

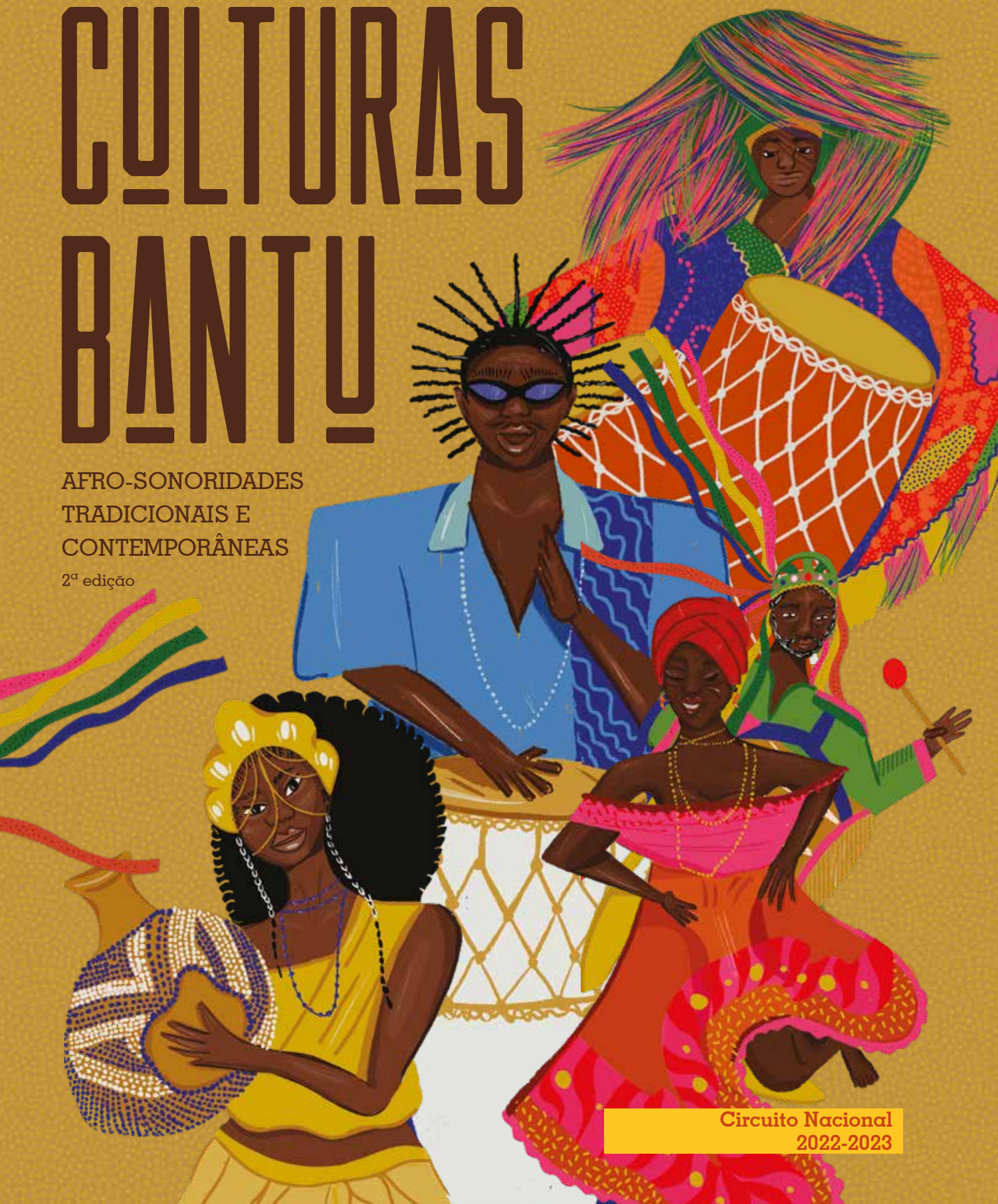
Sesc | Serviço Social do Comércio

SONORA BRASIL

CULTURAS BANTU

AFRO-SONORIDADES
TRADICIONAIS E
CONTEMPORÂNEAS

2ª edição



Circuito Nacional
2022-2023

Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional

SONORA BRASIL
CULTURAS
BANTU

AFRO-SONORIDADES
TRADICIONAIS E
CONTEMPORÂNEAS

2ª edição

Rio de Janeiro
Sesc | Serviço Social do Comércio
Departamento Nacional
2023

Circuito Nacional
2022-2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Renata de Souza Nogueira – CRB-7/5853)

Sesc. Departamento Nacional.

Culturas Bantu : afro-sonoridades tradicionais e contemporâneas : circuito nacional 2022-2023 / Sesc, Departamento Nacional. – 2. ed. – Rio de Janeiro : Sesc, Departamento Nacional, 2023. – (Sonora Brasil).
120 p. : il., 29,7 cm.

1. Projeto Sonora Brasil. 2. Música - Brasil. 3. Cultura africana. I. Título.

CDD 780.92

©Sesc Departamento Nacional, 2023

Telefone: (21) 2136-5555

www.sesc.com.br

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei n. 9.610 de 19/2/1998.

Distribuição gratuita.

Reprodução e venda proibidas.

Sesc | Serviço Social do Comércio

Presidência do Conselho Nacional
José Roberto Tadros

DEPARTAMENTO NACIONAL

Direção-Geral
José Carlos Cirilo

Direção de Operações Compartilhadas
Maria Elizabeth Martins Ribeiro

Direção de Programas Sociais
Janaina Cunha Melo

Gerência de Cultura
Luciana Salles

Equipe de Música
Sylvia Letícia Guida Lima
Ana Caroline da Silva Araujo
Maria Cecillia Alves Monteiro da Silva
(estagiária)

CURADORIA E PRODUÇÃO LOCAL 2022-2023

Admir dos Santos Silva (PA), Adson Claudio Reis do Nascimento (RO), Anderson da Silva Lins (RJ), Anderson Mueller (RS), Camila Casseano Damazio (SP), Carlos Eduardo de Carvalho Araújo (MA), Carolina Gomes de Alencar de Lima e Moura (BA), Daniel Aguiar de Rezende (RN), Fábio Alexandre de Oliveira (SE), Fernanda Nali de Aquino (ES), Fernanda Souza Pinheiro (PE), Franklin Therezino Pinheiro da Silva Sobrinho (AC), Gideão Bezerra de Souza (PB), Igor Ribeiro Lenartovicz (PR),IVALDO GADELHA DE LARA FILHO (DF), Jefferson Pereira dos Santos (Polo Educacional), Josenira Cassia de Souza Rosa Fernandes (Polo Socioambiental), Júlia Pimenta Tinoco Penha (Polo Sociocultural), Julio Cesar da Silva (AL), Lilian Cristina Teixeira de Oliveira (RR), Marcelo Ortega de Almeida (GO), Maria Bezerra de Sousa (CE), Maristela Alves de Medeiros (SC), Rogério Francisco Dias (MG), Samara Suellen Martins de Souza Sampaio (AP), Samuel Andrade da Silva (PI), Veridiana de Cassia Barreto Cesarino (TO)

PRODUÇÃO EDITORIAL E GRÁFICA

Assessoria de Comunicação
André Valle

Coordenação editorial
Jane Muniz

Coordenação de arte
Julio Carvalho

Projeto gráfico catálogo
RML2 Design

Ilustrações
Stephanie Gonçalvez

SUMÁRIO



10 APRESENTAÇÃO

12 INTRODUÇÃO

14 **ARTIGO** Povos de línguas bantas e sua importância na formação cultural das culturas no Brasil, *POR SALLOMA SALOMÃO JOVINO DA SILVA*

38 **ARTIGO** Sons da Ngoma: nas sendas de uma bantuidade musical brasileira, *POR PAULO DIAS*

76 GRUPOS

78 **Kelen Mendes e Deivid Menezes**
RIO BRANCO – AC

79 **Afoxé Povo de Exu**
MACEIÓ – AL

80 **Coco dos Gomes**
ARAPIRACA – AL

81 **Berço do Marabaixo**
MACAPÁ – AP

82 **Tiganá Santana**
SALVADOR – BA

83 **Malungo IXI – Música, tempo e afeto**
FEIRA DE SANTANA – BA

84 **Filhos de Dona Maria**
BRASÍLIA – DF

85 **A Guarda de Catopê Irmãos de Maria e a Irmandade dos Filhos de Nossa Senhora**
BRASÍLIA – DF

86 **Ticumbi – Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra**
CONCEIÇÃO DA BARRA – ES

- 87 Jongo Iracema**
ANÁPOLIS – GO
- 88 N'olo – A Força do Kikongo no Maranhão**
SÃO LUÍS – MA
- 89 Tambor de Crioula de Taboca Abanijeun – Casa Fanti Ashanti – Mestra Mãe Kabeca**
SÃO LUÍS – MA
- 90 Dôl Neguim**
POUSO ALEGRE – MG
- 91 Primeiro Terno de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros**
MONTES CLAROS – MG
- 92 Uirapuru**
BELÉM – PA
- 93 Novo Quilombo do Gurugi**
CONDE – PB
- 94 Coqueiro Alto**
CAMPINA GRANDE – PB
- 95 Paraíba Profunda – Mestra Penha**
JOÃO PESSOA – PB
- 96 Congo de Oeiras**
OEIRAS – PI
- 97 Grupo Baquetá**
CURITIBA – PR
- 98 Afoxé Filhos de Zaze**
PETROLINA-PE
- 99 Chris Mendes e Nino Alves**
CARUARU /GARANHUNS-PE
- 100 Samba, Jongo e suas Histórias Cariocas**
RIO DE JANEIRO – RJ
- 101 Grupo Cultural Jongo da Serrinha**
RIO DE JANEIRO – RJ
- 102 Batuques do Rio, com Nina Rosa e Marquinhos de Oswaldo Cruz**
RIO DE JANEIRO – RJ

- 103 Amawethu – Luthando Arts Academy**
ÁFRICA DO SUL – SEBOKENG (município da África do Sul)
- 104 Coco de Zambê**
TIBAU DO SUL – RN
- 105 Tribo Maçambiqueira, Kako Xavier e Loma Pereira**
PORTO ALEGRE/PELOTAS – RS
- 106 Asè Zambi , show Afrobatuque**
PORTO VELHO – RO
- 107 Associação dos Filhos e Amigos do Ashé
Tata Bokulê – AFATABE**
BOA VISTA – RR
- 108 Mwewa, François e Marissol**
FLORIANÓPOLIS – SC/REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO
- 109 Jorge Dissonância**
MARUIM-SE
- 110 Pedrinho Mendonça**
ARACAJU- SE
- 111 Batuque de Umbigada**
PIRACICABA – SP
- 112 Grupo Congo de Monte do Carmo**
MONTE DO CARMO – TO
- 113 Grupo das Taieiras**
MONTE DO CARMO – TO
- 114 Grupo Tambor**
MONTE DO CARMO – TO
- 115 Quilombo do Campinho da Independência**
PARATY – RJ
- 116 Nega Lu**
RONDONÓPOLIS – MT
- 117 Grupo Afrolaje**
RIO DE JANEIRO – RJ

APRESENTAÇÃO



A música está presente na vida de todos nós, nas diversas épocas e civilizações, e anda de mãos dadas com a cultura e a história de um país. É uma forma potente de interação, além de ser um fator determinante da construção social, cognitiva, corporal e emocional do ser humano e nas leituras de mundo de cada um.

Promovido pelo Sesc desde 1998, o Sonora Brasil é um projeto que apresenta programações musicais e faz parte da proposta de desenvolvimento das artes, com enfoque na valorização, na preservação e na difusão do patrimônio cultural brasileiro.

É com muita alegria que são celebrados os 25 anos dessa iniciativa que valoriza as mais diversas manifestações musicais e reforça a noção de coletividade e pertencimento cultural.

O tema deste ano é *Culturas bantu: afro-sonoridades tradicionais e contemporâneas*, que faz uma homenagem à contribuição dos povos de línguas bantu para a música brasileira e a influência das culturas de matriz africana no país.

A intenção é enaltecer a riqueza e a diversidade da cultura da população negra, ainda não suficientemente conhecida e valorizada, abrindo espaços para entretenimento de qualidade, que também possam incentivar boas reflexões e contribuir na formação de uma sociedade melhor.

Nesse sentido, o Sesc se orgulha de potencializar essa produção artística de forma nacional, por meio de seus circuitos itinerantes, dando visibilidade a artistas, livre acesso ao público, contribuindo na formação de plateias e promovendo um dos projetos mais relevantes sobre a diversidade musical brasileira.

Que venham muitos mais anos do Sonora Brasil e que a música continue a ser motivo de reflexão, união e esperança, proporcionando alegria para a população brasileira.

Departamento Nacional do Sesc

INTRODUÇÃO



A música é uma forma de expressão e comunicação, capaz de despertar sentimentos e emoções. Ela conecta pessoas, territórios, culturas e gerações. É um meio para desenvolver habilidades, preservar conhecimentos e ampliar experiências estéticas e criativas. A partir desta premissa, o Sonora Brasil é um projeto que tem como objetivo desenvolver programações musicais com temáticas relacionadas à cultura brasileira. A estratégia de estipular um eixo curatorial a partir de um recorte temático a cada ano busca criar a produção de conhecimento, proporcionar experiências ricas e diversificadas aos públicos e fortalecer a Rede Sesc de Música, formada por profissionais de todos os estados brasileiros, otimizando recursos no compartilhamento de ideias e fortalecendo a efetividade da ação.

Criado em 1998, o Sonora Brasil é parte integrante de uma ampla proposta de desenvolvimento cultural e artístico desenvolvida pelo Sesc. Ao longo dos anos, o projeto vem mantendo a proposta de valorização, preservação e difusão do patrimônio cultural brasileiro em seu amplo espectro. Por meio de apresentações musicais diferenciadas, acústicas e contextualizadas, visamos proporcionar novas formas de fruição de expressões sonora e musicais, aproximando os públicos das pluralidades que constituem identidades e diferenças étnico-culturais no Brasil.

