demanda aqueles cantos executados “na intenção de desafio, crítica, rixa ou encante” (Gandra, 1995:70).

Batuques, tambores e jongs não são ritos de liturgias, mas estão associados, de diversas maneiras, à umbanda (Ribeiro, 1984; Gandra, 1995, Cavalcanti, 1985). Os jongueiros explicam que jongo e umbanda são próximos, mas não se confundem. O respeito aos integrantes mais velhos de cada grupo e, especialmente, aos *jongueiros velhos* falecidos, sempre lembrados nas rodas, é um indício de afiliação dessa forma de expressão a sistemas de crenças de origem banta.

AO LADO

TIA MARIA, DO JONGO DA
SERRINHA.

FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

ABAIXO

MÃE ZEFERINA, DO
QUILOMBO DE SÃO JOSÉ DA
SERRA.

FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

Muitos praticantes do jongo são fiéis da umbanda e algumas líderes de comunidades jongueiras são ou foram mães-de-santo: Maria Joana Monteiro, na Serrinha, Mãe Zeferina, no Quilombo de São José da Serra, dona Aparecida Ratinho, no caxambu de Miracema. Entretanto, como explicaram, o caxambu não se destina à incorporação das entidades e só por descuido ocorrerá a possessão de algum dançarino.



Quando um grupo começa a dançar, é comum o(a) solista puxar um ponto de reverência a Nossa Senhora do Rosário, a São Benedito ou simplesmente a Deus.

*Bendito, louvado seja
É o Rosário de Maria,
Bendito pra Santo Antônio
Bendito pra São João
Senhora Sant'Ana
Saravá meus irmãos*

cantam jongueiros da Serrinha na abertura de suas apresentações.

*Peço licença a Deus
Nesta terra que eu piso
Nesta terra que eu piso,*

cantam os de Pinheiral no início de suas apresentações.

*Saravá São Benedito
Nossa Senhora do Rosário,*



canta o pessoal do Quilombo de São José da Serra.

Essa saudação inicial, compreendida pelos jongueiros como um pedido de licença – e que pode incluir vivas a Deus, a Maria Santíssima e a todas as coisas – é mencionada por vários etnógrafos do jongo (Gandra, 1995; Ribeiro, 1984). Um jongueiro de Aparecida do Norte (SP) disse a Maria de Lourdes B. Ribeiro que qualquer jongueiro pode fazer a oração de abertura, que exerce uma força protetora: “Se ele saravô assim, lastreô, ninguém pode mais com ele, ninguém põe ponto em cima dele, todas as forças são dele” [sic] (1984:50). Do mesmo modo, o jongo pode ser finalizado com um “louvado seja Deus!”, seguido da resposta “para sempre seja louvado!”. Edir Gandra também menciona os ritos de abertura do jongo

TONINHO CANECÃO, NA
FAZENDA SÃO JOSÉ DA
SERRA.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

— pontos cantados em louvação de santos ou entidades, pedidos de licença para começar a dança — e de encerramento — pontos de despedida (Gandra, 1995:72).

Segundo Tia Luíza, de Angra dos Reis, convém ao jongueiro cantar um ponto pedindo licença aos mais velhos da roda. Ela exemplifica:

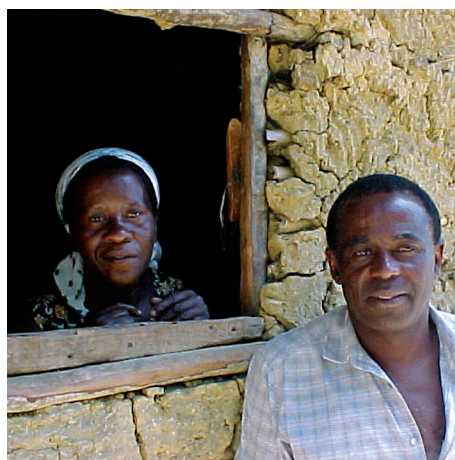
*cheguei na angoma
tinha muita diferença
quero cantar meu pontinho
e meus pais velhos dão licença*

[cantado em entrevista aos pesquisadores do INRC].

Assim que a dança começa, alguns participantes se ajoelham diante dos tambores e fazem o sinal da cruz. Edir Gandra menciona ritos especialmente endereçados aos tambores, executados antes de o

jongo começar, em geral ao abrigo dos observadores externos. Eles são dedicados a entidades — pretos velhos, cativos falecidos — e recebem oferendas na forma de comida e bebida.

Trata-se, segundo depoimento de moradora do Quilombo de São José da Serra, de ações destinadas a “firmá-los” para que possam tocar sem chamar as entidades. Um dos fenômenos mais característicos do



jongo é sua conexão sistemática com a umbanda, dada pela linguagem (o termo *ponto* só é usado com o significado de canto nesse contexto), pelo repertório vocal (alguns pontos de jongo são conhecidos em terreiros de umbanda e vice-versa)⁸, pelo uso dos mesmos tambores e pela própria filiação religiosa dos participantes, a maioria deles fiéis das religiões afro-brasileiras. Daí a necessidade de se negociarem constantemente as fronteiras entre jongo e umbanda.

Maria de Lourdes B. Ribeiro definiu o jongo como “arte operatória de magia” (1984:12), tal a importância dos relatos sobre o poder mágico dos pontos cantados, capazes de produzir efeitos extraordinários. Antônio Fernandes do Nascimento, conhecido como Toninho Canecão, conta que o som dos tambores mudava, ficava “rouco”, sob efeito do canto de algum

RODA DE JONGO DE
TAMANDARÉ, EM
GUARATINGUETÁ, INTERIOR
DE SÃO PAULO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.



feitiços tantas vezes mencionados na tradição oral dos jongueiros são coisa do passado. Mesmo quando o ceticismo prevalece, os jongueiros contam os eventos atribuídos a seus antepassados, tais como fazer crescer uma bananeira numa noite, fazer cair um rival que não foi capaz de decifrar um ponto, e assim por diante. Mestre Darcy do Jongo narrava na abertura de suas apresentações:

jongueiro:

“(...) eles amarram o tambu, amarram o som do tambu. Existe isso. Amarrando o som do tambu, então todas as pessoas que estão participando da dança, quando saem (...) ficam passando mal, doentes... É por isso que a chefe [do tambu] é umbandista, uma pessoa que mexe com trabalho e entende de espiritismo. (...)”

Então, se acontecer um fato desse, ele sabe desfazer aquilo. (...) Por isso, quando a gente sai com o tambu, tem que pedir autorização para minha mãe porque já vai com segurança. Ninguém pega tambu e sai batendo por aí porque (...) “tem mironga”. Mironga é o segredo. [Toninho Canecão, em entrevista a pesquisadores da Unirio].

Ouve-se dizer também que os

“(...) [os antigos jongueiros] faziam nascer bananeiras que após serem germinadas davam frutos como por encantamento. Era espetada uma faca no caule dessa bananeira, de onde jorrava vinho, segundo a história. São fatos que eu não vi e minha mãe também não viu, então eu chamo de lenda. Mas a gente continua a respeitar muito essa dança devido a ser uma das mais profundas manifestações da cultura

APRESENTAÇÃO DE
CAXAMBU NA PRAÇA
PÚBLICA DE MIRACEMA (RJ)
1997.
FOTO: RICARDO GOMES
LIMA.



negra do Brasil. É uma dança em que todos participam. Pertence à linha dos pretos-velhos. Para a gente cantar, tem que benzer estes tambores que são como semideuses” [gravação em vídeo realizada por Bianca Brandão, Cecília Mendonça e Luisa Pitanga, em 2000].

Conta Tia Luíza, de Angra dos Reis, que um jongueiro pode cantar assim para se proteger contra o “quebranto” e o “mau-olhado” lançados por feiticeiros:

*Quando eu aqui cheguei
Padre, Filho, Espírito Santo
Se eu me benzer primeiro
Por causa de algum quebranto.
Um quebranto,
Se eu me benzer primeiro
Por causa de algum quebranto*

[cantado em entrevista a pesquisadores do INRC].

Seu Juca, José Gomes de Moraes, de Barra do Piraí, contou que viu “um cara ficar abraçado a um pé de couve desde umas duas e meia da madrugada até no outro dia, mais ou menos 10 horas da manhã”.

Sérgio Belarmino, líder do grupo de jongo Filhos de Angola, de Barra do Piraí (RJ), contou que antes de iniciar a roda os participantes rezam um *Pai Nosso* para “as pessoas que já morreram” porque “eles morrem, mas o espírito deles fica rodando ali” [entrevistas aos pesquisadores do INRC].

Paulo Dias refere-se aos jongueiros como “feiticeiros da palavra”, expressão que sintetiza com muita propriedade o que singulariza o jongo no complexo de formas afro-brasileiras. Diz o pesquisador:

“A linguagem figurada do jongo e o desafio através de enigmas relacionam-se com práticas africanas

como o uso constante de provérbios e metáforas — que representam a palavra dos ancestrais — assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantus Tonga e N’gola. Outro traço do pensamento tradicional africano presente no jongo é a idéia de que a palavra proferida com intenção, e ritmada pelos tambores, põe em movimento forças latentes do mundo espiritual, fazendo acontecer coisas. Conta-se que os pontos dos jongueiros de outrora tinham o poder de fazer crescer bananeiras nos quintais. São as mirongas, os segredos dos jongueiros — feiticeiros da palavra (Dias, 2003:4).”