A edição 2022/2023 traz como tema *Culturas bantu: afro-sonoridades tradicionais e contemporâneas* e destaca a contribuição dos povos de línguas bantu na música brasileira. O termo abasileirado "banto" diz respeito à unidade linguístico-cultural de grande quantidade de povos da África e engloba cerca de 400 subgrupos étnicos. Durante o tráfico transatlântico, constituiu-se um processo de muito sofrimento e luta por liberdade, com uma reconfiguração forçada de identidades da diáspora africana. Estima-se que dos mais de quatro milhões de indivíduos trazidos da África para o Brasil, 75% deles eram provenientes de povos bantu, sobretudo vindos de territórios da África Central. Como resultado, a presença das culturas bantu encontra-se profundamente impregnada na vida e no cotidiano do brasileiro. As primeiras manifestações musicais reconhecidas como origem da música popular brasileira eram chamadas de "bataque" ou "samba", palavras de comprovada origem africana. E ocorriam principalmente no ambiente rural, nos momentos de lazer e festejos dos trabalhadores escravizados. Assim, "sambas" e "bataques" eram, entre outros: o cateretê goiano, o coco alagoano e pernambucano, o caxambu mineiro, o tambor de crioula maranhense, o lundu baiano; e as várias formas de sambas de roda ainda praticadas, de norte a sul do país. Com as migrações internas da população negra, escrava, liberta ou livre, os sambas rurais chegaram ao ambiente urbano, no qual foram incluindo elementos e ganhando corpo. Com esse tema, o projeto busca promover o debate tendo a música como elemento central, mas estimulando leituras mais abrangentes que possam ampliar e aprofundar a discussão da influência das culturas de matriz africana no país.

Em 2022, o projeto retoma o formato presencial, com programações realizadas por grupos locais em cada estado participante do projeto. Participaram 33 artistas/grupos musicais de 17 estados brasileiros e Distrito Federal. Destaca-se outro aspecto fundamental do Sonora Brasil, que é o olhar, a escuta e a valorização das territorialidades, da diversidade e das memórias por meio da expressão de seus autores e intérpretes.

Povos de línguas bantas e sua importância na formação cultural das culturas no Brasil

A designação “povo bantu” usada hoje no Brasil para se referir, de forma genérica, aos praticantes de religiões de matrizes africanas, cujas raízes advêm da África Central, parece que traz consigo a intenção política implícita de unir forças para enfrentar a intolerância ou o racismo religioso recorrente, dos quais temos sido vítimas, por parte das variantes dominantes do cristianismo, quase uma só religião ou religiões de Estado. Embora a constituição vigente defina a laicidade do Estado brasileiro, o que se vê nos meios de comunicação, nas instituições públicas e privadas, assim como em todos os espaços da vida social, é justamente o contrário. A violência simbólica e bélica tem sido uma constante. As estratégias para confrontá-las e fazê-las retroceder tem sido, ao longo dos tempos, parte da luta por cidadania das comunidades negras nessas terras de diásporas.

É, contudo, importante frisar que o termo “*bantu*” é uma designação linguística criada nos anos finais do século XIX, quando os estudiosos das culturas africanas entenderam que havia uma matriz cultural comum entre as várias populações espalhadas pela África Central – falantes de diferentes idiomas, desde a costa índica até o Atlântico. Com base em uma hipótese linguística, a palavra bantu foi criada com a intenção de denotar a matriz hipoteticamente comum, fundindo o prefixo “Ba” (ou mesmo *wa*, *ma*), que por sua vez denota plural, somada ao prefixo *untu*, para designar pessoa ou ser humano. Assim, temos vários povos africanos falantes de línguas de origem *bantu* ou *bantu*.

Bakongos, Balubas, Bakubas são nomeações étnicas nas quais o prefixo *Ba* indica a noção de coletividade e pertencimento cultural de populações da costa atlântica e de parte central do continente, dentro de um tronco linguístico surgido entre os rios Níger e Kwango por volta de, aproximadamente, mil anos antes de Joshua, que os gregos chamaram de Jesus.

¹ “Salloma” Salomão Jovino da Silva. Educador e Artista Público. Doutor em história Social pela PUC e Investigador Visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Ações acadêmicas e artísticas realizadas em São Paulo, Lisboa, Rio Branco, Salvador, Birmingham, Paris, Belo Horizonte, Campo Grande, Rio de Janeiro, Dacar, Nova Iorque, Porto Alegre etc. Consultor de instituições públicas e privadas de educação, artes e cultura. Autor de *Negras Insurgências- Teatralidades negras*. Capulanas: (Capulanas: São Paulo, 2018); *Pretos, prussianos, índios e caipiras* (Aruanda Mundi: São Paulo, 2021); e *As aventuras do pequeno Samba* (São Paulo: Aruanda Mundi, 2022).

Antes de abordarmos o tema propriamente dito, embora já estejamos dentro do seu contexto, digo que sou o portador de uma má notícia: o povo banto não existe. Em compensação, gostaria de comentar que existiu uma civilização cuja língua-mãe teria sido a base de quase todas as línguas nativas da África Central, de uma costa a outra, dos oceanos Atlântico e Índico.

Segundo tal hipótese, essa população originária empreendeu uma épica jornada de deslocamento para o sul e o sudoeste do continente, que durou aproximadamente dez séculos. Humanizou boa parte do território transpondo montanhas, florestas e savanas, planaltos e rios, depressões, grandes lagos e planícies. Hoje, esse território corresponde à Bacia do Congo, planaltos de Katanga e Bié, região dos Grandes Lagos, a parte sul da Grande Fossa Africana e, a costa índica desde a desembocadura do rio Tana até Durban, sem desconsiderar as ilhas Índicas, inclusive Madagascar.

Sabendo disso, podemos dizer que existiu uma população originária negro-africana, relativamente homogênea em termos culturais, cujo nome nem sabemos, mas que os linguistas, ou seja, cientistas especialistas em línguas antigas africanas, denominaram banto ou *bantu*.² Muitos elementos do português falado no Brasil advêm de línguas pertencentes a esse tronco linguístico, e foram conservadas em sistemas dialetais por pequenas comunidades de falantes e, sobretudo, nos espaços ritualísticos

Isso pode deixar a gente meio capengas para entender, não é? Por um lado, podemos concluir que o “famoso povo bantu”, sobre o qual falamos nas rodas de capoeira, em grupos de Congada, nos terreiros de Candomblés Angola e centros de Umbanda, é, todavia, do jeito que utilizamos agora, um termo inventado por um linguista e redefinido por outros. Mas por outro lado, e para nós, o termo “bantu” foi convertido em uma bandeira, símbolo ou metáfora que alude à unidade de um passado plausível, projetada nas contingências do presente e nas utopias do futuro desejável. Ainda assim, não é menos importante ou menos histórico, já que os sonhos coletivos são socialmente construídos, embora imateriais. Quer saber mais um pouco? Vou te contar! Não é lenga-lenga não, é falta de jeito mesmo, já que nunca escrevi publicamente sobre isso. Portanto, parece tecnicamente um erro antropológico utilizar o termo “o povo bantu”, no singular, para se referir às populações da África Central e seus descendentes na diáspora.³

O termo banto é uma marca exclusivamente linguística, que não tem qualquer conotação étnica ou cultural em nenhuma outra parte o mundo.

² John Reader expõe a questão da seguinte maneira: “O termo banto é uma marca exclusivamente linguística, que não tem qualquer conotação étnica ou cultural em nenhuma outra parte do mundo. Foi cunhado no século XIX pelo filólogo alemão Wilhelm Bleek, para o grupo de línguas e dialetos africanos em que raiz vocabular *Ntu*, como significado de coisa ou pessoa, é universal. O prefixo *Ba*, também comum a todas estas línguas, denota o plural; assim, *ba-ntu* literalmente significa *povo*. A Bleek pareceu uma designação perfeita para indicar uma família de línguas faladas por tantos grupos, dispersos por uma área tão vasta.” READER, Jonh. *África: biografia de um continente*. Mira Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, 2002. p.195.

³ Diáspora é um termo de origem grega aplicado inicialmente ao contexto da história judaica. No século XIX intelectuais negros no Caribe e Estados Unidos da América passaram a utilizá-lo para se referir à dispersão de africanos a partir do século XVI, em função do tráfico transatlântico. É nesse sentido que empregado aqui, qual seja, populações descendentes de africanos no Brasil.

Estimativas do número total de línguas dentro do grupo banto apontam para mais de 600, dependendo do traçado da linha de separação entre uma língua e um dialeto.

No caminho para o Sul, essa gente banta originária se transformou muito ao encontrar outras populações e assimilá-las, bem como ser assimilada por elas e também ao desenvolver novas tecnologias e novas formas culturais. A língua e as técnicas de cerâmica e ferro sugerem ter sido os principais rastros que deixaram pelo caminho, guardando também frágeis memórias de mitos fundadores e o nome do seu ser supremo, que nós aprendemos a designar como Deus criador: *Zambi*.⁴ *Zambi* é evocado em cantigas de Umbanda e Congado do sudeste e centro-oeste do Brasil, como sinônimo do Deus Pai cristão, Javé.

Canções dessa natureza extrapolaram o espaço ritual e foram incorporadas nos anos 1960 pela indústria do disco e entretenimento urbano. Também foram gravadas e difundidas por artistas afro-brasileiros que possuíam íntima ligação com religiosidade, especialmente com a Umbanda.⁵

Tudo que diz respeito à literatura sobre essa língua originária do tronco linguístico também designado Niger-Congo sugere uma história complicada e longa. As pesquisas revelam embates acadêmicos, cheios de altos e baixos. A lição que podemos extrair disso é que, em ciências humanas, todo o conhecimento é lacunar e marcado pela provisoriedade.⁶ Por isso, vou recorrer a Reader para tentar resumir. *Moringou, mana?* Então Reader fala mais:

Estimativas do número total de línguas dentro do grupo banto apontam para mais de 600, dependendo do traçado da linha de separação entre uma língua e um dialeto (alguns entendidos julgam que estaria mais próximo da realidade um número que apontasse para cerca de 300 línguas distintas). (...) Os falantes do banto começaram a dispersar-se a partir de seu berço natal há cerca de 5.000 anos, provavelmente em consequência de uma deriva natural, à medida que as populações cresciam e os habitantes das aldeias se deslocavam para novas áreas uma ou duas vezes por década, preferindo clareiras naturais, margens dos rios e orla das florestas, ambientes

⁴ John Iliffe esclarece que: “As religiões da região equatorial são as mais acessíveis da África Ocidental porque os povos de língua banta mantiveram uma certa homogeneidade evidente nas suas línguas. Estas revelam que essas religiões partilhavam ideias de um espírito criador, espíritos naturais e ancestrais, amuletos, especialistas em rituais e feiticeiros. A partir desta base comum, cada sociedade desenvolveu ideias e práticas diferentes. No fim do século XV, o povo Congo, por exemplo, parece ter tido uma vaga noção de um “poder mais alto ou derradeiro”, o *nzambi mpungu*, mas os principais poderes espirituais em ação entre eles eram espíritos ancestrais e da natureza. Cada linhagem matrilinear comunicava com os seus antepassados através de rituais públicos executados nos túmulos.” ILIFE, John. p. 118.

⁵ Martinho da Vila gravou uma canção denominada “Festa da umbanda”, adaptada por ele, a partir de repertório religioso, cujo refrão trazia a estrofe: “(...) Tem pena dele Benedito, tenha dó, ele filho de Zambi, meu São Benedito tenha dó”. In: Martinho da Vila. Vinil. *Canta, Canta Minha gente*. RCA Victor, nº110.0002, 1975.

⁶ A professora Maria Odila Leite da Silva Dias, por vezes insistia nesse aspecto, para nos chamar atenção para aos princípios éticos que devem nortear a produção dos historiadores.

Numa sociedade em que os lugares são antes definidos pelos pés e pelas cores da pele, a percepção do mundo é cromática.

adequados às suas sementeiras, evitando simultaneamente áreas que já estavam ocupadas. Em pouco menos de 3.000 anos, os povos falantes do banto tinham colonizado praticamente todo continente.⁷

Este texto tenta responder de forma relativamente simplificada quais elementos culturais de origem africana do tronco linguístico bantu podem ser identificados no Brasil nos dias de hoje e ao longo do tempo. Mas qual tempo? Permitam-me uma divagação.

Penso em Áfricas espelhadas e espalhadas no Brasil, bem como nos rotos pares de tênis “afros” da minha infância durante a ditadura civil-militar. Reflito sobre os 4 milhões⁸ de africanos que o Brasil recebeu “de braços abertos”, fruto das mais de 12 mil viagens dos negreiros e tumbeiros portugueses e brasileiros,⁹ entre este território que viria a se tornar nossa pátria; e o continente africano, a terra dos ancestrais.

Assimilando criticamente Paul Gilroy, estamos calibrando as lentes de ver o passado para focar *histórias do Atlântico Negro do Sul*. Por favor, não nos venha com secções cognitivas cartesianas, nem com psicologismos levianos disfarçados em diagnóstico sobre os recalques da negritude. São armadilhas que já não nos prendem mais, pois hoje sabemos que *história* e *memória*, também são campos de litígio cultural, lugares de anti-hegemonia. A escrita tem sido uma máquina de guerra contradomínios, como querem os sábios franceses.

Os tênis que usava na infância podiam variar entre Conga e Bamba. A compra dependia do orçamento dos meus pais no fim de cada ano. Nos meus pés duravam o tempo do calendário escolar e serviam para passeio e pelada, futebol de várzea ou quadra, festas, igreja e escola. Nem tão baratos, eram confeccionados de borracha branca e brim, nas cores branca, azul ou preto. “Baixando os olhos para ver os pés se sabe de onde és?” Os nossos eram considerados calçados de gente pobre. Numa sociedade em que os lugares são antes definidos pelos pés e pelas cores da pele, a percepção do mundo é cromática.