O folclorista Alceu Maynard Araújo (1964) registrou o modo como Augusto Rita, líder do jongo em Cunha nos anos 1940, iniciou uma roda. Tirou o chapéu, ajoelhou-se e persignou-se. Deu alguns

TAMBORES DO JONGO DE
SÃO MATEUS(ES).FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

toques no tambu, outro tocador
respondeu no candongueiro.
Apoiou então a mão sobre o instru-
mento, ergueu o braço e gritou:

Viva as almas...
Viva São Binidito...
Viva o Santo Cruzeiro...
Viva São José...
Viva nosso padroêro...
Viva as autoridade...
Viva o povo de Cunha...
Viva a padroêra...
(Araújo, 1964:214).

O mesmo autor, pesquisando em São Luís do Paraitinga, registrou as “rezas” dos líderes jongueiros antes de dançar, algumas misturando locuções em língua africana e frases em português.⁹ Da mesma forma, é comum os jongueiros iniciarem suas apresentações, atualmente, com saudações às divindades e aos presentes.

CONJUNTOS INSTRUMENTAIS

Os tipos e o número de instrumentos e o modo de combiná-los variam de grupo para grupo na área jongueira. Nos conjuntos observados durante o inventário, são usados basicamente instrumentos membranofones (tambores e puítas), de tamanhos e tipos diversos. Além desses, aparecem também uma vara de madeira que percute o corpo de um dos tambores (em uso no jongo de Pinheiral), um chocalho (no jongo de Tamandaré) e um tambor de madeira (caixote percutido com duas baquetas de madeira, no grupo de Angra dos Reis).

Geralmente, o tambor maior, denominado tambu ou caxambu exerce a função de *solista* do conjunto, isto é, nele é executado não somente um ostinato de base, como no candongueiro ou nos demais tambores, mas também variações.

Os tambores podem ser, basicamente, de três tipos. Os de tronco escavado, cobertos com pele de animal presa por pregos, são fabricados artesanalmente nos núcleos jongueiros. Conforme conta Antônio Fernandes do Nascimento, do Quilombo de São José da Serra:

“(...) [o negro velho] fazia uma picada pra dentro da mata e ia procurar a madeira, não é? Aí encontrando a madeira ele queimava, ele cortava a tora e queimava o miolo para esculpir através do fogo, e ia apagando a borda dele em volta com um pano molhado. Levava às vezes até seis meses para fazer o tambor. Terminava de fazer, ele promovia uma festa na região e convidava outro jongueiro de fora para participar da roda do jongo, não é? Aí vinha outro jongueiro de fora, era apresentado o tambor” [Toninho Canecão, em entrevista aos pesquisadores da Unirio].

TAMBORES SÃO AFINADOS
NA FOGUEIRA.
FOTO: THIAGO AQUINO.

Alguns desses tambores de tronco oco são centenários e vêm sendo transmitidos como herança dentro da comunidade. A pele deste tipo de tambor é distendida pelo calor, por isso eles são colocados próximos a uma fogueira. Os percussionistas podem umedecer o couro com cachaça durante o processo de aquecimento, até atingir a afinação desejada.

Um outro tipo é aquele em que a membrana é presa por um sistema de cordas fixadas a um anel de metal que abraça o corpo do tambor. É afinado mediante a pressão exercida por cunhas de madeira sobre as cordas e sobre o anel. Há também o de fabricação industrial cujas membranas são presas por um sistema de canoas e parafusos.

As puítas grandes são apoiadas no chão e seguradas entre as pernas do tocador, que se debruça sobre a extremidade aberta do tambor para



friccionar a haste interna. Têm aproximadamente 40 cm de diâmetro. As menores, apoiadas sobre os joelhos do percussionista, têm cerca de 25 cm de diâmetro.

O grupo do Quilombo de São José da Serra se apresenta com dois tambores de tronco escavado, denominados tambu e candongueiro.

O jongo de Tamandaré, por sua vez, costuma se apresentar com um número maior de tambores, de

tronco escavado e de fabrico industrial. Nessa localidade aparece um pequeno chocalho de lata, com punho, tocado por um dos integrantes. Outro grupo de Tamandaré, ligado à Associação Quilombo-la, levou quatro tambores para sua exibição.

O conjunto de Santo Antônio de Pádua incluía, na mesma ocasião, cinco tambores dos três tipos assinalados acima e uma puíta grande.



AO LADO E ABAIXO
TAMBORES DO CAXAMBU DE
SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA
(RJ), NO 8º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2003.
FOTO: THIAGO AQUINO.

O caxambu de Miracema apresenta dois tambores afinados a fogo, dois tambores afinados por sistema de cunhas e duas puítas, uma grave e uma aguda. O jongo da Serrinha se apresenta com três tambores afinados por parafusos. O grupo de Angra dos Reis usa dois tambores com afinação a parafuso, um caixote de madeira tocado com duas baquetas e um tambor afinado por cunhas, mais grave, como solista, isto é, que realiza variações no padrão rítmico-melódico básico, executado em ostinato. O jongo de Pinheiral usa dois tambores, um grave solista e um agudo acompanhador. No corpo do tambor grave é percutida uma vara de madeira por um percussionista (mulher ou homem que se posiciona de pé ao lado dos tambores). O grupo de Piquete inclui três tambores afinados a parafuso.

Os pesquisadores registraram,



na primeira metade do século 20, diversos conjuntos constituídos por dois tambores, chamados tambu e candongueiro, um tambor-de-fricção chamado puíta e um chocalho empunhado geralmente pelo cantor. Alceu Maynard Araújo documentou os seguintes conjuntos instrumentais do jongo. Em Areias (SP), o conjunto era constituído por dois tambores de tronco escavado e dimensões diferentes, tambu e

candongueiro, o chocalho angóia, feito de lata, em formato de caneca com alça, e o “raríssimo cordofônico urucungo” (1964:203) que nenhum outro autor menciona em conexão com o jongo e do qual não se tem notícia entre os grupos atuais. O tambu é o tambor de tronco escavado, com uma das extremidades revestida por pele de animal. O tambor menor, candongueiro, tinha o formato de cálice, em Areias e outros locais de São Paulo. Os tambores são encostados no chão e presos ao corpo dos instrumentistas por correias de couro.

Foi registrada a denominação *quinzengue* dada ao tambor em forma de cálice. Trata-se do mesmo tambor usado no batuque paulista, que Gehrard Kubik aproxima de um instrumento morfológicamente idêntico, de Moçambique, embora o nome quinzengue ou quinzengue seja angolano.

Em Taubaté, o conjunto era composto pelos dois tambores mais a angóia: “uma cestinha de bambu, toda fechada, tendo numa parte um pedaço de folha-de-flandres. Dentro há pedrinhas e contas de rosário de capiá. Tem uma pequena alça por onde é segurado” (1964:204). Os participantes, entretanto, contaram ao pesquisador que sentiam falta da puíta.

Em Cunha, o conjunto era composto de três ou quatro tambores, chamados angona, candongueiro e tambu, mais cadete ou guzunga. Os três primeiros, de grandes dimensões (mais de um metro de altura o primeiro), os tocadores deitavam-nos no chão e sentavam-se a cavalo sobre os instrumentos para percutir suas peles. O tambor menor era carregado pelo tocador. Além deles, havia também puíta, tambor de fricção de cerca de 30 cm de comprimento, 15 ou 20 cm

de diâmetro, uma das extremidades coberta por um couro. O tocador colocava o instrumento entre os joelhos e mantinha a seu lado uma cabaça com água para molhar o pano com o qual friccionava a haste interna da puíta. Além dos tambores, aparecia ainda o guaiá, um chocalho de lata com alça.

Maria de Lourdes B. Ribeiro documentou quatro tipos de chocalho, chamados *guaiá*, *inguaiá*, *angoiá* ou *anguaiá*: o de cestinha de taquara trançada (semelhante ao caxixi integrado ao berimbau), de lata de goiabada com alça lateral, de cone de lata com cabo, de cilindro de lata ou de dois cones de lata unidos, todos cheios de seixos ou chumbo (1984:20).

Foram registrados nos diversos trabalhos sobre jongo outros nomes dados aos tambores: *pai* João e *pai* Toco ao tambor maior; *Joana*, ao pequeno; *caçununga* e *estrelinho*, ao

MESTRE OROZIMBO
COM CANDOGUEIRO E
TAMBU. APRESENTAÇÃO
DE CAXAMBU EM SANTO
ANTÔNIO DE PÁDUA, 1976.
FOTO: JOSÉ MOREIRA
FRADE.

par (grande e pequeno); caxambu, *viajante* e *candongueiro* (ao trio de tambores grande, médio e pequeno). Maria de Lourdes registrou ainda *Maria*, *papai*, *angoma*, *trovoada*, *papai-velho* e *chibante*, para o tambor grande, e *mexeriqueiro* e *mancadô*, para o pequeno (1984: 21).