Meu consumo de calçado era frustrado porque sonhava “ostentar” um tênis de couro colorido, de marca importada – como aqueles, que me vinham bem gastos, enviados pelos filhos das patroas de minha mãe. Como eram boazinhas as patroas-madrinhas, para as quais minha mãe trabalhava como doméstica! A vida inteira como doméstica, como se fosse

⁷ Ibidem p.196, 197.

⁸ Diferentes autores e divergentes métodos calculam entre 9 e 12 milhões os seres humanos que foram vitimados pela captura ou venda em solo africano. Em torno da quarta parte desses teriam morrido, seja na captura, seja no traslado para a costa ou ainda durante a viagem.

⁹ Veja: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formações do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. p.85.

uma determinação divina. Minha mãe era chamada de comadre, quase sempre por ser ama de leite dos filhos das patroas brancas. Afetos e interesses se mesclam na cultura do paternalismo branco brasileiro. As tetas negras de Donana eram divididas com crianças brancas, como aquelas sugadas tão afetuosamente por Gilberto Freyre em suas memórias de casas grandes de Pernambuco.

Se o projeto de branqueamento biológico das elites brancas do início século XX não surtiu sucesso, ao nível cultural parece ter sido o contrário. Ao que parece, a sociedade brasileira foi se tornando cada vez menos permeável aos valores civilizatórios africanos, na mesma proporção em que se industrializou, urbanizou e modernizou. Mas nem tudo foi sucesso de limpeza étnica e social, podem ter ficado somente fragmentos. Então são eles que iluminam nosso presente.

Rei e rainha do Reinado de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros (MG).



Por exemplo, em Conceição da Barra, no estado do Espírito Santo; em Ilha Bela, no litoral do estado de São Paulo; em Passos; São Sebastião; Pratápolis; Itaú; e em quase todo sudoeste de Minas Gerais, assim como na região de Contagem, na Grande Belo Horizonte, no mesmo estado, os fragmentos de um registro da memória centro-africana se apresentam nas festividades/musicalidades/religiosidades urbanas em forma da dança, música, encenação, coreografia e texto poético oral. Embora nem sempre com todos esses elementos, mas com duas dimensões bem definidas: uma suntuosa e pública; e outra, privada – esta iniciática, devocio-

Uma certa interpretação hierarquizante sobre as culturas negras africanas no Brasil ainda hoje ecoa no senso comum, no meio ativista e nos estudos acadêmicos.

nal, secreta e, às vezes, fúnebre (se considerarmos as cantigas Vissungos do Candombe e Jongo, como partes constituintes das Congadas). Então essas práticas culturais negras são muito mais que festas.¹⁰

Contemporaneamente, o Ticumbi capixaba, o Congo de Saiote da Paraíba, a Congada do litoral paulista, os Catopês e Congos de Minas Gerais têm a mesma matriz, as coroações de Reis Congo. Há neles uma trama história mestra que enseja um jogo dramático e figuras cênicas que sustentam a presença de soberanos dos reinos do Congo, sempre representados por embaixadas, comandadas por capitães.¹¹ Batalhões e embaixadas simulam guerras e acordos, em tudo tem pensamentos e textos, cantigas e palavras bantas, em tudo células rítmicas milenares vindas com os(as) nossos(as) embarcadas em vários tempos nos Portos de Cabinda, Benguela, Luanda e na baía de Sofala e ilhas de Moçambique.

Hoje é possível dizer, sem medo de ser acusado por essencialista ou histórico, que os enredos dos Congos, Conguinhos, Congadas, Congados e Moçambiques têm como pano de fundo os conflitos entre os próprios reinos africanos e seus inimigos circunstanciais, sobretudo os portugueses, holandeses e brasileiros. Mas não só, alguma memória tênue há de batavos e índios, a considerar os Maracatus, Quilombos e Caboclinhos do Nordeste afóra – são verdadeiras crônicas dançadas, memórias criptografadas de experiências políticas e vivências socioculturais reais.

É bem antigo o interesse de pesquisadores brasileiros das elites escolarizadas para com a identificação dos africanos transladados pelo sistema de tráfico internacional de pessoas. Esse interesse esteve relacionado a diferentes motivações políticas, entre as quais consta a preocupação das autoridades em relação ao grau de má influência cultural e moral dos negros na população em geral. Depois, interesses práticos, como, por exemplo, controlar a natalidade de negros mestiços para favorecer o surgimento de uma nacionalidade homogênea – quer dizer, branca e “superior”, tal como designavam as orientações da ciência da raça ou a eugenia, pensamento pseudocientífico que fez muitos adeptos no meio político e intelectual no mundo ocidental e nos fins do século XIX e primeira metade do século XX.¹²

¹⁰ Marina de Mello e Souza, com documentação oitocentista, historiou as Congadas do Brasil escravista como festa anual de rememoração do “mito fundador de uma comunidade católica negra”, e destacou os vínculos com suas matrizes afrocatólicas congoleas. Veja: SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹¹ Elizabeth W. Kiddy também explorou documentação escrita convencional a relação entre as Irmandades católicas, Congadas brasileiras oitocentistas e a cultura política da África central. Veja: KINDY, Elizabeth W. *Quem é o rei congo no Brasil. Um novo olhar sobre os reis africanos e afro-brasileiros no Brasil*. IN: HEYWOOD, Linda (Org). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009, p.165,192. Veja também: Kiddy, Elizabeth W. Blacks of the Rosary. Memory and history in Minas Gerais, Brazil. Second Printing, EUA: The Pennsylvania State University, 2007.

¹² Veja: SCHWARCZ, Lilia. *O Espetáculo das raças. A questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Uma certa interpretação hierarquizante sobre as culturas negras africanas no Brasil ainda hoje ecoa no senso comum, no meio ativista e nos estudos acadêmicos. Essa hierarquia entre culturas africanas mais e menos evoluídas teve sua fonte nos estudos publicados desde fins do século XIX pelo médico e antropólogo Raimundo Nina Rodrigues, e fez eco em vários etnólogos posteriores formados na sua cartilha racista. Lucilene Reginaldo nos fala sobre esse processo de ocultação/desocultação das etnias bantu no Brasil, que teve no jornalista, ativista e antropólogo negro baiano Edison Carneiro um pesquisador eloquente, embora não menos equivocado:

Carneiro identifica várias zonas de influência e potenciais temas de pesquisa da presença bantu no Brasil. Particularmente em *Negros Bantos*, Carneiro se concentra na investigação do campo religioso. Sua contribuição etnográfica para o estudo dos candomblés Congo-Angola ou de caboclo, como prefere o autor, é inegável. Este valor não esconde, entretanto, uma visão limitada pela reprodução dos velhos estereótipos. Considera os negros sudaneses “em relação aos negros bantos, muito mais adiantados em cultura”. Para ele os “negros bantos eram, e ainda são, atrasadíssimos em cultura”, por isso, “a liturgia de influência bantu no Brasil, não difere muito da jeje-nagô, de que é, mesmo, uma imitação servil.”¹³

Um dado contundente dessas representações negativas sobre as práticas culturais bantas por aqui é a suposta inautenticidade, que advém de maior ou menor proximidade com símbolos cristãos, especialmente a proteção dos santos negros.¹⁴ Essa proteção tem sua origem na catequética ibérica, especialmente nas catequeses disseminadas pelas irmandades católicas ibéricas, mas não em seu estado puro, porque são amplamente atravessadas por signos e semânticas genuinamente centro-africanas.

Ao que sabemos pela permanência do tráfico e da escravidão contemporâneos, nunca deixará de ser lucrativo o domínio, a subordinação e o uso absoluto da vida de uma pessoa sob tal condição; por isso, sua permanência, mesmo contra a lei e toda moral hoje em vigência.

¹³ REGINALDO, LUCILENE. *Os rosários dos angolas: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa Dra Sílvia Hunold Lara. Mar 2005.

¹⁴ Principalmente Santo Antônio, Santa Efigênia, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Veja por exemplo capítulo 3 de: LAHON, Didier. *O negro no coração do Império: uma memória a resgatar - séculos XV-XIX*. Lisboa: Secretariado Coordenador dos programas de Educação Multicultural, Ministério da Educação. Portugal, 1999.

Um dos símbolos mais importantes do cristianismo medieval e da expansão, a cruz, já era conhecida na África Central antes do século XV, porque profundamente enraizada nas simbologias bakongas, principalmente a representação de um cosmograma circular com uma cruzeta interior. Deixo uma explicação mais aprofundada sobre o assunto por conta do músico e pesquisador baiano Tiganá Santana.¹⁵

As confrarias negras foram registradas inicialmente em Portugal e Espanha, e posteriormente nas Américas. São Benedito é um dos santos mais populares no Brasil, não apenas entre os descendentes de africanos. Seu culto é público e familiar e está profundamente ligado não apenas à África, mas também à evangelização da população escravizada na Europa e na América, em especial no Brasil. Em Minas Gerais, era e é o santo de devoção das irmandades negras que fazem par com as irmandades de Nossa Senhora do Rosário e que permaneceram como guardiãs de muitas comunidades negras semiurbanas ou de antigas cidades medianas. Inúmeras igrejas foram erguidas em sua homenagem em todo o país, assim como em Portugal desde o século XVI, conforme nos informou Didier Lahon.¹⁶

Coco de Zambê de Tibau do Sul (RN). Foto de Pablo Pinheiro



De forma geral, sabemos que a população negra, assim automeçada no Brasil atual, corresponde a pouco mais de 50% do todo demográfico. Grosso modo, sabemos também que essa população é formada por descendentes diretos de pessoas escravizadas na colônia portuguesa das Américas, talvez a mais extensa, lucrativa e numerosa de todos os tempos.

Durante quatro séculos ou mais, a escravidão foi uma atividade mundial de comércio normal, legal e extremamente lucrativa, que consistia na

¹⁵ *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em estudos da tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30042019-193540/publico/2019_TiganaSantanaNevesSantos_VCorr.pdf. Acesso em: 21 set. 2022.

¹⁶ LAHON, Didier. *O negro no coração do império: uma memória a resgatar - séculos XVI-XIX*. Lisboa: secretariado coordenador dos Programas de Educação Multicultural, Ministério da Educação. Portugal 1999.

produção de captura, transporte e venda de pessoas africanas para as Américas, Europa e Ásia. O comércio durou desde finais do século XV até o começo do século XX. Uma atividade que sustentou, e talvez ainda sustente, a riqueza, o luxo e os desenvolvimentos econômico e tecnológico de alguns impérios cristãos europeus, ao mesmo tempo que empobreceu, dizimou e subalternizou vários povos e sociedades humanas pelo mundo.

Luiz de Dila e Totoinho do grupo Raízes do Samba de Tocos de Antônio Cardoso (BA). Foto Adenor Gondim.



O território colonial português recebeu aproximadamente 5 milhões de pessoas entre 1520 e 1850, ou seja, durante o período em que capturar, trocar, vender e herdar pessoas era uma atividade comum dos europeus cristãos em sua empreitada expansionista. Embora países livres e autônomos de suas matrizes tenham sido derivados das colônias europeias nas Américas após final do século XVIII, a escravidão continuou a existir para pessoas negro-mestiças até final do século XIX. O tráfico, mesmo tendo sido proibido pela maior potência econômica e naval do século XIX, a Inglaterra, continuou a ser praticado por “debaixo dos panos”.

Mesmo havendo luta ferrenha de pessoas escravizadas em todo o mundo, a Argentina só aboliu a escravidão em 1853; os EUA, em 1865; Cuba, em 1886; e, finalmente, o Brasil, em 1888. Derivado da expansão ocidental, o tráfico era uma atividade mundial, e a escravidão era uma grande instituição com a mesma dimensão global, ambos foram altamente lucrativos; portanto, não há riqueza circulando no mundo atual que não tenha sido construída sob essas duas instituições. No interior do continente africano,

As identidades culturais têm sido um dos temas mais desafiadores das sociedades contemporâneas, e sobre elas têm se dedicado renomados e, quase sempre, bem-intencionados pesquisadores e pesquisadoras em todo mundo. Nosso caso não é diferente.

contudo, a escravidão ainda teve uma longa sobrevivência em agonia.¹⁷ Ao que sabemos pela permanência do tráfico e da escravidão contemporâneos, nunca deixará de ser lucrativo o domínio, a subordinação e o uso absoluto da vida de uma pessoa sob tal condição; por isso, sua permanência, mesmo contra a lei e toda moral hoje em vigência.

Não tem sido fácil para nós, descendentes de africanos, lidarmos com as visões históricas que privilegiam uma única perspectiva dos acontecimentos e processos, aquela definida pelos descendentes diretos dos colonizadores. Em segundo lugar, ainda assim nos desvãos dos discursos oficiais, parece possível descortinar fragmentos de memórias, visões de mundo e valores civilizatórios daqueles povos que foram e, de certa maneira, ainda são considerados inferiores, desimportantes ou sem história neste país: pessoas negras e indígenas. Em certa medida, isso explica as inúmeras violências e injustiças cometidas cotidianamente contra eles.

Para enfrentar o apagamento histórico e a mentalidade colonial imposta até hoje, por meio da escola, dos meios de comunicação e das práticas religiosas intolerantes, devemos fazer dois exercícios simultâneos. Um de imaginação e outro de pesquisa e busca das verdades antropológicas, sociológicas e psicológicas, sob o risco de não nos compreendermos mutuamente. A ponto do iminente perigo da nossa insolvência, enquanto sociedade, tal como pregam e desejam alguns neoeugenistas atuais.

As identidades culturais têm sido um dos temas mais desafiadores das sociedades contemporâneas, e sobre elas têm se dedicado renomados e, quase sempre, bem-intencionados pesquisadores e pesquisadoras em todo mundo. Nosso caso não é diferente.

Ainda no século XV, navegadores portugueses cristãos atingiram a foz do rio Senegal, na África do Oeste, e fizeram contatos, inicialmente amistosos, com populações de cultura Wolof. Precisamente em 1482 um navegador português e militar, senhor de armas, conhecido como Diogo Cão, chegou ao desaguardouro atlântico do rio Kwango e fez contatos com povos locais.

As tecnologias de guerra e navegação levadas pelos europeus chamaram muito a atenção das elites políticas locais. Importante dizer que a maioria

¹⁷ COSTA E SILVA, Alberto. *O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX*. Revista Estudos Avançados - USP. São Paulo: vol 8. n. 21 página 36. 1994 "Imposto o domínio colonial, a consciência europeia deixou de considerar urgente o fim da escravidão. Esta continuou a existir como atividade legal até 1901 no sul da Nigéria, até 1910 em Angola e no Congo, até 1922 em Tanganica, 1928 na Serra Leoa e 1935 na Etiópia; e subsistiu de fato por muito mais tempo, até quase os nossos dias no Sudão e até ontem na Mauritânia. Novas formas de servidão viram-se, além disso, criadas pelos administradores coloniais, como o trabalho compulsório, de que deu testemunho, entre tantos outros, o André Gide das páginas indignadas de *Voyage au Congo* e *Le Retour du Tchad*."

das sociedades africanas da costa ocidental estavam organizadas em estados centralizados e que ocupavam grandes extensões territoriais, isso não era diferente na África Central, desde os limites ao sul do continente, até as regiões atuais dos países africanos, ou estados nações contemporâneos identificados como Camarões, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Angola e Namíbia.

O historiador negro de Trinidad Tobago, Eric Williams, em sua tese de doutorado feita em Oxford, na década de 1930, desenvolveu brilhantemente uma análise sobre essa relação entre escravidão e racismo, como duas faces da mesma moeda. Para ele foram questões econômicas que determinaram a captura, o tráfico e a utilização econômica e produtiva da mão de obra escrava de pessoas africanas. No seu entendimento, o racismo antinegro foi um desdobramento ideológico e uma justificativa desse fato econômico primeiro, quando ele já estava estabelecido como atividade produtiva e mercantil regular. Mas o que justifica a dinâmica e permanência do racismo contra os descendentes dos povos escravizados hoje? Essa é uma história bem mais complexa que as influências culturais dos povos bantos no Brasil. Fica, então, para outro texto.

Em sociedades regidas pelas leis dos reis e da igreja, as irmandades funcionaram como uma fresta de liberdade possível, identidade factível e fé pragmática.

Resumidamente e em consonância com a literatura vigente, podemos dizer que as irmandades eram instituições permitidas pela igreja, toleradas pelas elites e utilizadas como estratégias de deslocamento e mobilidade social pelos negros, mas também correspondiam à cosmovisão das forças protetoras e confortadoras no infortúnio. Em sociedades regidas pelas leis dos reis e da igreja, as irmandades funcionaram como uma fresta de liberdade possível, identidade factível e fé pragmática. John Iliffe considera as diferenciações entre dogmatismo e pragmatismo o aspecto crucial que definia as duas visões religiosas que se coadunaram no processo cultural difundido no Atlântico Negro do Sul – a centro-africana e a católica ibérica:

Este pragmatismo conferiu ecletismo às religiões africanas: as ideias e as práticas eram aceitáveis se funcionassem, viessem donde viessem, e pouco interessava a consistência mútua, mas sim a tolerância, não porque os africanos fossem simplórios ou irrefletidos – os seus mitos e o seu simbolismo refutam isso –, mas porque não tinham razões para serem sistemáticos, a menos que fossem desafiados por um credo

sistemático importado. Por conseguinte, as religiões eram mutáveis; eram talvez o aspecto cuja mudança era mais rápida na cultura africana. Por isso espantaram observadores muçulmanos e cristãos com a sua diversidade, fragmentação e incoerência, sobretudo na falta de textos escritos.¹⁸

Parte da legitimidade passou então a advir da ortodoxia (plástica) do catolicismo ibérico; entretanto, quase nunca livre de mensagens cifradas pela teologia heterodoxa oral centro-africana, de tal forma que, em certo tempo, talvez em um espaço não superior a um século, haviam se tornado uma só. Quer dizer, o catolicismo ibérico foi profundamente assimilado nas práticas religiosas do Congo e suas imbricações e implicações serão sentidas nos movimentos anticoloniais centro-africanos do século XIX e XX, principalmente em Angola.¹⁹ Seus resquícios ainda podem ser vistos em monumentos religiosos excepcionais preservados em Portugal e Espanha e abundantes em todo o Brasil.

Na prática, as confrarias tomaram-se as únicas instituições escravagistas abertas à participação de africanos e seus descendentes. Embora existissem desde o século XVI,²⁰ adquirem novos significados no século XVIII em Minas Gerais e ampliam suas atuações nos princípios do século XIX, especialmente quando começam a surgir as primeiras ações abolicionistas. Além de confortar os vivos, enterrar os mortos, administrar os bens móveis e imóveis, também organizavam as festas do calendário afro-católico e financiavam alforrias, acobertavam fugas e agilizavam redes de solidariedade e informações que envolviam tanto escravizados quanto libertos. Os conflitos com a sociedade hegemônica eram constantes, emergindo em todo canto dos impérios escravagistas em que as irmandades negras se instalassem. Efetivamente é surpreendente haver se conservado, ainda que de forma fragmentária e intrincada no Brasil, todo um conjunto de noções noções tão elaboradas sobre as contendidas políticas e militares e intercâmbios culturais ocorridos na África Central entre os séculos XV e XVIII.²¹

¹⁸ ILIFFE, John. *Os Africanos - história dum continente*. 1ªed. – Lisboa /Portugal: Editora Terramar, 1999 p.117.

¹⁹ Antonio Custódio Gonçalves elaborou interessantes estudos sobre a emergência do que designa Movimento Antoniano (Kimpa Vita), no século XVIII e o Kimbanguismo, conjunto de revoltas populares angolanas do início do século XIX, interpretados na chave sociológica de “messeanismo”. Veja: GONÇALVES: *Tradição e modernidade na (re)construção de Angola*. Biblioteca de Ciências do Homem, Porto-PT: Afrontamento, 2003.

²⁰ Idem. p.59. “Mas, desde o fim do século XIV, existiam na Espanha confrarias religiosas de diferentes invocações dirigidas principalmente por negros. É, portanto, na Península Ibérica que elas nascem e depois passam para continente americano, quase em simultâneo com introdução dos escravos africanos.”

²¹ Um conjunto de documentos extraídos da dominação portuguesa em Angola, mostra que desde o século XVI registros escritos por africanos testemunham uma trama intrincada da relação entre portugueses e soberanos africanos. Os termos desses documentos colocam questões muito interessantes sobre uma “diplomacia” e cultura política específica surgida da relação desigual entre africanos e portugueses, mas também são narrativas que atestam uma altivez de africanos que a historiografia conservadora teima por esconder. Veja: SANTOS, Catarina Madeira e TAVARES, Ana Paula. *Africae Monumenta: a apropriação da escrita pelos africanos. volume I*. Arquivo Caculo Cahahenda. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical. 2002.

Os jogos, musicalidades, danças e teatros negros que originalmente tinham função estritamente religiosa e ritualística transformaram-se em espaço lúdico e de preservação de memórias das experiências sociopolíticas centro-africanas na diáspora, e não somente no Brasil.

Estou sugerindo que, as Congadas do século XX, registradas por folcloristas em quase todo o país, ainda podem ser lidas como memórias centro-africanas, resultadas de bricolagens justapostas, recriações hoje festivas que nos remetem a uma longa batalha cultural de dimensão atlântica. Isso não significa entendê-las como congeladas no tempo, nem portadoras de essências Congo-Ângola.

Um fato que aprendemos na escola é que não dá para tirar boas fotografias retroativas; portanto, esqueça a máquina do tempo e se lembre que nem documentos nem artefatos falam por si.

Mas os registros históricos e a literatura nos dão a entender que houvera ao menos três mudanças fundamentais nas corações de reis congos no Brasil. A primeira é aquela da travessia, quando chefes de linhagens ou seus filhos foram capturados por inimigos ou mercadores e enviados como cativos ao "novo mundo". Reconhecidos por seus pares étnicos, esses soberanos (exemplos de Chico Rei e Ganga Zumba) foram conduzidos, no exílio, a uma liderança própria em condições específicas do mundo hegemônico escravagista. A morte de Nganga Nzumbi, também conhecido como Ganga Zumba, ainda hoje é interpretada em função do tabu cristão ocidental, mas se encaixa com precisão na concepção africana de suicídio ritual dos soberanos africanos.

A segunda se dá ainda no mesmo contexto dos séculos XVII e XVIII e primeira metade do século XIX, quando grandes populações de africanos e crioulos afrodescendentes nascidos no Brasil formavam enormes contingentes populacionais rebelados, constituindo, assim, os *kilombos*.²² Ao se verem diante da necessidade de estabelecer uma liderança capaz de conduzi-los, dar-lhes proteção na terra prometida (Quilombos) e resguardar a segurança, produção e fixação na terra, essas populações procuram alguém de traços culturais próprios. Dessa maneira, foram ungidos reis e rainhas de congos e congados, porque era importante manter uma hierarquia fundamentada na história e nas tradições culturais e religiosas centro-africanas.

²² Este termo é o mais rico da concepção centro africana de guerrilha camponesa, refere-se a uma concepção de regime e organização militar do NBangalas, tratados na literatura como Jagas. Ao que tudo indica este termo foi simultaneamente aplicado na África central e Brasil colonial a partir de fins do século XVI, como sinônimo de território de gente aguerrida ou rebelada.

À terceira mudança diz respeito à passagem do século XIX para o XX, e está relacionada aos novos deslocamentos territoriais e simbólicos, quando a urbanização avançou sobre as culturas negras rurais, as quais também foram atraídas pelas oportunidades dos novos centros urbanos ou premidas pela atualização dos padrões culturais hegemônicos. Assim, reconfiguram seus valores transmutando os seus líderes tradicionais em chefes de aparência festeiros, mas nem por isso menos influentes sobre suas comunidades. Enquanto escrevo para você, ouço o CD de músicas e depoimentos do compositor afrocarrioca *Donga*,²³ nascido no século XIX e batizado Ernesto dos Santos.

As pesquisas fundamentadas principalmente na linguística e na arqueologia demonstram cabalmente que, houve de fato uma base comum original, e a convivência em geografias próximas e movimentos alternados de concentração e dispersão permitiram muito mais que similitudes eventuais. No entanto, temos problemas para estabelecer conclusões definitivas no que diz respeito a distâncias e proximidades culturais, quanto mais espalhados esses povos estejam hoje no território e circunscritos a fronteiras nacionais.

Banda de Congo Panela de Barro
– Goiabeiras (ES), relacionadas às festividades religiosas de devoção a São Benedito. Foto de Tom Boechat.



Esse espalhamento confunde os especialistas. Por quê? Tivemos guerras antigas, guerras recentes, secas e outras calamidades naturais e, principalmente, a colonização, que incidiram brutalmente sobre as formações dos complexos socioculturais, que os pesquisadores passaram a estudar ao início do século passado. Um fato que aprendemos na escola é que não dá para tirar boas fotografias retroativas; portanto, esqueça

²³ DONGA. *A música de Donga*. Discos Marcus Pereira. 1974. Numa associação livre posso suspeitar de alguma relação etnolinguística com os domínios de Ngola Kiluanje, o Reino Ndongo?

Estamos reaprendendo sobre nós, para assim olharmos melhor para os outros.

a máquina do tempo e se lembre que nem documentos nem artefatos falam por si.

Portanto, para começar a refazer esses fios de novelos do tempo e espaço, vamos admitir que os africanos em sua terra natal, mesmo quanto apresentam elementos culturais comuns, sejam diferentes entre si na atualidade e também o fossem no passado, isto é: antes do começo do Holocausto Negro.

As proximidades e distâncias culturais das sociedades africanas confundiam e atordoavam os europeus, talvez por uma deficiência cognitiva explicável. Na altura das explorações da costa ocidental africana do século XV, a Europa havia se tornado o que era em função de aspectos culturais unificadores muito fortes e decisivos, a saber: a religião cristã, a língua latina, as heranças culturais do império romano e as guerras religiosas. As concepções teológicas e políticas urdiam um todo diverso em estados nacionais pré-modernos bem pronunciados. As antigas sociedades da África Central constam no nosso campo de reflexão, segundo M'Bokolo, nos seguintes termos:

Ao sul da grande floresta equatorial, a emergência dos estados continua a ser um processo mal conhecido. Existiram provavelmente numerosas unidades políticas de dimensões muito diversas no seio das quais as fontes europeias carregam as informações mais numerosas: o império do Mwene Mutapa e o reino do Kongo.²⁴

Como aprendemos pouco ou quase nada sobre África durante nossa escolarização, e considerando que os negros aparecem na "nossa história" como escravos, e não como pessoas que foram escravizadas, somos induzidos a crer que "eles" já eram assim na sua origem, ou desde todos os séculos e séculos, amém. Negros escravos. Estamos reaprendendo sobre nós, para assim olharmos melhor para os outros.

Somos descendentes de populações africanas escravizadas, mas que originalmente pertenciam a diversas sociedades autônomas e outras submetidas. Algumas delas sistematicamente ligadas direta ou indiretamente aos impérios, reinos e civilizações africanas, entre as quais os Reinos do Manicongo e do Império de Mwene Mutapa.²⁵ Sociedades nômades e não urbanas, contudo, não deixam de ser importantes. Por isso, é preciso colocá-las no bojo da reflexão para não fazer uma história africana pela via aristocrática, tal qual aprendemos tão bem com os eurocentrismos escolares.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Parece justo sustentar que os dois termos, Mwene e Mani, são na verdade um só. Sugerem haver mais divergências de audição de palavras cujas pronúncias eram especialmente difíceis aos europeus e a sua grafia divergente nas futuras fontes históricas ocidentais reproduz tais dificuldade. Contudo trata-se de um mesmo termo designativo de Soberano.