Pesquisando no município de Vassouras nos anos 1940, Stanley Stein obteve as seguintes informações referentes à instrumentação da



RODA DE JONGO
DE TAMANDARÉ EM
APRESENTAÇÃO NO
11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

dança do caxambu na região, entre 1850 e 1900. Com base em relatos orais e algumas observações diretas dos poucos caxambus que ainda ocorriam em Vassouras, naquela época, soube que havia um “casal” de tambores, chamados caxambu e candongueiro, aos quais se somava, eventualmente, um terceiro tambor chamado *chamador*. Os instrumentistas ficavam de um dos lados da fogueira acesa. No outro lado,

“(…) sentavam-se os negros velhos, geralmente africanos, a quem um ex-escravo chamou a macota (“gente da África, gente sabida”). Supervisionando a sessão, estava o *rei do caxambu* algumas vezes acompanhado por sua *rainha*. Somente rei e rainha tinham *nguiz* presos aos punhos e tornozelos, que produziam um acompanhamento à percussão dos tambores quando eles dançavam” (Stein, 1985:205-6).¹⁰



É o único documento que menciona um tipo de chocalho (guizos) preso às pernas dos dançarinos, além de fornecer a valiosa informação acerca da existência dos papéis de rei e rainha do caxambu.

* * *

As formas de expressão aqui registradas estão ligadas, provavelmente, aos antigos “batuques” mencionados pelos administradores coloniais e cronistas do Brasil Colônia e Império (ver Carneiro, 1984; Tinhorão, 1990 e 1991; Reis, 2001 e 2002, entre outros). A palavra batuque era usada de maneira genérica e imprecisa pelos observadores externos sempre que se deparavam com dança e canto ao som de tambores. Por isso, o termo pode esconder referências a rituais religiosos afro-brasileiros que os administradores não sabiam distin-

guir de celebrações como caxambu e jongo.

A relação entre as formas históricas e as atuais se baseia em indícios tais como a disposição dos dançarinos (ora em roda, como no caxambu, ora em fileiras que se defrontam, uma masculina, outra feminina, como no batuque), a umbigada, o canto ao som de palmas e dos tambores. Edison Carneiro listou as danças de umbi-

“CONJUNTO DE JONGO”
DE IDALINA DA COSTA
BARROS. ACERVO DO MUSEU
DE FOLCLORE EDISON
CARNEIRO.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

gada no Brasil, numa faixa que se estende do litoral do Maranhão ao de São Paulo. Apoiando-se em registros oitocentistas produzidos por viajantes portugueses — os relatos do explorador Alfredo de Sarmiento e dos militares Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens —, Carneiro propôs, ainda, a tese de um vínculo genético entre as danças de umbigada no Brasil e os batuques testemunhados na região de Angola e do



GILBERTO AUGUSTO DA
SILVA. JONGO DE PIQUETE.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.



Congo. Ali os viajantes viram tanto a dança em roda, com umbigada do par solista, como a dança em fileiras opostas. Carneiro inclinou-se, pois, pela idéia de expressões artísticas bantu-descendentes, o que encontra reforço nas conexões sistemáticas entre jongo e umbanda, nas evidências de culto dos ancestrais, nos enigmas cantados.

Até o momento os estudos não permitem ir muito além das suposições desse pesquisador, que acentuam mais a unidade formal do que a heterogeneidade das danças, sem falar das seguidas metamorfoses por que passaram e continuam passando, ao longo do tempo, e que implicam em novos significados que lhes são continuamente atribuídos. É possível que investigações futuras venham esclarecer a nebulosa história dos elementos que propiciaram a consolidação dessa forma de expressão no Sudeste e suas pos-

síveis conexões com outras formas espalhadas pelo território nacional. Contudo, a documentação disponível a partir das primeiras décadas do século 20, apesar de suas lacunas, é unânime quanto à relevância do jongo na vida social de numerosas comunidades. Ele é, além de testemunha eloqüente dos percalços na constituição de uma memória de descendentes de escravos, um instrumento contemporâneo para a elaboração de identidades sociais positivas dessa população. ■

NOTAS

1. "In municipal regulations, first of 1831 and later in 1838, 15 planters attempted to restrict such occasions, which they grouped under the heading of 'dances and candombes,' to slaves belonging to one fazenda lest the meeting afford opportunity to 'organize occult societies, apparently religious, but always dangerous, by the ease with which some clever Negro may use them for sinister ends.' Yet planters also realized that slaves needed diversion, that 'it is barbarous and unreasonable to deprive the man who toils from morning to night...' from amusing himself, and that 'Africans in general deeply enjoy certain amusements'" (este e outros trechos de Stein citados adiante foram traduzidos por Elizabeth Travassos).

2. São eles: Cunha, Caçapava, Ilhabela, Salesópolis, São José dos Campos, Votuporanga, Caraguatatuba, Lorena, Miracatu, Piraçununga, Redenção da Serra, Taubaté, Iguape, Ubatuba, Pindamonhangaba, Areias, Lagoinha, São José do Barreiro, Bananal, Queluz, Silveiras, Cachoeira Paulista, Piquete, Guaratinguetá, Aparecida, Jacareí e São Luis do Paraitinga (Estado de São Paulo), Rezende, Barra Mansa, Volta Redonda, Barra do Pirai, Pinheiral, Arrozal, Pirai, Parati e Angra dos

Reis (Estado do Rio de Janeiro), a região compreendida entre Carmo da Cachoeira e Passa Quatro (Estado de Minas Gerais) e no litoral sul do Estado do Espírito Santo (ver Ribeiro, 1984:13).

3. "In this context, jongs were songs of protest, subdued but enduring."

4. Ficou conhecido como "mensalão" o pagamento recebido ilegalmente por parlamentares e que foi objeto de investigação ao longo de praticamente todo o ano de 2006. O jongo cantado pela comunidade de Angra dos Reis diz: "Oi, minha gente/ Nosso Brasil é tão bom/ Quem tá estragando ele/ É esse tal de mensalão".

5. "At the large faucet near the senzallas, they splashed water over their heads and faces, moistening and rubbing arms, legs, and ankles. Tardy slaves might appear at the door of senzallas muttering the slave-composed jongo which mocked the overseer ringing the bell: 'That devil of a *bembo* taunted me / No time to button my shirt, that devil of a *bembo*.'"

6. "Jongs sung in African tongues were called *quimzumba*; those in Portuguese, more common as older Africans diminished in the labor force, *visaria*."

7. Datas e locais de realização dos Encontros de Jongueiros: 1996 – Santo Antônio de Pádua (RJ); 1997 – Miracema (RJ); 1998 – Santo Antônio de Pádua; 1999 – Rio de Janeiro; 2000 – Angra dos Reis (RJ); 2001 – Valença (RJ); 2002 – Pinheiral (RJ); 2003 – Guaratinguetá (SP); 2004 – Rio de Janeiro; 2005 – Santo Antônio de Pádua; 2006 – Valença.

8. "Beira-Mar" e "Deixa angoma melhorar", por exemplo, são cantados em terreiros de umbanda no Rio, com variações.

9. "Primeiramente 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 do santo que me troxe, saravó galo por galo, pequeno por pequeno que seja, saravó dono das casa, saravó festêro, saravó tudo im geralmente" (Araújo, 1964:223).

10. "Supervising the whole session, was the 'king (*rei*) of caxambu' sometimes joined by his 'queen'. On wrists and ankles king and queen alone wore *nguizu* which produced an accompaniment to the drumbeats when they danced. Participants walked first to greet the king and kissed his hand. Then, the king began the caxambu. Dressed in what one ex-slave called a red flannel outfit and hat bearing a cross, the king entered the dancing circle (*roda*) and, approaching the drums reverently, knelt with bowed head and greeted them. Arising, he sang the two lines of his *jongo* riddle, the drummers swung into the *batida*, while assembled slaves repeated the refrain, clapped hands, and entered the dancing circle" (Stein, 1985:205). ■

A group of people, mostly men and women, are gathered in a circle, dancing. They are wearing bright orange short-sleeved shirts and patterned skirts. The men are wearing white pants. The women are wearing patterned skirts. The background is a plain wall. The text "OS PONTOS" is overlaid on the image in a green, stylized font.

OS PONTOS

RODA DE JONGO
DE TAMANDARÉ EM
APRESENTAÇÃO NO
11º ENCONTRO DE
JONGUEIROS, EM 2006.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

O jongo tem um dizer e dois entender
Gilberto Augusto
(Jongo de Piquete)

*É assim que [os jongueiros] rezam seus
pontos diante de nós, que somos os seus sara-
vados, e tudo vemos, registramos e ignoramos.*
Maria de Lourdes Borges Ribeiro,
O jongo

Chama-se *ponto* a expressão vocal do jongo.¹ Só muito raramente ela ocorre fora das rodas de caxambu ou tambor e, nestes contextos ritualizados e festivos, a expressão vocal é indissociável da sonoridade dos instrumentos e dos movimentos dos dançarinos.