O Império de Mwene Mutapa teve características urbanas e comerciais e parece ter sido habitado por aproximadamente 10 mil pessoas por volta do século XV. Seus centros comerciais foram as cidades-portos de Solafa e Kiloa (nome de um grupo musical da zona sul de São Paulo nos anos 1980) na costa índica. Era por lá que se fazia comércio com povos árabes e onde se localizaram moedas cunhadas com alfabeto semita, uma delas feita especialmente em nome de Al Hasan ibn Sulaiman, do Iêmen, no século XIV, e o ouro teria sido o seu principal produto de exportação.

Grosso modo, foram essas grandiosas unidades sociais, culturais e políticas as principais encontradas pelos europeus na África Central na época da expansão europeia nas duas costas oceânicas. Ao longo do Oceano Índico predominou uma língua mista de raiz banta e elementos árabes, geralmente descrita como *suahili*, mas que ainda é um grande bloco de línguas bem aparentadas como macua, tonga e caranga, de populações também identificadas por tais nomes e circunscritas às regiões de Moçambique e Zimbábue (ou Zimbábwe) atuais. O uso de u ou w depende da origem da grafia, se inglesa ou portuguesa.

Há, em um território bem vasto de Minas Gerais, uma prática cultural chamada moçambique, que tem como uma de suas características o fato de os homens usarem saias e, no passado, terem usado xilofones (*Mbila*) cuja descrição os aproxima dos instrumentos musicais que ainda nos anos 1970 eram utilizados em Moçambique, nos distritos de Zavala, Inharrime e Panda.²⁶ O nome dá indícios de gente vinda da costa oriental africana, mas é apenas isso. É só? De onde vieram os negros que se estabeleceram em Minas Gerais? Será possível que entre africanos escravizados nas minas houvesse algum que tivesse adquirido técnicas extrativas de ouro na costa oriental africana entre os Shona?

Ainda que não tenha havido preocupação nesse sentido, Marcos Andrade²⁷ e João Luiz Ribeiro²⁸ apresentam-nos, por diferentes abordagens e leituras, a revolta dos escravizados, liderada por um liberto em 1833, em Minas Gerais, e conhecida como Insurreição de Carrancas. Entre os vários insurretos, constam João *Cabundá*, Pedro *Congo*, Manuel das vacas ou Manuel *Benguela*, Bernardo *Congo*, Sebastião *Angola* e Julião *Congo* em uma longa lista daqueles que foram identificados e mortos, ou capturados, julgados e condenados às galés ou enforcados.

²⁶ Segundo: *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique*. Coordenação de Maria da Luz Teixeira Duarte. Direção Nacional de Cultura. Serviço Nacional de Museus e Antiquidades. Maputo: dezembro de 1980.

²⁷ ANDRADE, Marcos. *Rebeldia e resistência: as revoltas escravas na província de Minas Gerais*. (1831-1840). Dissertação de mestrado. BH:FFCH:UFMG, 1996.

²⁸ RIBEIRO, João Luiz. *No meio das galinhas as baratas não têm razão - A lei de 10 de junho de 1835 - Os escravos e pena de morte no império Brasil 1822-1889*. Rio de Janeiro: Renovar, 2005.

Contrariando a ideia corrente de que a pena de morte foi editada somente após a revolta dos malês, ocorrida na Bahia em 1835, a lei que punia com a morte escravos que matassem seus senhores já estava em uso antes, mas foi promulgada alguns anos depois, quando teria sido reformulada e difundida, imediatamente após o evento de Salvador, de acordo com a pesquisa de João José Reis.²⁹

As referências cruzadas indicam aquilo que tem sido recorrente nas análises sobre as formações identitárias no seio da vida comunitária afro-brasileira, grupos que se formam em função das macrorregiões de embarque: *Benguela, Congo, Cabinda, Moçambique, Angola* etc. Contudo aqui e ali aparecem nomes inéditos notoriamente centro-africanos, como Cabundá.

Quero deixar a questão da revolta em segundo plano para lembrar que a região de Benguela, ao sul de Angola, era também conhecida como “Bahia das Vacas”. No meio de tantos pretos executados por matarem senhores brancos, vão surgindo nomes mais precisos e localizáveis com etnias da África Central: Joaquim *Ganguela* (*Nganguela*), João *Songo*, José *Moange*, Henrique *Chiba*, José *Cangulo*, Miguel *Maginga* e Pedro *Cassange*. Esse levantamento foi feito a partir de fontes judiciais na pesquisa já citada de João Luiz Ribeiro. Segundo o *Mapa Étnico de Angola*, o termo “songo” é designativo de um grupo que fala uma variante da língua *kimbundu* e se situa no centro sul do país.

A título de exercício, levantamos que *Cassange* poderia ser uma variação na grafia de *Kasizanje*, ramo do grupo linguístico *ambundu* (ou *ambundo*). Mas Mesquitela Lima,³⁰ em seu livro *Os Kyaka de Angola*, indica que *Kassanje* foi um soberano pertencente à linhagem do clã *Kalunga*, de origem imprecisa *Luba* ou *Tchokue*, que teria criado um estado que levava seu nome. A partir de então, tanto o soberano como seu território eram designados por *Yaka Kasandzi*.

Há indicação de que os *Nganguela*, embora localizados em Angola, tenham sua origem na Zâmbia. Mais uma vez estamos diante das dificuldades e limitações existentes em fazer transposições automáticas para grupos linguísticos atuais de termos grafados há mais de um século, quando o cenário de distribuição espacial etnolinguístico na África Central era outro bem diferente. Mas essa língua em Angola encontra-se bem localizada atualmente nas províncias de Kwando Kubango e na Wila.

Outras pesquisas poderão levantar listas de grafia de nomes de escravizados em diferentes contextos temporais e espaciais no Brasil e processar

²⁹ REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil – A história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

³⁰ LIMA, Mesquitela. *Os Kyaka de Angola*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1988. p.182-183.

o cruzamento com fontes de conteúdo linguísticos nas matrizes centro-africanas. Embora o trabalho seja minucioso, talvez seja possível chegar a mapas de falantes que tenham se desdobrado em línguas residuais e fragmentárias atuais como, por exemplo, nas comunidades de Cafundó em São Paulo, Mata do Tição, Uberlândia e Grande Belo Horizonte em Minas Gerais. Mas isso é outra tarefa.

O uso do dialeto e de simples expressões e palavras africanas revela os esforços do grupo em se contrapor ao mundo branco.

Alguns pesquisadores têm se adiantado sobre os insucessos de Vogt e Fry no Cafundó, em Sorocaba, São Paulo, e em Patrocínio, Minas Gerais, e oferecido leituras e interpretações tanto despreziosas quanto inovadoras, aplicadas a territórios restritos, mas com resultados bem mais interessantes do que aqueles sobre comunidades linguísticas afro-brasileiras.

O antropólogo afro-paulista José Carlos Gomes da Silva, pesquisando sobre as Congadas nos anos 1990, em Minas Gerais, na região de Uberlândia, prospectou na região do Triângulo Mineiro, especificamente na cidade de Oliveiras, o seguinte quadro:

No município de Oliveiras identificamos um rico material linguístico presente nos cânticos dos congadeiros. Nestes casos, os vocábulos, textos e canções são utilizados como marcadores de identidade étnico-racial. O uso do dialeto e de simples expressões e palavras africanas revela os esforços do grupo em se contrapor ao mundo branco. De fato, este parece ter sido, do ponto de vista das comunidades negras, o significado mais profundo da recorrência a língua.³¹

Silva indica que o dialeto *kalunga*, falado na região do Triângulo Mineiro, teria se disseminado a partir das áreas de garimpos clandestinos, nas margens do rio Bagagem, na mesma região onde atuam junto velhos faiscadores africanos ainda ativos na década de 1950, conforme um dos seus informantes mais idosos. Já é possível aventar a hipótese sobre a configuração de uma geografia provisória de línguas africanas em Minas, se atentamos para registros dispersos. O folclorista mineiro Aires da Mata Machado, que talvez tenha sido o primeiro pesquisador a chamar atenção para o legado cultural centro-africano em Minas Gerais, coligindo cantigas e narrativas orais no final dos anos 1920, fez inéditas análises das realidades social e cultural da população negra, na região de Diamantina, na localidade de São João da Chapada.

³¹ SILVA, José Carlos Gomes da. *Congado e cultura centro-africana: marcas da ancestralidade*. In: CLEMENTE, Claudemir Correa e SILVA, José Carlos Gomes da (orgs). *Negros, cultura e vida urbana: estudos etnográficos sobre o Congado*. Uberlândia: Minas Gerais: Edição dos autores. p.13-76.

Segundo Machado, trata-se de um “dialeto crioulo” de raiz banta cuja difusão local foi objeto da observação do folclorista, que tinha o objetivo de colocar Minas Gerais no foco dos interessados em estudar as influências africanas no Brasil no contexto em que tanto interesse recaía sobre o Nordeste.

A importância dos “vissungos”, sua difusão local, desde os primeiros tempos, a necessidade de que tinham os brancos de aprender a língua dos negros, a influência africana no começo do arraial, os vestígios da língua na linguagem corrente, na onomástica e na toponímia, tudo isso acabou de me convencer, dando corpo à antiga suspeita, de que existia em São João da Chapada um dialeto crioulo de negros bantos. E, efetivamente, de agora em diante, já não cabe dizer que somente existiu no Brasil o dialeto dos negros nagôs na Bahia.³²

O que nós aprendemos sobre isso? Primeiro é muito raro estudar algo qualquer sobre a África na escola, mas aprendemos um pouco mais sobre escravidão. Não é verdade? Aires da Mata Machado Filho esteve atento aos quilombos como espaços de sociabilidade negra e continuidades culturais africanas em Minas Gerais. Vislumbrou permanências quilombolas, cultura material e técnicas construtivas das *cubatas* centro-africanas, na forma de casas dos negros mineiros, moradias identificadas por ele como *cafuas* em São João da Chapada, e conclui que: “Circundando o sítio hoje ocupado por São João da Chapada, havia seis quilombos famosos: *Carambolas*, *Maquemba*, um perto do córrego da Formiga, o quilombo de Antônio Moange, na Valvina, perto do morro do *Macumbá*, um na Madalena e outro nos terrenos da fazenda do Bezerra.”³³

Vamos guardando os termos em uma quiçamba de segredos e revelando as *indaca*.³⁴ *Carambolas*, *Maquemba*, *Moange*, *Macumbá*, jogamos no chão essas palavras soltas para ver o desenho que formam, enquanto isso sondamos os territórios chamados *kilombos* em Minas. Ainda segundo Machado: “Não são raros em Minas casos idênticos ao do quartel de Indaiá. São comuns as ilhas de população arisca e afastada, antigos quilombos, ou lugar escolhido pelos pretos para viverem suas vidas sossegados.”³⁵

³² MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Itatiaia: São Paulo Edusp, 1985. p.14.

³³ *Ibidem* p.57,58.

³⁴ *Indaca*, esta palavra ouvi e retive com seu Feliciano, um Moçambiqueiro, capitão do Terno de São Benedito, nos anos finais da década de 1970 em Passos, sudoeste de Minas Gerais. Quando em São Paulo alguns anos depois tomei conhecimento de um grupo de música vocal designado Indaka Mawula, segundo consta dedicado um repertório de música tradicional da África do Sul e Spirituals estadunidense. *Indaca*, naquele contexto (Passos, anos 1970) poderia ser traduzido por “Tradição ou Fundamentos”.

³⁵ *Ibidem*. p.59.

Antes de seguirmos é importante salientarmos que, segundo Joseph C. Miller, o *kilombo* teria sido, ao longo dos séculos, uma sociedade e iniciática dirigida inicial e preferencialmente por lideranças femininas e desenvolvida pelos *imbagala* e, posteriormente, adotada pelos *Umbundu*, sendo também um local remoto e sagrado no qual apenas os guerreiros ritualmente iniciados podiam ingressar.³⁶

Esse grupo étnico foi grafado amplamente na literatura colonial portuguesa por seu nome externo e de conotação pejorativa: *Jaga*. Não temos referências ao termo “*imbangala*” no Brasil, mas o termo “*jagunço*” ficou definitivamente associado a ações violentas e armadas.

Seguindo as explicações de Miller, essa organização militar ritualística quebrava antigas regras definidas pela linhagem e estabelecia novos regimes associativos: “Tendo em conta a rapidez com que o *kilombo* passou por metamorfoses, de década para década, e a escassez de dados diretamente referente a ele antes de meados do século XVII, seria provavelmente imprudente qualquer tentativa de desenvolver uma descrição demasiada pormenorizada da sua estrutura interna nessa altura.”³⁷

Podemos dizer que é uma parte das características dos seres humanos a capacidade que têm de criar diferenças, diversidade de ideias, valores e atitudes. Na África, essas diferenças também podem, em alguns casos, ser enormes.

Certamente quilombo aqui e *kilombo* lá não guardaram os mesmos sentidos e, mesmo em Angola, Miller nos avisa que o termo foi aplicado à deriva no século XVIII em diante: “Contudo, a informação disponível mostra efetivamente que o *kilombo* amadureceu primeiro como um complemento dos reis *kulembe*, ao sul do *Kwanza*, e que representou uma forma evoluída das estruturas não linhageiras, do tipo comum daquelas que chamei de instituições transversais.”³⁸

Associando livremente tais informações com a literatura brasileira sobre revoltas, mocambos e aquilombados, parece provável que o termo tenha transitado muito cedo nas rotas do Atlântico Sul, adquirindo semânticas locais muito próprias, mas de alguma maneira mantendo conotações de espaço fortificado e *locus* de guerreiros. Calma aí! Es-

³⁶ MILLER, Joseph C. Poder político e parentesco. Os antigos estados Mbundu em Angola. Luanda: Arquivo Histórico Nacional, Ministério da Cultura, 1995. p. 159.

³⁷ Ibidem p.160.

³⁸ Ibidem.

tamos nos aproximando da África, lembre-se que o Atlântico, mesmo sendo um rio de Kalunga, é largo demais. Se essa viagem cansa, é porque tem muita gente viva em terra e gente defunta aquática para eu pedir *bença*.