O ponto de jongo, ou simplesmente o jongo, pode ser lançado pelo solista como uma espécie de recitativo, numa modalidade vocal próxima da fala. Diz-se, aliás, que o jongueiro reza um ponto ou tira

um ponto. Lançado por um indivíduo, homem ou mulher, e escutado pelos circunstantes, incluindo os percussionistas, o recitativo se transforma, quando vai chegando ao fim, num canto curto: pode ser um dístico em que um dos versos é repetido, ou um terceto, às vezes uma quadra. Os tambores começam então a soar, impondo um arcabouço rítmico-métrico firme ao canto e incitando os participantes à dança. Quem está na roda entra em um diálogo cantado com o solista, ora repetindo o ponto que ele cantou, na íntegra ou em parte, ora entoando uma segunda parte, ou ainda engajando-se em alguma outra forma de alternância com o solista.

O canto dialogado prossegue enquanto o pessoal da roda dança ao som dos tambores e, às vezes, de palmas coletivas que acrescentam à sonoridade dos instrumentos uma

outra linha rítmica. A duração desse ponto cantado é imprevisível, pois está relacionada com o sentido que adquire naquelas circunstâncias e com o ânimo do grupo. Pode ser, por exemplo, uma louvação aos santos ou um pedido de licença para cantar, o que é freqüente nos momentos iniciais da celebração. Se for uma provocação velada a um outro jongueiro da roda ou uma charada proposta aos demais poderá se estender até que alguém venha calar os tambores com os gritos de “machado!” ou “cachoeira!”. Se alguém for referido de maneira satírica, responderá com a mesma verve; se alguém matar a charada, irá cantar sua interpretação, isto é, desatar o ponto em voz alta, na proximidade dos tambores. Se ninguém puder fazê-lo, o canto continua e o jongo fica amarrado.

Trata-se, portanto, de um longo colóquio, com exibições de

VOZ ENTRE RITMOS E MOVIMENTOS

PÁGINA AO LADO

DILZETE PEREIRA COM

ESTANDARTE DE SÃO

BENEDITO DO JONGO DE

SÃO MATEUS (ES).

FOTO: FRANCISCO DA

COSTA.

argúcia, debates entre solistas que se sucedem junto aos tambores e diálogos continuados entre solistas e coro. Numa roda que acaba de se formar, quem dá início aos pontos geralmente ocupa uma posição de destaque no grupo, seja por sua idade e respeitabilidade, seja por sua capacidade de liderança.

Nas festas e apresentações atuais é comum a amplificação da voz que propõe o ponto e que se desloca até as proximidades dos tambores para cantar ao microfone. Em alguns grupos, vários pontos executados consecutivamente assumem um desenho melódico muito semelhante, embora as palavras do canto variem.

É claro que em apresentações nas quais o controle do tempo escapa aos grupos — em shows ou festivais — a tendência é os grupos lançarem mão de um repertório de pontos conhecidos e memorizados que são cantados por solistas,

com responsório em uníssono dos demais dançarinos. Assim, previamente fixados, alguns pontos se repetem nas exibições de diversos grupos, com pouca ou nenhuma margem para os recitativos improvisados. Além disso, são cada vez mais raros os núcleos onde ainda vivem vários jongueiros da velha cepa, que tanto lançam pontos cifrados como sabem que estão ouvindo um ponto cifrado quando ele é lançado.

Ainda assim são observados, na atualidade, os dois tipos de pontos:

1. O que começa como o recitativo de métrica livre e estilo vocal próximo da fala e é tirado de improviso por um jongueiro para dar início à apresentação de seu grupo, pedir licença a Deus e aos santos, louvar colegas e anfitriões, comentar situações do momento. Um novo ponto pode surgir, de improviso, nesse momento, mas nada permite prever se ele será retido na

memória dos participantes. Esse recitativo improvisado — semelhante ao que Mário de Andrade descreveu detalhadamente na análise do “samba-rural paulista” (Andrade, 1991[1937]) — é seguido imediatamente pela parte propriamente cantada. Logo que o solista apresenta a parte cantada do ponto, os tambores convocam a dança do grupo. A recitação improvisada faz-se acompanhar de movimentação corporal expressiva do solista. Alguns acompanham com o chocalho guaiá.

2. O segundo tipo é o ponto não improvisado. O solista começa sua atuação cantando um ponto do repertório de seu grupo ou do repertório compartilhado por vários grupos jongueiros. Geralmente canta o ponto todo uma vez, sem os tambores, os quais entram quando tem início a primeira repetição. É quando o coro entra também e começa o jogo de alternância entre



solista e coro.

Ambas as modalidades de expressão vocal foram assinaladas pelos estudiosos. Veja-se a descrição de Maria de Lourdes B. Ribeiro:

“O primeiro [ponto falado] é uma louvação, uma saudação, um saravá, menos cantado do que declamado em melopéia [...] De longe em longe, uma pancada surda no tambu lastreia as palavras do cantador, que vai saravando, que vai invocando, e faz todo o círculo, meio abaixado, quase de joelhos, até o ponto de partida. E fecha a saudação.” (Ribeiro, 1984:11)

Segundo Alceu Maynard Araújo (1964:223), antes de cantar, o dono dos instrumentos faz a reza, uma abertura falada com certa formalidade, um pedido de licença.

Mas esta distinção entre recitativo e canto não é relevante para os

próprios jongueiros, que consideram ponto tudo o que se manifesta vocalmente no caxambu ou tambor. As diferenças que eles reconhecem entre os pontos dizem respeito não ao modo de interpretação vocal, mas sim às funções e efeitos dos jongs. Há, pois, uma tipologia dos pontos que é largamente conhecida nas comunidades jongueiras. Os pontos são classificados, de acordo com a função que desempenham, os efeitos que produzem e as relações que criam entre os participantes, em dois grandes grupos básicos: pontos de visaria e pontos de *gromenta* (gromenta ou ingoromenta).

Os pontos de visaria ou bizarria são cantados para louvar entidades, pedir licença, contar e comentar fatos do cotidiano, alegrar e animar os dançarinos, dar a despedida, ao fim da roda.

Solista – *Padre, Filho, Espírito Santo*

*Primeiro que sai daqui
Vamos saravar terreiro
Com Deus e a Virgem Maria*

Coro – *O li lê lê lê...*

cantam os jongueiros de Pinheiral para dar início à dança.

Tia Maria Luíza, de Angra dos Reis, rememora um canto de abertura da roda destinado a pedir a proteção de Deus contra algum quebranto:

*Quando eu aqui cheguei
Padre Filho, Espírito Santo
Se eu me benzer primeiro
Por causa de algum quebranto
Um quebranto,
Se eu me benzer primeiro
Por causa de algum quebranto.*

Feitos os ritos de abertura, seguem-se pontos de visaria. Assim cantam



TAMBOR DA COMUNIDADE
REMANESCENTE DE
QUILOMBOLAS DE SANTA
RITA DO BRACUÍ, EM ANGRA
DOS REIS (RJ).
FOTO: RITA GAMA.

os jongueiros de Barra do Piraí,
por exemplo:

Solista — *Na minha fazenda*
Tem um boi que sabe ler
Na minha fazenda
Tem um boi que sabe ler

Coro — *Mas se você não acredita*
'Cê vai lá que você vê

Em função das prescrições rituais

de pedido de licença e louvação,
endereçados aos santos, às entidades
da umbanda, às almas dos jonguei-
ros velhos e aos anfitriões da festa,
os jongueiros da Serrinha subdivi-
dem o grupo da visaria em pontos
de louvação, saudação e despedida
(Gandra, 1995).

Já os pontos de demanda, guru-
menta ou gromenta prestam-se ao
desafio e têm poderes de "encan-
te". Na Serrinha, são subdivididos

em pontos de demanda ou porfia,
isto é, de desafio à inteligência dos
participantes, que devem decifrar
os enigmas das letras; de gurumen-
ta propriamente dita, ou seja, que
provocam e atizam rixas entre os
participantes; e os de encante, que
produzem efeitos mágicos.

Na maioria dos núcleos jon-
gueiros, contudo, fala-se basicamente de visaria — que pode, eventualmente, render "uma pequena disputa, para experimentar a 'força da cabeça' do adversário" (Araújo, 1964:222) — e de gurumenta — quando reina a competição entre os jongueiros afamados, chamados de *galos*. Os mais respeitados e temidos pelo poder mágico de seus pontos são chamados *cumbas*, isto é, feiticeiros.²

Homens e mulheres atuam como solistas. Alguns jovens também cantam pontos do repertório. Hoje, as crianças dançam e há até a

formação de grupos mirins, embora a maioria dos testemunhos assegure que essa é uma novidade. Antigamente, as crianças apenas ouviam e viam o jongo, mas não entravam na roda. Em Taubaté, Araújo documentou o seguinte ponto, cantado por uma mulher:

*Mi chamaru di Maria
Maria num queru sê
Maria padeci muito
Eu num quero padecê
(1964:201).*

O mais interessante é que o folclorista ouviu, na mesma ocasião, comentários masculinos na roda, estranhando o fato de uma mulher tirar pontos. Portanto, é possível que em alguns lugares os galos e cumbas tenham sido homens.