Quando falamos em África Central, do que precisamente estamos falando? Jan Vansina, reconhecido especialista na História e Culturas África Central, sustenta que:

Quase metade dos africanos que cruzaram o Atlântico veio da África Central. Eles foram para todos os lugares: de Bueno Aires a Colômbia e Peru, ao vasto Caribe, assim como Suriname e as Guianas, e a região costeira dos Estados Unidos, de Nova Orleans a Nova York, até alcançarem finalmente a Nova Escócia, no Canadá. Isso contrasta de certa forma com os africanos da costa ocidental, que tenderam a se estabelecer em pequenos núcleos. Exemplos: Bahia e Haiti, vindos da planície da Guiné; ou Jamaica, por povos oriundos do que é hoje considerado Gana. Mas, mesmo nesses lugares, também se estabeleceu um grande número de centro-africanos. Congo é ainda muito lembrado na Jamaica, Haiti, Brasil, Colômbia, Nova Orleans e nas planícies das carolinas.³⁹

Ainda que de forma provisória é importante saber e lembrar como, de onde e o que os nossos antepassados trouxeram e modificaram.

Podemos dizer que é uma parte das características dos seres humanos a capacidade que têm de criar diferenças, diversidade de ideias, valores e atitudes. Na África, essas diferenças também podem, em alguns casos, ser enormes; embora a maioria das populações possa ser identificada como composta de pessoas negras, existem variações físicas de tons de pele, altura, cabelo e formato do rosto, diferenças de língua, costumes, religiosidade, modo de vida... enfim, de cultura.⁴⁰

³⁹ VANSINA, Jan. In: HEYWOOD, Linda (Org). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009, p.7.

⁴⁰ Vansina sustenta que no caso da África central isso até o século XVI, era um pouco diferente: “A maioria dos centro-africanos partiu de portos na costa de Loango e Angola, lugares que pertenciam a somente três culturas regionais: a do Congo, Umbundo e Ovimbundo. Estas culturas não somente se inter-relacionavam, mas interagiam continuamente. Isso não quer dizer que todos os imigrantes vieram do Congo, Umbundo ou Ovimbundo. Mas todos eles falavam línguas muito próximas ao Bantu ocidental, o que significou que podiam se comunicar uns com os outros desde o começo.” *Ibidem* p 28.

Jan Vansina, Joseph Miller, John Thornton e Linda Heywood pertencem a uma linha de pesquisadores que têm se esforçado na configuração de pesquisas que se pautam na reconstrução histórica das culturas centro-africanas originais e que, ao serem transladadas com seus portadores para as Américas, constituíram a base de uma nova cultura transregional, que alguns designam Atlântica. Mais uma vez Vansina nos chama a atenção: "O resultado foi que, ao chegar às Américas, os imigrantes compartilhavam uma linguagem comum. Os portugueses em Angola estavam tão cientes dessa dinâmica que na metade do século XVIII chamavam Quimbundo a língua geral do país."⁴¹

Tanto Linda Heywood quanto John Thornton são contundentes em dizer que os centro-africanos já partilhavam uma cultura-afrocatólica ou crioula antes de pisarem em terras americanas. Joseph Miller olha para essa ênfase com cuidado e faz ressalvas às tentativas muito radicais de análises e conclusões totalizadoras. Contudo, aceita também alguns argumentos sobre correspondências litúrgicas ibérico-católicas e centro-africanas, noções de pessoa e individualidade, concepção de morte e vida após morte etc. Argumentando em torno da expansão do comércio de centro-africanos nas Américas no século XVII, Miller (2009, p. 52) sustenta que:

Assim as vítimas do comércio escravo chegavam às Américas não com noções de instituições estáveis como "Estado", em suas mentes, mas pensavam em metáforas de poderes protetores exercidos por benfeitores em favor de clientes leais, por meio de demonstração *ad hoc* contínuas de eficácia, muitas vezes apoiadas metaforicamente nos ancestrais e em outras figuras espirituais. Mais tarde, líderes, igualmente eficientes entre as populações escravizadas nas Américas, podem ter evocado memórias dos benfeitores respeitados ou temidos na África, como Mani Congo ou a famosa rainha Nzinga.

Os pesquisadores, entretanto, concordam com o fato de que as dinâmicas de reconfiguração identitárias de africanos no continente americano, sobretudo no Brasil, moveram-se em diferentes direções, mas que na maioria dos casos estiveram associadas aos valores originais africanos e às atividades religiosas de catequese cristã. Linda e Thornton parecem ver uma miragem cultural afro-atlântica integrando reinos africanos, traficantes, captos mestiços e mundos litorâneos americanos, da qual Miller (2009, p. 59) desconfia e logo trata de pôr uma pedrinha mal talhada na mureta do casal de pesquisadores estadunidenses:

⁴¹ Segundo Vansina, além das línguas com proximidades, muitos escravos vindos do Congo eram "católicos" desde o século XVII. Não dá detalhes sobre as características gerais dessa religião africanizada, mas faz associações a zumbis e similaridades centro-africanas com espíritos e santos. Sustenta que a Umbanda do Brasil desenvolveu-se a partir da Umbanda de Angola, já a partir do século XVIII.

John K. Thornton enfatiza a completa conversão popular ao cristianismo no reino do Congo no século XVI e, juntamente com outros estudiosos, desenvolveu essa premissa para afirmar que muitos dos povos levados como escravizados da África Central e, de fato, de outras partes do continente, pelo menos até meados do século XVII, teriam sido selecionados pelos traficantes europeus pela familiaridade que tinham na África com o mundo da cultura dominante no qual estavam prestes a entrar nas Américas. Muito embora os congoloses incorporassem o cristianismo e integrassem as mercadorias europeias em seu modo de vida, não está claro se eles percebiam a si mesmos como parte do mundo atlântico emergente: sua reação, ao serem excluídos como escravizados dos amplos benefícios da economia atlântica, aguarda análises históricas.

Os temas relacionados ao tráfico, todavia, ainda são bastante abertos à discussão, e na medida em que evoluem pesquisas, mais difícil fica chegar a uma síntese definitiva. Ainda que de forma provisória é importante saber e lembrar como, de onde e o que os nossos antepassados trouxeram e modificaram. Quero dizer: alguém pode roubar tudo de uma pessoa, mas ninguém é capaz de roubar a língua falada, os pensamentos, os desejos, os medos e os sonhos. Sim, os sonhos, aquilo que nossa mente cria quando não estamos no controle dela ou das nossas vontades mais íntimas.



REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formações do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 85.
- ANDRADE, Marcos. *Rebelião e resistência: as revoltas escravas na província de Minas Gerais*. (Gerais. (1831-1840). Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: FFCH; UFMG, 1996.
- TEIXEIRA DUARTE, Maria da Luz. (org.). *Catálogo de instrumentos musicais de Moçambique*. Direção Nacional de Cultura. Serviço Nacional de Museus e Antiguidades. Maputo, dez. de 1980.
- DA VILA, Martinho. *Canta, Canta, Minha gente*. Vinil. Canção da "Festa da Umbanda". RCA Victor, n. 110.0002, 1975.
- DONGA. *A música de Donga*. Gravadora Marcus Pereira. Produtor: J. C. Botezelli (Pelão). Instrumentistas: Dino 7 Cordas e Donga Meira (Jayme Florence). Catálogo: MPL 9333; Ano: 1974.
- GONÇALVES, António Custódio. *Tradição e modernidade na (re)construção de Angola*. Porto: Afrontamento, 2003.
- HEYWOOD, Linda (org). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.
- ILIFFE, John. *Os africanos: histórias dum continente*. Lisboa/Portugal: Editora Terramar, 1995.
- KINDY, Elizabeth W. "Quem é o rei do Congo? Um novo olhar sobre os reis afro-brasileiros no Brasil". In: HEYWOOD, Linda (org). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009.
- KINDY, Elizabeth W. *Blacks of the Rosary. Memory and history in Minas Gerais, Brazil*. Second Printing, EUA: The Pennsylvania State University, 2007.
- LAHON, Didier. *O negro no coração do Império*. Uma memória a resgata séculos XV-XIX. Lisboa: Secretariado Coordenador dos programas de Educação Multicultural, Ministério da Educação, 1999.
- LIMA, Mesquitela. *Os Kaika de Angola*. Lisboa: Edições Távola Redonda, 1988.
- MACAHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro no garimpo de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1985.
- MILLER, Joseph C. "África Central durante a era do comércio de escravizados, de 1490 a 1850". In: HEYWOOD, Linda (Org). *Diáspora negra no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 42-52.
- MILLER, Joseph C. *Poder político e parentesco: os antigos estados Mbundu em Angola*. Luanda: Arquivo Histórico Nacional, Ministério da Cultura, 1995.
- READER, John. *África: biografia de um continente*. Mira Sintra/Portugal: Publicações Europa-América, 2002.
- REGINALDO, Lucilene. *Os Rosários dos Angolas: Irmandades Negras, Experiências Escravas e Identidades Africanas na Bahia Setecentista*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra Silvia Hunold Lara. Março de 2005.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil – a história do levante dos malês-1835*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- RIBEIRO, João Luiz. *No meio de galinhas as baratas não têm razão. A Lei de 10 de junho de 1835: os escravos e a pena de morte no Império do Brasil. 1822-1889*. Rio de janeiro: Renovar, 2005.
- SANTOS, Catarina Madeira; TAVARES, Ana Paula. *Africae Monumenta, apropriação da escrita pelos africanos*. Edição, introdução, glossário e textos por Ana Paula Tvaes e Catarina Madeira Santos. Arquivo Caculo Cacahenda. Lisboa: Instituto de Investigações Científica Tropical, v. 1, 2002.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, José Carlos Gomes da. "Congada e cultura centro-africana: marcas da ancestralidade". In: CLEMENTE, Claudemir Correa; SILVA, José Carlos Gomes da (orgs.). *Negros, cultura e vida urbana: estudos etnográficos sobre o Congado*. Uberlândia/Minas Gerais: Edição Gerais/ Edição dos autores. p. 13-76.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*. História da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- VANSINA, Jan (2008). "Prefácio". In: HEYWOOD, Linda (org.). *Diáspora negra no Brasil*. Trad. de Ingrid Fregonez et al. São Paulo: Contexto, 2009. p. 7-

Sons da Ngoma: nas sendas de uma bantuidade musical brasileira

Eu sou filho de Angola

Angola que me criou

Sou neto de Moçambique

Eu sou negro sim senhor²

O que vem a seguir tem como objetivo reunir, de maneira sintética, evidências de qual seria a *bantuidade* da música brasileira, e aferir de que forma, e em quais domínios, módulos culturais bantu centro e sudeste-africanos são detectáveis em culturas musicais, reverberando princípios civilizacionais, filosóficos e religiosos. Para tanto, abordo *bantu* primeiro como objeto da linguística; em seguida, apresento um resumo histórico das dispersões bantu pelo mundo – por vontade própria, como migrantes em busca de novos espaços no continente africano e, depois, arrancados de suas terras e escravizados numa diáspora forçada. Na sequência, apresento alguns termos do protobantu e de línguas vivas bantu que são utilizados no Brasil, significativos enquanto conceitos civilizatórios. Na próxima seção, entramos finalmente em música: o que significaria uma bantuidade musical, do ponto de vista da etnomusicologia e da história cultural, associada a estruturas de pensamento resistentes ao tempo, mas em permanente recombinação? Ao falar dos âmbitos socioculturais das tradições musicais bantu no Brasil, destaco o papel eminente que tem o tambor nas sociedades africanas e afrodescendentes. Na segunda metade deste trabalho, analiso as estruturas dos ritmos de referência bantu na música brasileira (*time-lines*), a organologia bantu-brasileira, os arranjos das orquestras de tambores, a vocalidade polifônica e a corporalidade inteligente nos eventos musicais. Boa leitura!

Bantu: língua ou cultura?

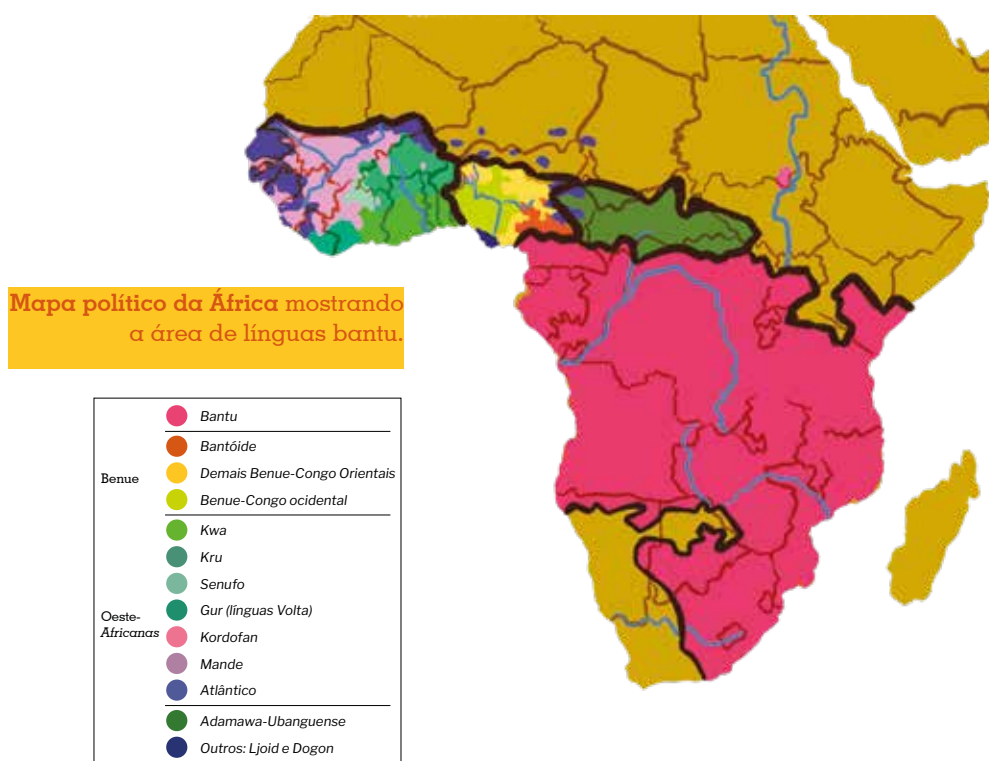
A denominação bantu foi adotada no Ocidente a partir de estudos do linguista belga Wilhelm Bleek em 1862, quando ele identifica, pela primeira vez, esse macro-grupo de línguas africanas em vastas regiões do Centro-Sul e do Leste da África Subsariana. No Brasil, os termos “bantu” e “sudanês”, construções letradas elaboradas por europeus, só ingressam na língua portuguesa no final do século XIX. As designações coloniais para grupos de falantes de línguas bantu deportados pelo tráfico escravo do Atlântico (séculos XVI ao XIX) costumeiramente evocaram regiões do tráfico e sobretudo seus portos de embarque – Congo, Angola, Benguela,

¹ Paulo Dias é pianista, organista, percussionista e etnomusicólogo. Bacharel em piano pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é professor de matérias teóricas no Coral da Universidade de São Paulo (USP). Desde 1988 realiza levantamento das tradições musicais populares brasileiras, e em especial das afro-brasileiras da região Sudeste, tendo fundado o Grupo de Danças Populares Cachuera!, dedicado ao repertório afro-brasileiro da região, e a Associação Cultural Cachuera!, que tem como objetivo a pesquisa, o registo e a divulgação da cultura popular brasileira.

² Ponto de jongo do Quilombo São José da Serra, Santa Isabel do Rio Preto-RJ

Ambriz, Cabinda e Moçambique; essas designações grosseiramente generalizantes postas a serviço do mercantilismo escravista terminam por encobrir, na diáspora, as autodesignações étnicas dos africanos. Como alerta o historiador S. Lwanga-Lunyiigo (Uganda), o termo “bantu” é de *natureza linguística*, identificador de um tronco de línguas africanas, não sendo adequado para indicar povo ou cultura.

Bleek baseou-se em um estudo comparativo que acabou revelando que 1/3 da África falava línguas aparentadas entre si, compartilhando vocabulário, fonética e estruturas gramaticais e sintáticas. São de base bantu cerca de 400 línguas africanas, hoje distribuídas por 17 países. Importantes estudos sobre línguas africanas e suas áreas geográficas foram feitos, entre outros, por Malcolm Guthrie e Joseph Greenberg.



Os idiomas bantu são línguas de *classes nominais*. Cada categoria ou classe de nome é indicada por *prefixos* que antecedem a *raiz* da palavra. Na língua *umbundu* (Angola), a raiz *mbundu* indica o nome de uma etnia, e essa raiz é flexionada por prefixos segundo categorias: *ocimbundu* (pessoa do povo *mbundu*), *ovimbundu* (grupo de pessoas do povo *mbundu*), *umbundu* (língua do povo *mbundu*). Na língua quiniaruanda (Ruanda), as quatro categorias do ser apontadas por Alexis Kagamé³ têm como radical *ntu* (pessoa ou ser), que os prefixos separam por classe: *umuntu* (pessoa), *ikintu* (seres sem inteligência, ou coisa), *hantu* (tempo e lugar dos seres), *ukuntu* (modalidade dos seres: quantidade, qualidade, relação, ação etc.). A palavra *bantu* foi instrumentalizada por Bleek a partir da identificação da raiz *ntu* – ser/ser humano – em centenas de línguas aparentadas. *Bantu* (pessoas, humanidade) é plural ou coletivo de *muntu* (pessoa).

³ *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être.*

O aportuguesamento do termo "bantu", embora tenha como ponto positivo a integração de uma referência étnico-linguística africana à língua portuguesa, carrega incongruências. A flexão da raiz *ntu* ("pessoa") em número e gênero é feita através de sufixos no português, ao preservar o prefixo banto indicando pessoa-plural (*ba*), configura, na verdade, um "plural duplo". Afinal, a palavra "bantu" já está no *plural*. Outro efeito negativo é de atentar contra a fonética e a própria semântica do radical *ntu*, quando se substitui a vogal *u* final por *o*, *a*, *os*, *as* – banto, banta, bantos, bantas – flexão de gênero inexistente em línguas bantu. Por esse motivo, alguns autores preferem utilizar o termo "bantu" na sua forma fonética africana e sem flexão para o português, evitando assim uma *arbitrariedade* linguística com sentido colonial.

A expansão bantu na África

Os povos bantu teriam se expandido a partir de núcleos, ou de um núcleo inicial, identificados em diferentes pontos do mapa por diversos estudiosos, como os historiadores Samwiri Lwanga-Lunyiigo (Uganda) e Jan Vansina (Bélgica). Ao que parece, a tese mais aceita é que os protobantu, nome dado aos migrantes pioneiros, teriam partido de uma área na fronteira entre *Nigéria e Camarões*, na África Ocidental, em pequenos grupos e durante muito tempo, ocupando gradualmente as áreas além-floresta, ao sul e a leste do continente africano. Esse processo, em sua fase final, atinge áreas da África Oriental depois de 2 a 3 milênios antes da Era Cristã, até cerca de 1.500 da Era Cristã. Outros pesquisadores consideram como ponto de partida da expansão bantu a região dos Grandes Lagos na África do Leste, o Bahr-el Ghazal no Sudão do Sul, as bacias dos rios Zaire e Zambeze na África Central.e.

Entre as razões apontadas pelos especialistas como estopim para as migrações bantu, as teses mais aceitas falam de um excedente populacional ocorrido entre o 1º e o 2º milênios antes de Cristo nas zonas mistas de floresta e savana entre Camarões e Nigéria. Essa explosão demográfica teria sido causada pela melhoria das condições de vida advinda da introdução da *agricultura* (inhame, azeite de dendê, cereais), da *criação de gado* e, posteriormente, da *metalurgia do ferro* (cerca de 400 anos a.C.). O princípio ontológico do *ubuntu* – "eu sou porque nós somos" –, no qual a *personalidade* se qualifica em função da *coletividade*, parece estar na base da natureza não violenta e socialmente *inclusiva* da ocupação territorial pelos grupos migrantes bantu. Para os povos autóctones, as aldeias bantu se tornam polos atrativos e centralizadores de atividades sociais compartilhadas, de relações comerciais, políticas e culturais. Ao longo de sua rota migratória para *sul* e para *leste*, os bantu dividem e assimilam, no contato com outros povos, os saberes adquiridos nos lugares por onde

vão passando. Os povos originários nômades caçadores-coletores *pigmeu* e *khoisan*, assim como alguns povos *central-sudaneses* e *nilóticos*, adotam línguas e costumes bantu. Ao mesmo tempo, os bantu emprestam desses povos traços linguísticos e culturais, segundo sua área de fixação.

"Os bantu e o ferro", *psikhelekedana* (conjunto de miniaturas em madeira) de Dino Jethá, Moçambique. No mapa da África, as setas indicam a rota das migrações bantu.



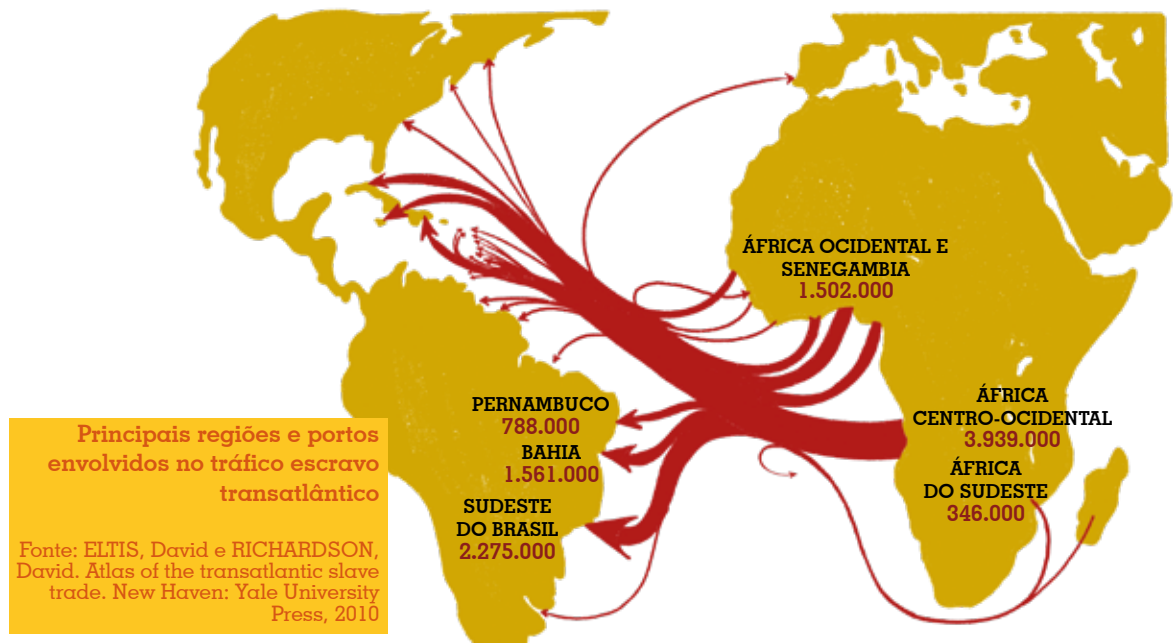
Com base nessas premissas, vamos pensar nos grupos migrantes como detentores de um *recorte cultural* operado por falantes do macrogrupo linguístico bantu que se espalharam pela África Subsaariana. O linguista Louis Hjelmslev nos ensina que a língua é a forma pela qual concebemos o mundo, codificando os dados da experiência. Como a rede do pescador é lançada sobre uma certa porção do mar, a língua *recorta* e recolhe uma *certa* parte do mundo "real" (as palavras são os peixes na rede). Esse recorte cultural operado pela língua configura, em primeira instância, a visão de mundo de um povo.

Os termos mais recorrentes entre as centenas de línguas bantu faladas atualmente compõem um léxico reconstituído pelos linguistas com cerca de 500 radicais, chamado de *protobantu*. Esse vocabulário encerra poderosos sentidos linguístico-civilizatórios. Atesta a centralidade/ancestralidade de determinadas configurações de pensamento na sociedade e na cultura compartilhadas entre os falantes do protobantu, a sustentar uma visão de mundo e seus *valores civilizatórios*. O que não faz senão justificar a ideia de uma *cultura bantu* amoldada pela e para a comunidade linguística, operando historicamente em termos de *recorte cultural*.

Os bantu no Brasil diaspórico

Os povos de línguas bantu constituíram 75% dos escravizados africanos transportados para o Brasil – 3,6 milhões de um total de aproximadamente 4,8 milhões mais 670 mil que morreram na travessia. Os portos do tráfico na África Centro-Occidental embarcaram 45% de todo o contingente de escravizados para as Américas. No século XVII, o tráfico escravo transatlântico se firma como grande negócio, atrelado à exploração mercantil pré-capitalista nas colônias europeias da América e do Caribe. No século XIX, a sanha exportadora de seres humanos atinge seu ápice. Os principais portos na África Centro-Occidental, que embarcaram majoritariamente povos bantu para escravização, são Loango (no Congo), Malembu, Cabinda, Ambriz, Luanda e Benguela (em Angola). Além da costa da África do Sudeste (Moçambique).⁴

Grosso modo, os escravizados bantu provinham de áreas sob o domínio do Reino do Kongo, com o qual os portugueses mantinham relações desde 1483, e dos Reinos que lhe eram tributários, o Ndongo e Matamba (atual Angola), onde as “guerras pretas” incentivadas por portugueses e holandeses deixavam prisioneiros que eram comercializados aos milhares pelo tráfico. Os povos de língua bantu deportados para o Brasil pertenciam principalmente às etnias ambundo, ovimbundo e bakongo, e em número menor, aos chokwe, ganguela, cuanhama, iaca, nhaneca e outras. Na África do Sudeste, o Reino de Monomotapa (entre Moçambique, Maláui e Zimbábue), contactado desde o século XVI pelos portugueses, foi, em escala menor, outro fornecedor de escravizados bantu, de etnias macua, maconde, xona, nhungue, tonga, nianja, rongga e suaíli, enviados ao Brasil principalmente no século XIX.



⁴ Sugerimos o uso de expressões como “povos centro-africanos de língua bantu” para os oriundos do Congo-Angola, e “povos sudeste-africanos de língua bantu” para os de Moçambique, regiões da África onde populações foram capturadas pelo tráfico escravo atlântico e embarcadas para o Brasil.

Centro-africanos bantu-falantes estavam presentes no Brasil desde o início da colonização. A partir do século XVII, foram regular e preferencialmente comercializados como mão de obra para os *engenhos* açucareiros do Nordeste, para a *mineração* e *agropecuária* do Brasil Central e, em maior número, para a *plantation cafeeira* no Sudeste (sec. XIX). Um tráfico interno instalado após 1830 trouxe escravizados de norte a sul. Após a abolição, houve migração em massa de populações negras de áreas rurais para as cidades, com destaque para o Rio de Janeiro. Constituem-se os núcleos negros, empurrados gradualmente para as periferias e morros por uma administração urbana sanitarista-racista (como foi a reforma Pereira Passos no Rio), processo inicial de formação das favelas. São nessas quebradas pobres nos confins das cidades que serão localizadas culturas pretas de ascendência bantu como jongo, congo, samba, capoeira, funk e rap.