No Quilombo de São José da Serra, os jongueiros realizam um rito denominado "bênção da fo-

gueira" e que consiste no canto de um ponto pedindo ao "Senhor da pedreira" que abençoe tanto o fogo como as pessoas da comunidade:

Solista — *Ah, eu fui no mato
Buscar a lenha
Eu passei na cachoeira
Molhei a mão*

Solista e coro — Senhor da pedreira
Benze essa fogueira
Depois da fogueira
Abençoa todos os irmãos. ■

ENIGMAS E MAGIA

Araújo (1964:214) define ponto como "pergunta versificada, cantada" — definição corroborada pelos jongueiros entre os quais realizou sua pesquisa. Um deles, na cidade de Cunha (SP), acrescentou que, "em quimbanda ou magia negra", ponto era sinônimo de feitiçaria. Araújo registrou vários enigmas lançados por jongueiros e suas respectivas interpretações. Mas nem sempre os jongueiros dão explicações acerca dos jongs que cantaram e que não foram desamarrados nas rodas.

Os enigmas são formulados a partir de substituições do sentido próprio das palavras. Um dos mais citados na literatura sobre o jongo, ainda cantado por vários grupos, diz: "Com tanto pau no mato/ Embaúva é coronel". Foram registradas variantes, como: "Tanto pau de lei/ que tem no mato/ embaúva é coronel". Trata-se de uma crítica à autoridade local, equiparada à embaúva,



TIA MARIA CANTA JUNTO
COM PERCUSSIONISTAS DO
JONGO DA SERRINHA.
FOTO: FRANCISCO DA
COSTA.

madeira oca e de pouca serventia. “Com tanta gente boa, logo esse comanda!”, cantam os jongueiros em sua linguagem metafórica.

É também Araújo que descreve:

“Qualquer pessoa pode cantar desatando o ponto. [...] Geralmente ficam porfiando somente dois jongueiros e cada qual procura cantar coisas mais difíceis de serem desatadas. Os pontos são sempre feitos de improviso. Num Jongo logo aparecem os dois jongueiros que se destacam e põem a porfiar. Ao jongueiro vencedor assiste o direito de tomar posse dos instrumentos do adversário que não conseguiu desatar seus pontos e, portanto, foi derrotado”. (1964: 215).

Tia Maria Luiza, de Angra dos Reis, rememora as provocações que ocorriam no jongo quando era

criança. E adverte para o risco de um participante pouco experiente lançar um ponto que poderá ser interpretado como gurumenta:

“Se eles vissem uma pessoa, um minutinho, sair da rinha, eles olhavam lá a pessoa, espera. Ia lá no tambor, batia e cantava aquele ponto. Se a pessoa não soubesse responder, ficava todo enrolado. O negócio do ponto no jongo é assim, por acaso eu, nem ela e nem outro não pode botar um ponto de jongo, nunca a gente sabe se vai estar mexendo com alguém [risos]. Tem que saber que a gente não está mexendo com alguém” [entrevista aos pesquisadores do INRC].

Mário de Andrade registrou um jongo recolhido pelo poeta Dantas Mota em Minas Gerais, em 1944:

Pergunta — Pai véio já morreu faz cem anos, / puruque cotovelo de pai taí memo?

Resposta — Cotovelo de paio véio eu mufina ele debaixo de minha camunga.

Pergunta — Puruque macumbi subiu na serra e marimbá roncô?

Resposta — Culpa mboare.

Pergunta — Qual é o pássaro que passô no rungo, travessô calunga sem cabeça?

Resposta — Na sexta-feira da paixão eu mufina este passo debaixo de minha camunga (Andrade, 1989:273).

Embora a anotação não esclareça se havia dança concomitante, e tampouco o modo como se sucediam as perguntas e respostas, o autor acrescentou um glossário que traduz as palavras isoladas — obscuras tanto por serem estrangeiras como por seu uso figurativo. Ainda segundo o recolhedor, *pai véio* é o pinheiro; *cotovelo de pai veio* é o nó de pinho; *mufinar* é cozinhar, *camunga* é panela, *macumbi*, veado, *marimbá* é coração, *mboare*, cachorro, *rungo* é navio, *calunga*, mar. O “pássaro” que passou no “run-

go” e atravessou o mar sem cabeça é o bacalhau, que será cozinhado na Sexta-feira da Paixão³. O interesse da anotação reside no registro de um debate cujo sentido escapava a quem não conhecia as palavras africanas nem os sentidos a elas atribuídos no contexto do jongo.

Maria de Lourdes B. Ribeiro também apresenta um glossário elaborado a partir de suas pesquisas, confirmando a idéia de que as metáforas do jongo cristalizam-se e se convertem num vocabulário cifrado. Eis alguns dos termos do seu glossário:

água – pinga
andorinha – mulher
areia – pessoa antiga no lugar
boi da guia – principal
chuva – dinheiro ou pinga
couro de boi – tambu
cumbi – sol
galo – jongueiro

filho de papai – candongueiro
macota – feitiço
papai – tambu
reinado – terreiro
saia – couro do tambu
serenar – dançar
(Ribeiro, 1984: 30-31).

Mais recentemente, Paulo Dias reconheceu outras substituições sistemáticas que ocultam o sentido do ponto para quem não conhece o código. Burro, por exemplo, designa o escravo e a substituição é motivada pelo atributo comum de resistência para o trabalho. Nos pontos cantados atualmente como parte dos repertórios de visaria, entoados para divertimento, são tão freqüentes as aproximações entre o domínio social de um lado e o natural de outro, que se pode perguntar se não se trata de antigos enigmas: versos cujo cunho metafórico deixou de ser acionado. Um

ponto como

*Eu nunca vi tanta barata
Eu nunca vi tanta barata, senhora dona
Pega no chinelo e mata,*

cantado por jongueiros da Ser-
rinha, sugere uma antiga crítica
ou brincadeira endereçada a seres
humanos.

Há pontos para comunicar
jocosamente ao anfitrião que os
jongueiros desejam comer e beber
alguma coisa. Em Angra dos Reis,
Tia Maria Luiza recorda:

*Žé, ô Žé, ô Žé
Saco vazio não se põe em pé,
ô Žé, ô Žé, saco vazio não se põe em pé.*

E ainda:

*Tanta chuva que choveu
Na goteira não pingou
Tanta chuva que choveu,*



*Na goteira não pingou
Não pingou, não pingou,
Tanta chuva que choveu,
Na goteira não pingou*
[entrevista aos pesquisadores do INRC].

A linguagem obscura do jongo é associada, por todas as comunidades visitadas, às necessidades de os antigos escravos se comunicarem sem que seus senhores compreendessem o que falavam. Essa é uma das dimensões mais relevantes da memória dos jongueiros: a *liberdade* de expressão conquistada por seus antepassados, nas condições mais adversas, graças à sábia manipulação das palavras.

“Os escravos eram presos em senzala e só comunicavam um com o outro, com mais ninguém. E quando eles queriam dançar, cantar seu jongo, se reuniam na senzala e faziam suas brincadeiras. E assim

iam levando a vida, mas sem comunicar com os de fora. Eles usavam os pontos para defesa e para descobrir os problemas da vida que estavam acontecendo com o outro. [...] existe jongo para que, quando os negros apanhavam, na época da escravidão, eles reclamavam, se juntavam uns aos outros, a única maneira deles se manifestar era quando pegava as sobras da fazenda, botava o tacho, aí o caxambu era feito em roda, botava o tacho, pegava os restos que sobrava da... da lingüiça, das coisas... fazia aquela sopa, aquele sopão, botava todos os negros pra dançar em volta” [Nico Thomaz, responsável pelo caxambu de Santo Antônio de Pádua, em entrevista aos pesquisadores do INRC].

Sob a vigilância de capatazes e senhores que interditavam a comunicação com escravos de outras fa-

zendas e a posse de qualquer arma, a obscuridade de sentido obtida com figuras de linguagem e palavras estrangeiras era um recurso político dos escravos nas fazendas (ver Stein, 1985).

Esse uso estratégico de falas obscuras, durante a escravidão, com o objetivo de favorecer uma comunicação secreta entre escravos, é ressaltado pelos jongueiros do presente. Entretanto, ele não é dissociado dos poderes mágicos atribuídos aos mesmos pontos e que se voltavam, segundo os relatos, contra outros jongueiros. As histórias de amarração do jongo perpassam todos os depoimentos e não se localizam exclusivamente no “tempo do cativeiro”.

Tio Juca, de Barra do Pirai, contou que viu “um cara ficar abraçado com um pé de couve desde umas duas e meia da madrugada até noutro dia, mais ou menos dez

PÁGINA AO LADO

APRESENTAÇÃO DE
CAXAMBU EM SANTO
ANTÔNIO DE PÁDUA (RJ),
EM 1976: JOSÉ FONSECA
TOCA O CANDONGUEIRO,
JOSÉ REZENDE, O TAMBURÃO
E VARDEVINO FÉLIX,
A ANGOMA-PUÍTA.
AO CENTRO, MESTRE
OROZIMBO MACIEL.
FOTO: JOSÉ MOREIRA
FRADE.

horas da manhã”. Sérgio Belarmino, do mesmo lugar, contou um fato ocorrido com outro jogueiro: “Ele falou comigo lá em Ipiabas que ele dormiu no pé de uma bananeira que eu fui obrigado a achar graça”. A vítima do encantamento contou também que chegou na roda “desfazendo do Caxambu” — daí o resultado nefasto.

A história do jongo narrada pelos jogueiros é repleta de casos de perda de voz, perda de consciência, desmaios, quedas e noites dormidas junto à bananeira, às vezes acarretadas pelo não cumprimento da obrigação de respeito devido aos tambores e aos mais velhos. Destes, diz-se que jogavam para o alto o cinto que se transformava em cobra ao cair no chão, e jogavam para o alto o chapéu que se transformava num gavião e bicava a cobra. O encontro de cumbas era o momento em que os pontos se tornavam

perigosos. Contaram a Maria de Lourdes B. Ribeiro um enfrentamento de feiticeiros no jongo de Lagoinha. Um deles encheu a boca de pinga e borrifou nos olhos do filho do outro, que imediatamente ficou cego. O outro apagou algumas brasas da fogueira numa caneca com água do rio e soprou as cinzas sobre o homem que havia sido atingido. Perguntado sobre o que havia naquela pinga, respondeu que estava temperada, com palavra: “Só palavra. Não precisa mais nada” (Ribeiro, 1984:55). ■

NOTAS

1. Observa-se que, com sentido próximo a esse, a palavra *ponto* é usada apenas pelos umbandistas e designa os cantos dirigidos às entidades. No contexto da umbanda, porém, os pontos podem ser também expressões gráficas — são os pontos riscados que representam entidades.

2. Lopes (2003:86) afirma que *cumba* é palavra quicongo, que significa “rugir” ou “fato miraculoso, prodígio”.

3. Nei Lopes duvida de várias explicações do glossário e propõe outras, alternativas. *Macumbi*, segundo ele, pode ser o sol (do quimbundo *kumbi*) ou gafanhotos (do quicongo *makumbi*). *Marimba* é um peixe (Lopes, 2003: 133 e 142). ■

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; S. Paulo: IEB/ USP, 1989 (Col. Reconquista do Brasil, 2ª série, v. 162).

_____. “O samba-rural paulista”, in: *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, [1941]1991 (Obras de Mário de Andrade, 11).

AQUINO, Thiago Ferreira de. “Formações instrumentais dos jongs, caxambus e batuques”. Relatório de pesquisa de Iniciação Científica (Bolsa Pibic/ CNPq/ Unirio).

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional: danças, recreação, música*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1964. v. 2.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: INF/ Funarte, 1982.

VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003. São Paulo: Cachuêra!, 2003 (programa impresso em folheto).

CAVALCANTI, Maria Laura. “Umbanda e jongo”, in: MAR-CHIORI, Maria Emília Prado e outros. *Quissamã*. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pro-Memória, 1987.

DIAS, Paulo. “A outra festa negra”, in: JANCÓS, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. “Feitiço das palavras – A arte dos pontos de jongo”, in: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003* (programa do Encontro). São Paulo: Cachuêra!, 2003.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: Unirio, 1995.

GOUVÊA, Ana Maria et al. *Inventário do Jongo* (Piquete). Piquete, 2005.

IANNI, Octavio. *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KAZADI wa Mukuna. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

KUBIK, Gehrard. “Drum patterns in the ‘batuque’ of Benedito Caxias”, *Revista de música latino-americana*, 11(2). Austin: University of Texas, fall/winter 1990, p. 115-81.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo (Melodia e ritmo)*. São Paulo: Ricordi, 1954.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MATTOS, Hebe Maria. "Terras de quilombo: citoyenneté, mémoire de la captivité et identité noire dans le Brésil contemporain", *Cahiers du Brésil Contemporain*, 2003, n° 53/54, p. 115-147.

MATTOS, Hebe e RIOS, Ana Maria Lugão. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MELO, Ricardo Moreno de. *Unirio*, 2002. *Tambor de Machadinha: devir e descontinuidade de uma tradição afro-brasileira em Quissamã*. [Dissertação de Mestrado – Música]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Música da Unirio, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havana: 1985[1951].

REIS, João José. "Batuque negro: repressão e permissão na Bahia oitocentista", in: JANCÓS, István e KANTOR, Iris (org.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2001: 339-60.

_____. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX", in: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas. Ensaios de história social da cultura*. São Paulo: Unicamp; Fapesp; CNPq, 2002: 101-55.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore, 1984. *Cadernos de Folclore*, 34.

STEIN, Stanley J. *Vassouras, a Brazilian coffee county, 1850-1900: the roles of planter and slave in a plantation society*. Princeton: Princeton University Press, 1985 [1958].

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho Editorial, 1990.

_____. *Pequena história da música popular. Da modinha à lambada*. São Paulo: Art Ed., 1991, 6ª ed.

CD-ROM *O Jongo no Sudeste*. Rio de Janeiro: Iphan/ MinC, 2005.

CD-ROM *Memórias do cativo*. Coordenação geral e roteiro: Hebe Mattos. Rio de Janeiro: Laboratório de História Oral e Imagem/ UFF. ■

PARTITURAS

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

Canto e dança ao som dos tambores, o jongo é mais facilmente registrado em documentos audiovisuais do que por meio da escrita. Com essa ressalva, apresenta-se aqui uma pequena coleção de pontos cantados pelas comunidades praticantes do caxambu e do jongo que permite apreciar alguns aspectos, passíveis de representação gráfica, dessa forma poético-musical. A escolha dos pontos desta pequena antologia apresentada no livro obedeceu aos seguintes critérios.

1. Representar todas as comunidades visitadas e contatadas na pesquisa que antecedeu o registro, elegendo pelo menos dois pontos de cada uma delas. É preciso sublinhar que os repertórios cantados por cada comunidade são muito mais extensos.

2. Privilegiar os pontos que cada um dos grupos canta regularmente e que são identificados como integrantes do repertório da comunidade. Observe-se que há pontos que circulam entre várias comunidades jongueiras, ao passo que outros são mais restritos. O fato de um ponto ser identificado com uma comunidade, que o canta regularmente, não restringe seu uso.

Procurou-se representar na transcrição os processos de alter-

nância entre solista e coro. Geralmente a resposta coral só tem início após uma primeira apresentação integral do ponto pelo solista. Em seguida, o canto é repetido tantas vezes quanto o grupo quer, encerrando-se aos poucos com uma diminuição gradual das vozes até a interrupção dos tambores. Ou o ponto é repetido até que o próprio solista o encerra com a interjeição "machado!" (ou "cachoeira!"). Foram escritas também as linhas das palmas e, no caso do jongo de Pinheiral, a batida da vara que percute o corpo do tambor maior.

As partituras incluídas neste livro são como fotografias instantâneas de apresentações localizadas, específicas. Pois a cada interpretação de um ponto, tanto os solistas como os coros recompõem as palavras e o traçado melódico-rítmico. ■

Fonte: Gravação em vídeo
Volta Redonda (RJ), 30/ 01/2005

Angoma chora (Jongo de Pinheiral)

Solista: Benedito de Oliveira
(Mestre Cabiúna)

Solista

Coro

3

8

1. 2.

An-go - ma cho - ra que o seu fi - lho mor - reu Ô An-go - ma tu não

cho - ra que eu tam - bém sou fi - lho teu

Ô lê lê lê oi lê lê — oi lê lê lê lê lê

An-go - ma

lê oi lê lê lê lê lê lê — oi lê lê lê lê lê lê

Fonte: Disco Jongo Bassam

As Baratas

(Jongo da Serrinha)

Solista: Darcy Monteiro
(Mestre Darcy do Jongo)

Solista

Eu nun-ca vi tan-ta ba - ra-ta a só! Eu nun-ca vi tan-ta ba - ra-ta se nho-ra do-na

Coro

5

Pe - ga no chi - ne - lo_e ma-ta ____

Refrão

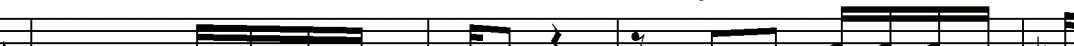
Eu nun - ca vi tan - ta ba ra-ta ____

9

Eu nun - ca vi tan - ta ba - ra-ta se-nho-ra do-na Pe - ga no chi - ne - lo_e ma-ta

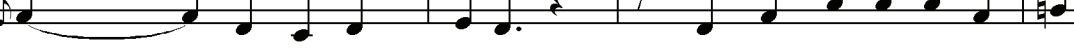
Fine

13 Solista : 1ª e 2ª estrofes



Ai eu voume em bo-ra Pa-ra ci-da-de da Pra-ta
Ai eu voume em bo-ra Te-nho mui-to que fa-zer

Solista : 3ª estrofe



Eu ves-ti meu ter-no bran-co Fui pro-cu-rar mi-nha cro-va-ta

Ao Refrão

17

Quei - ra Deus que lá não te - nha se - nho - ra do na Es - se bi - cho que é ba - ra - ta
Te - nho ro - sa pra la - var se - nho - ra do - na E bo - tão pa - ra co - lher

Ao a - brir mi - nha ga - ve - ta se - nho - ra do - na Eu nun - ca vi tan - ta ba - ra - ta

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Bandolê (Jongo de Piquete)

Solista: Gilberto Augusto da Silva
(Gil do jongo)

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics are: Ban - do - lê o lê o lê ban - do - lê o lê o. Below the melody, the word 'Palmas' is written, followed by a percussion staff with a 2/4 time signature. The percussion notation shows a pattern of eighth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The word 'simile' is written above the percussion staff.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics are: lá Ban - do - lei - - a jon - guei - ro ê. The system is numbered '4' at the beginning.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics are: ban - do lê o lê o lá o ban - do - lê o lê lá. The system is numbered '7' at the beginning. The notation includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Bate tambor grande (Jongo de Pinheiral)

Solista: integrante da
comunidade de Pinheiral

6

Ba - te tam - bor gran - de Re - pi - ni - ca can - don - guei - ro Va - mos ba - ter

3 6

pal - ma Va - mos sa - ra - var jon - guei - ro Ba - te tam - bor guei - ro

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Bota fogo na senzala (Jongo de Angra dos Reis)

Solista: integrante do
Jongo de Angra dos Reis

Oi bo- ta fo - go na sen - za - la On - de ne - gro a - pa - nhou Oi bo - ta

fo - go na sen - za - la On - de ne - gro a - pa - nhou Oi bo - ta ne - gro a - pa - nhou

Obs.: o solista canta o ponto todo; em seguida, ele canta o primeiro verso, sendo respondido pelo coro, que canta o segundo, e assim sucessivamente.

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Carolina, minha nega (Caxambu de Miracema)

Solista: integrante da
comunidade de Miracema

Ca - ro - li - na _____ Mi - nha ne - ga _____ A tu - a

5
sai - a de ba - ba - do Fal - ta ren - da _____ Ca - ro _____

1. 2.

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Cata laranja no chão (Jongo de Quissamã)

Solista: Dona Guilhermina

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

14

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Caxambu Mirim (Caxambu de Miracema)

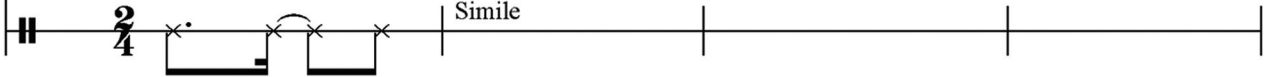
Solista: integrante do
Caxambu mirim de Miracema

Solista



Can - ta bei - ja flor Can - ta sa - bi - á

Palmas



Simile

5



Ca - xam - bu mi - rim que a - ca - bou de che - gar

Fonte: vídeo Feiticeiros da Palavra

Com tanto pau no mato (Jongo de Guaratinguetá)

Solista: Dona Mazé

Solista

Coro

Palmas

4

1.

2.

1.

2.

simile

Com tan - to pau no ma to

Em - ba - ú - va é co - ro - nel

Com tan - to pau no

Em - ba - ú - va é co - ro - nel

nel

Fonte: Fazenda São José da Serra
Valença (RJ), 22/08/2004

Deixa a moreninha passear (Quilombo de São José da Serra)

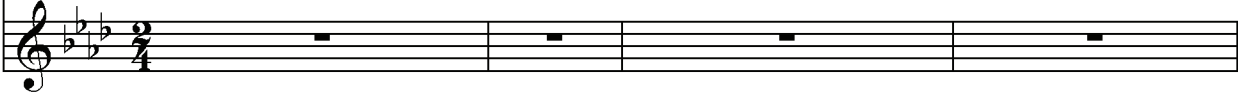
Solista: Terezinha Nascimento

Solista



Dei-xa_a mo-re-ni-nha pas-se - ar _____ Dei-xa_a mo-re-ni-nha pas-se - ar__ no di-a de ho-je
Dei-xa_a mo-re-ni-nha sa-ra - vá_____ Dei-xa_a mo-re-ni-nha sa-ra - vá__ no di-a de ho-je

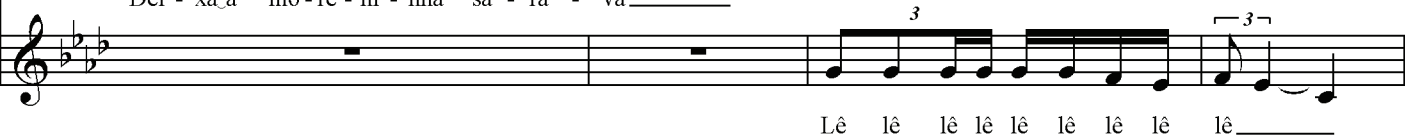
Coro



5

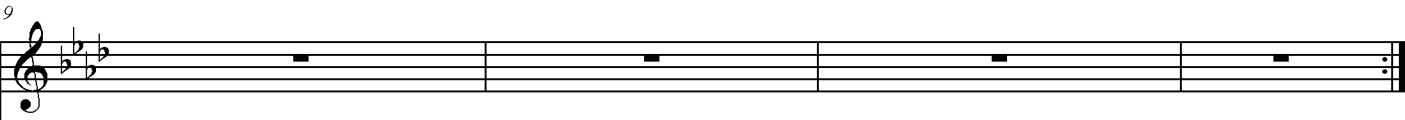


Dei - xa_a mo - re - ni - nha pas - se - ar _____
Dei - xa_a mo - re - ni - nha sa - ra - vá _____



Lê lê lê lê lê lê lê lê _____

9



Lê lê lê lê lê lê lê lê _____



Lê lê lê lê lê lê lê lê _____

Fonte: vídeo Feiticeiros da Palavra

Desafio
(Jongo de Guaratinguetá)

Solista: Seu Togo

Solista

8

Eu de-sa - fi-o o pont' des-se jon - guei-ro que ba-na-na já nas - ceu e os ma-ca-cos já co-

Coro

Palmas

2/4

simile

5

8

me-ram

1.

2.

Eu de-sa

3

Lai ê ____ lai ê ____ lai ê la la ê i la i ê

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

É desaforo (Jongo de Barra do Piraí)

Solista: Cosme Aurélio Medeiros

É de-sa - fo-ro meu pai ____ é de-sa - fo-ro (gente!) É de-sa - fo-ro meu pai ____ é de-sa-

4 fo-ro Ti-rar a mãe da ca-ma Pra po-der en-trar no cou-ro Ti-rar ma-mãe da ca-ma Pra po-der en-trar no

8 cou-ro Lê lê lê lê lê lê lê ____ lê lê lê a lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê

12 á Lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê á 1. É de - sa - 2. á

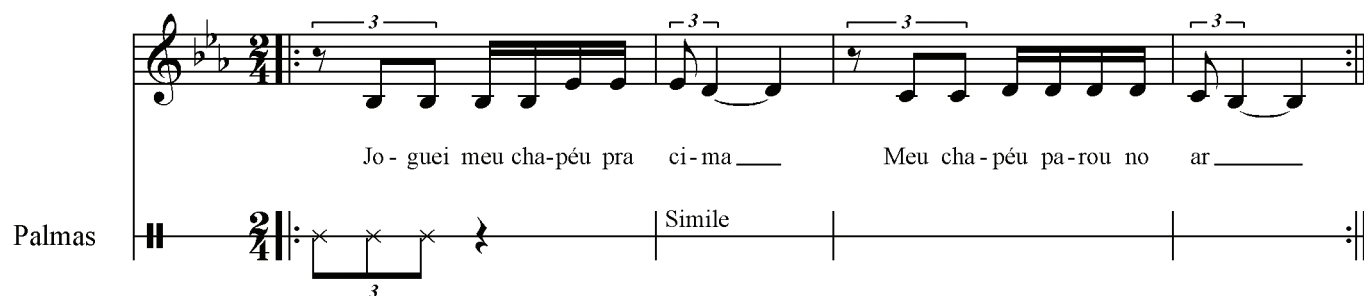
Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Joguei meu chapéu (Jongo de Piquete)

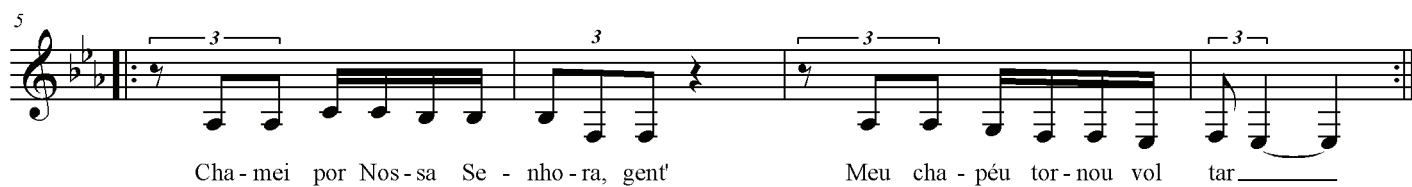
Solista: Gilberto Augusto da Silva
(Gil do jongo)

Jo - guei meu cha-péu pra ci-ma _____ Meu cha-péu pa-rou no ar _____

Palmas



5 Cha - mei por Nos - sa Se - nho - ra, gent' Meu cha - péu tor - nou vol tar _____



obs.: o solista canta o ponto; nas repetições o coro o acompanha em uníssono.

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Matei meu boi laranja

(Caxambu de Santo Antônio de Pádua)

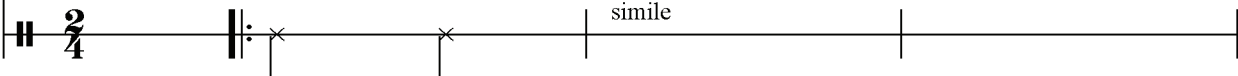
Solista: Nico

Solista



Ma - tei meu boi la-ran-ja Re-par - ti com_a fre-gue-sia ê Ma - tei meu boi la-ran-ja Re-par-

Palmas



simile

5



ti com_a fre - gue - sia ê Ma - ti com_a fre - gue - sia Eu ma - tei meu boi la - ran - ja ah, Re -

8



par-ti com_a fre-gue-sia_ai Quan-do foi se-gun-da-fei-ra_ah O meu boi ta-va na gui-a_ai, Ma boi ta-va na gui-a

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Meu São Benedito (Caxambu de Miracema)

Solista: Aparecida Ratinho

7

13

Solista

Coro

Palmas

Meu São Be-ne-di-to meu san-to bo-ni-to meu san-to ba-rão ____ eu es - tou te pe-din-do meu

São Be-ne-di - to_a tu - a pro-te-ção ____ Meu São Be-ne-di - to Meu

Meu São Be-ne-di - to

san-to mai-or Eu es - tou te pe-din-do_eu es - tou te pe-din-do_a su - a pro-te-ção

Meu san-to mai-or ____ Eu es - tou te pe-din-do_a su - a pro-te-ção

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Na minha fazenda (Jongo de Barra do Piraí)

Solista: Cosme Aurélio Medeiros

Na mi-nha fa - zen - da tem um boi que sa - be ler Na mi-nha fa

zen - da tem um boi que sa - be ler se vo-cê não a - cre - di - ta 'cê vai-lá pra vo - cê

ver oi, Se vo-'cê não a - cre - di - ta 'cê vai-lá pra vo - cê ver Na mi-nha fa ver

Fonte: Fazenda São José da Serra
Valença (RJ), 22/08/2004

Não mexe com pinto (Quilombo de São José da Serra)

Solista: Terezinha Nascimento

Solista

Não me-xe com pin-to Ga-li-nha-as-sa-nha Não me-xe com pin-to Ga-li-nha-as-

sa-nhê ê! Ga-li-nha-as-sa-nha Não me-xe com pin-to Ga-li-nha-as-

1. Entrada do coro

2.

sa-nha Não me-xe com pin-to Ga-li-nha-as-sa-nha Não me-xe com pin-to Ga-li-nha-as sa-nha

Obs.: O coro entra no compasso 5 dobrando a melodia do solista.

Fonte: Fazenda São José da Serra
Valença (RJ), 22/08/2004

Nasci n'Angola

(Quilombo de São José da Serra)

Solista: Terezinha Nascimento

Solista

Nas - ci n'An-go - la An - go la que me cri - ou

Nas - ci n'An-go - la An - go

la que me cri-ou Sou ne - to de Mo-çam-bi - que Sou ne-gro sim se-nhor Sou ne - to de Mo-çam-bi-que Sou

ne-gro sim se-nhor Lê lê i lê lê lê re lê lê lê i lê

Lê lê i lê lê lê lê lê lê i lê Lê lê

lê lê lê lê lê lê re lê lê lê i lê Lê lê lê lê lê i lê

Coro

Fonte: Fazenda São José da Serra
Valença (RJ), 22/08/2004

O que é que faz o negro na fazenda do senhor? (Quilombo de São José da Serra)

Solista: Terezinha Nascimento

Solista

O que que faz o ne - gro Na fa-zen-da do se - nhor O que que faz o

4 ne - gro Na fa-zen-da do se - nhor O se-nhor man-dou em - bo - ra Por que é que o ne - gro vol -

7 tou? O se-nhor man-dou em - bo-ra Por que é que o ne-gro vol - tou? Lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê

Entrada do coro

11 Semente coro

lê — Lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê — lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê i

15

1. Solista 2.

lê Lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê lê i lê O que que faz o lê

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Oi, minha gente

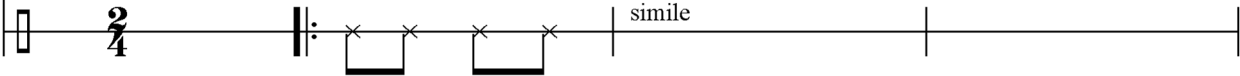
(Jongo de Angra dos Reis)

Solista: integrante do
Jongo de Angra dos Reis



Oi, mi-nha gent' nos-so Bra-sil é tão bom Quem tá es-tra-gan-do e-le É es-se tal de men-sa-

Palmas



simile

4



1. 2. 1. 2.

lão Oi, mi-nha lão A ê—ê ê A ê ê ê ê ê A ê

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Olha a piaba (Jongo de Quissamã)

Solista: Dona Guilhermina

Solista

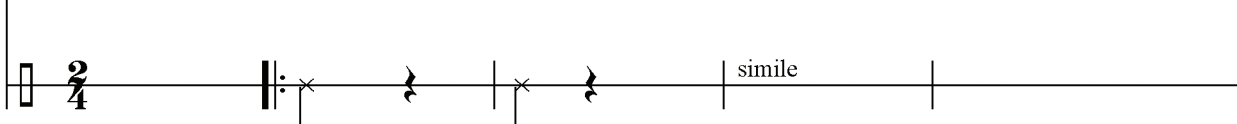


O-lha_a pi - a-ba_ô-lê lê ê pi - ab' O-lh_a pi - a-ba_ô-lê lê ê pi - a-ba oi res-pei-ta seu Do

Coro



Palmas



5



min-go Res-pei-ta seu Do min-go O-lha_a pi

E-le_é o pa-pai da ma-ta E-le_é o pa-pai da ma-ta ma-ta

Fonte: Disco Jongo Bassam

Paraíba (Jongo da Serrinha)

Solista: Darcy Monteiro
(Mestre Darcy)

Solista

Coro

Quem nasce na Pa-ra - í - ba Quem nasce na Pa-ra - í - ba, jon -

É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i -

5 guei-ro Quem nasce na Pa-ra - í - ba só Quem nasce na Pa-ra - í - ba Quem nasce no A-ma

ba - no É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i - ba-no

10 zo-nas A-ma-zo - nense Quem nasce no Pa-ra - ná Pa-ra-na - en-se Quem nasce em Per-nam - bu-co Per-nam-bu-

15 *3* *>* *3* *3*

ca-no Quem nasce na Pa-ra - í-ba gen - te Ih Quem nasce na Pa-ra - í-ba Ah só Quem nasce na Pa-ra-

3

É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i - ba-no

20 *3* *3* *3* *3*

í-ba Fa-la, jon - guei-ra Quem nasce na Pa-ra - í-ba Ih Quem nasce na Pa-ra - í-ba oi ê

3

É pa-ra-i - ba - no É pa-ra-i - ba-no É pa-ra-i -

25 *3* *3* *3*

Quem nasce no Pi - au - í - Pi-au-i - en-se Quem nasce no Ce - a - rá É ce - a -

ba - no

29 *3* *3* *3*

ren-se Quem nasce no A-la - go-as A-la-go - a-no Quem nas-ce em Mi-nas Ge - rais Não é bai - a - no

3

Não é bai a - no

Fonte: Gravação em vídeo
Volta Redonda (RJ), 30/01/2005

Peço licença a Deus

(Jongo de Pinheiral)

Solista: Benedito de Oliveira
(Mestre Cabiúna)

Solista

Eu pe- ço li- cen- ça a Deus

Coro

Ô na ter - ra que eu pi - so

Vara

simile

5

Pe- ço li- cen- ça a Deus

Ô na ter - ra que eu pi - so

Ô na ter - ra que eu pi - so

9

1. Eu pe - ço li - cen - ça a

2.

Ô na ter - ra que eu pi - so

pi - so

Fonte: vídeo Feiticeiros da Palavra

Saia lisa
(Guaratinguetá)

Solista : Dona Tó

Solista e coro

4

8

11

1. 2.

A mo-ça tá u - san' sa-ia li sa A mo-ça ta u -

san' sa-ia li sa Ba-ba-do de ren-da na ca-mi-sa La la la i

ê La la la i ê La la la i ê La la la i

ê La la la i ê La la la i ê A mo-ça tá u - ê

Fonte: X Encontro de Jongueiros
Santo Antônio de Pádua (RJ), 18/12/2005

Tatu

(Caxambu de Santo Antônio de Pádua)

Solistas: integrantes
do Caxambu de Pádua

Solista 1

Ta - tu tá ca - vu - can - do_a

Solista 2

ca - ta - cum - ba de meu pai Pra

4

1. bai - xo_e - le não des - ce_o

2. Ta

Pra ci - ma_e - le não sai ci - ma_e - le não sai



*Este livro foi produzido
no verão de 2007 para o
Instituto do Patrimônio Histórico
e Artístico Nacional*

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA ALOÍSIO MAGALHÃES

J79 Jongo no Sudeste...
Brasília, DF : Iphan, 2007.
92 p. : il. color. ; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê
Iphan ; 5)

ISBN – 978-85-7334-047-1
Bibliografia: p. 60 - 61.

1. Patrimônio Imaterial. 2. Jongo. 3. Patrimônio
Cultural. 3. Bens Culturais. I. Instituto do
Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. II. Série.



IPHAN