O morro da Serrinha foi berço da Escola de Samba Prazer da Serrinha, depois Império Serrano, cujos baluartes fundadores eram jongueiros e partideiros de fama: Vovó Maria Joana, Darcy Monteiro, Mano Décio da Viola, Toninho Fuleiro, o próprio Silas de Oliveira (embora de família protestante) e outros. As rodas de fundo de quintal em que se dançava o jongo/caxambu, formadas no Salgueiro, na Serrinha, na Mangueira, assim como na “pequena África” de Tia Ciata, mantêm estreita relação, em termos dos atores sociais, com as escolas de samba – as primeiras voltadas para a vivência interna das comunidades; e as segundas, para a externa. Nessa integração complementar terreiro/avenida convivem até hoje, em Madureira, o Jongo da Serrinha e o GRES Império Serrano.

O historiador Robert Slenes sustenta que a grande concentração de centro e de sul-africanos bantófonos no Sudeste do Brasil criou condições de sociabilidade baseadas na identidade linguística e cultural dos diferentes povos, condições que possibilitam uma construção identitária macrorregional por ele denominada *protonação* bantu no Sudeste do Brasil. De fato, ainda encontramos em uso nessa região línguas de base bantu, como o *benguela*, falado por membros de irmandades negras de Minas Gerais, a *cupópia* do Cafundó, em Salto de Pirapora-SP e o *vissungo*, da zona diamantina mineira. A região também é palco de formas de expressão e de articulações religiosas e sociais que compartilham de base civilizacional bantu.

Na língua portuguesa, é grande o número de palavras de uso corrente provenientes de línguas bantu, como mostra o belíssimo livro infantil *Falando Banto*, de Eneida Duarte Gaspar. Também há os *vocabulários* especializados, ainda não suficientemente dicionarizados, como vemos no importante *Dicionário Banto do Brasil*, de Nei Lopes. Muitos *vocabulários sagrados* bantu foram preservados nas casas de *religião afro-brasileira* em sua vertente *Congo-Angola*: no *Candomblé Angola*, no *Candomblé de*

Caboclo e na *Umbanda*. Nos Candomblés *Congo-Angola*, as *zuelas* são cânticos em línguas rituais radicadas especialmente no quicongo, no ambundo e no umbundo. Na umbanda do Sudeste-Sul os *pontos* (cânticos) são vazados no português *crioulo* brasileiro.



Protobantu e princípios civilizatórios

Estamos percebendo que a língua é uma chave-mestra para o conceito de bantuidade. Assim, julgo importante examinar alguns termos do vocabulário bantu e protobantu comuns à África e ao Brasil, cuja constelação de significados ajuda a delinear princípios culturais, teológicos, filosóficos e civilizatórios. Notemos como a semântica e a fonética da forma original se reorganiza (ou não) no Brasil, mediante a escolha de alguns de seus significados primordiais – a rede do pescador, trazendo alguns peixes do outro lado do oceano, é novamente arremessada ao mar diaspórico. Selecionam-se os sentidos, adaptam-se as palavras às sonoridades do português falado pelo povo, dando nascimento a uma fala brasileira *bantuisada*. A seguir, alguns desses termos fundantes:

KISI (protobantu) – NKISI (quicongo) – INQUISSE (Candomblé Angola)
Na África Central, designa “remédio” ou “cura” por meio de preparos de caráter terapêutico em que o *Nganga-Nkisi* encerra num objeto material uma força espiritual, ao mesmo tempo que a direciona para curar determinadas doenças, fornecer proteção contra o infortúnio ou outras finalidades menos elevadas. No Brasil, esse termo veio a nomear as deidades do Candomblé *Congo-Angola*, que, ao adotar certos ritos *nagô*, como o *xirê* (invocação sequencial das divindades), buscou correspondência entre as divindades tutelares bantu e os *orixás*. Na tradição de povos

Congo-Ángola deportados para o Brasil (*BaKongo, Mbundu, Ovimbundu*), as entidades espirituais são identificadas principalmente como *Bissimbi* (do bakongo, espíritos da natureza) e *Bakulu* (espíritos de ancestrais).

GANGA (protobantu) – NGANGA (bantu) – ANGANGA (língua Benguela de MG) – O *sacerdote*. Em África, a prática do sacerdote é medicinal-terapêutica, protetora e oficial, ligada ao Estado e suas lideranças políticas. A atuação do conhecedor-especialista *nganga* visa à manutenção da harmonia cósmico-social por meio de ações visando a equilibrar forças vitais dos mundos terreno e espiritual. Na diáspora, a palavra e sua semântica aparecem na hagiologia umbandista e nos terreiros antigos como os *cambindas*, onde os chefes eram chamados gangas (Nei Lopes). Nas *capitanias do Reinado Mineiro*, a expressão *anganga muquixe*, “sacerdote de nkisi”, é título dado em benguela ao capitão-mor dos reinados (líder do ritual) do catolicismo negro-confrarial na região da Grande BH-MG; capitão *ziriganga* é a pessoa detentora de grandes conhecimentos.

DOG (protobantu) – NDOKI (quicongo) – ENDOQUE (Dança dramática do cucumbi-RJ) – Interferência humana no equilíbrio vital da natureza, das pessoas e das sociedades, por especialistas detentores de ciências ancestralmente acumuladas no mundo espiritual. Trata-se da prática do feiticeiro, que normalmente atua a pedido de clientes. Marginais que são, os *kindoki* moram distantes da cidade, nos matos. Entre os BaKongo, as forças do *ndoki* são capazes de confrontar as do *nganga* de Estado. Por isso, em África, a atividade desse tipo de conhecedor-ritualista é tida como nociva à estabilidade social e à unidade política. No Brasil, o *endoque* aparece como personagem nos *cucumbis* cariocas, conforme registrado por Mello Moraes Filho, representando o ritualista que domina a ciência da vida e da morte. Interessante notar que, de acordo com Robert Slenes, um grande número de especialistas religiosos do antigo Reino do Kongo foi deportado para o Brasil pelo tráfico escravo no século XIX.

MBANDA (medicina em quimbundo) – UMBANDA (religião brasileira) – Em Angola, a arte de *curar* pela mediação com o mundo dos espíritos, procurando detectar e deter a causa *espiritual* dos males e infortúnios no corpo *físico*. Nesse país, umbanda é sinônimo de *medicina*, e seu sacerdote chama-se *kimbanda*. No Brasil, a Umbanda é um movimento religioso contemporâneo, igualmente baseado na terapia por incorporação mediúnica de espíritos de *antepassados*. Quando viventes, muitos dos guias espirituais da Umbanda pertenceram a categorias sociais excluídas, como camponeses, boiadeiros, marinheiros, malandros e prostitutas, fato que atesta a sacralização de personagens sociais diaspóricas no bojo de uma visão de mundo historicizante bantu. Pode-se dizer que a Umbanda representa a vertente do culto a *ancestrais* (bakulu) bantu no Brasil, enquanto o Candomblé Angola, o culto a divindades tutelares (bissimbi). Em busca

de institucionalização, a religião também buscou referências no *espiritismo* kardecista. As cantigas da umbanda são os *pontos*, como no jongo e no Candombe. Em diferentes contextos, a palavra ponto assume o sentido de cantiga que evoca ou mobiliza *forças místicas*.

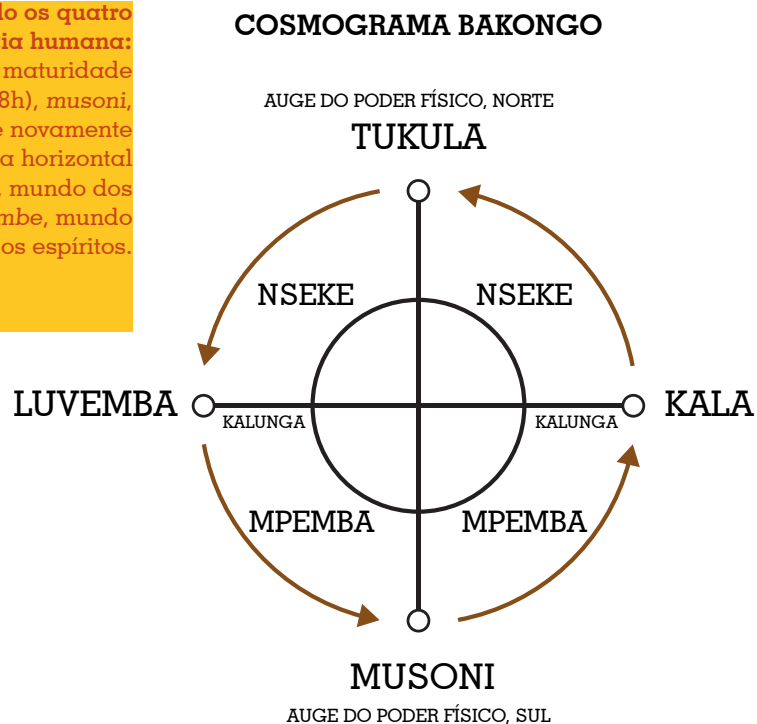
LUNGA (protobantu) – KALUNGA (quicongo) – CALUNGA (português do Brasil) – Para os bakongo, uma água infinita se estende no universo, atuando como fronteira seletiva entre vida-morte e morte-vida. No limiar de kalunga, acontece a mutação, a transformação do corpo-matéria em espírito-energia e vice-versa, no ciclo permanente de nascimentos, mortes e reencarnações. Na diáspora brasileira, a semântica de Kalunga prende-se ainda ao mar (água grande), porém significa igualmente cemitério, morte – sem dúvida, por causa das feridas deixadas pela memória da travessia. Assim, aqui no Brasil temos Calunga Grande, o Mar, o Oceano, e Calunga Pequena, o Cemitério.

O CUMBI UENDÊ NO CALUNGÁ (*vissungo*, de São João da Chapada-MG coletado nos anos 1930 por Aires da Mata Machado Filho) – “O sol entrou no mar”, ou seja, passou abaixo da linha de calunga, anunciando a vigência do mundo espiritual a partir do pôr do sol. Esse *vissungo* (canto de trabalho) diamantino faz referência a um dos quatro *momentos do sol*, no Brasil conhecidos como *horas grandes*. Para os bakongo, esses momentos do dia correspondem, no plano espacial, aos pontos cardeais; e no humano, às quatro fases da existência no ciclo do *mntu* (pessoa): nascimento (reencarnação), maturidade, morte (desencarnação) e passagem a ancestral. A representação gráfica riscada no chão com giz branco (*mpemba*) figurando uma cruz com círculos ou pontos nas quatro extremidades foi divulgada pelo filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau com o nome de *Dikenga Dia Kongo* ou *Cosmograma Bakongo*. No Novo Mundo, esse cosmograma aparece nos pontos riscados da Umbanda e nos *vèvè* do vodu haitiano – desenhos com poder de concentrar forças espirituais. Os pontos de seis horas da manhã e seis horas da tarde (a Ave Maria, quando “o cumbi uendê no calungá”) correspondem a portais entre o mundo dos vivos e dos mortos através de kalunga. Os pontos de meio-dia e de meia-noite representam, respectivamente, o apogeu da energia dos vivos e dos espíritos. Por isso, o ponto cantado por Dona Tó, no Jongo da Tamandaré, quando a hora é chegada: “em ponto de meia-noite/calunga tá sarabandê” (meia-noite é hora de saudar os espíritos).

NZAMBI (bantu) – ZÂMBI (Candomblé Angola, Umbanda, Reinado/Congado) Na África bantu-falante, é o *Deus criador* preexistente, supremo e *inatingível*. Ressalta-se costumeiramente o caráter politeísta das religiões de matriz africana, porém é certo que teologias bantu de diferentes povos reconhecem uma divindade suprema. No Brasil, Zambi foi sincretizado com Deus e com o Divino Espírito Santo. *Zambiampungo*, Deus todo Poderoso, é também o nome de uma forma de expressão espiritualizada

da Bahia que acontece na Sexta-Feira Santa. *Ganzambi, Tanazambê* é Senhor Deus em falares mineiros como os *vissungos*. Na Comunidade Negra dos Arturos, quilombo reinadeiro situado em Contagem-MG, muitos cânticos fazem alusão a Zâmbi, como acontece nas guardas de Congo e Moçambique de comunidades ligadas a irmandades negras antigas. “A volta do mundo é grande/poder de Zâmbi inda é maior”, cantam esses afros-católicos. Também na Umbanda e nos Candomblés Angola, Zâmbi é o nome da divindade maior.

Cosmograma bakongo mostrando os quatro momentos do sol e da existência humana: kala, nascimento (6h); tukula, maturidade (12h); luvemba, morte física (18h), musoni, ancestralidade coletiva (24h) e novamente kala (reencarnação). A linha horizontal de kalunga separa ku-nseke, mundo dos viventes, e ku-mpembe, mundo dos espíritos.



MUKANDA (Chokwe) – MUCANDA (língua cupópia do Cafundó) – Escola de iniciação em Angola. Em quicongo, o provérbio “*Nzambi mu Kanda*” significa “Há Deus na comunidade”, referência à sacralidade do viver em coletividade – valor civilizatório de grande peso entre bantu e africanos em geral. O ingresso de pessoas jovens na sociedade adulta é precedido pela aquisição ritualizada de conhecimentos ancestrais: a *mukanda* (entre o povo chokwe). Reclusas num acampamento isolado no mato, as crianças candidatas a adultas (re)aprendem as regras do convívio em sociedade. Recebem nomes iniciáticos indicando sua responsabilidade crescida no interior do grupo social. Os ritos de iniciação nos candomblés desempenham papel semelhante. Ao sair do recolhimento, a *muzenza/iaô* grita seu nome perante todo o *abaçá/ilê*, dando a conhecer sua nova etapa existencial. Na diáspora paulista, o sentido retido de mucanda é o de conhecimento, e especificamente a *escrita*. Na língua cupópia do Quilombo do Cafundó, Salto de Pirapora-SP – turi vimbundo (terra de ovim-

bundo, como é alcunhado o Cafundó) –, a caneta é *tenhora da mucanda*, que em cupópia quer dizer *enxada do conhecimento*.

GILA (protobantu) – KIJILA (quimbundo) – QUIZILA (candomblés, português do Brasil) – *Proibição ritual*. Foram levantados no protobantu muitos radicais que fazem referência a rituais e cerimônias religiosas, indicando a importância fundante da espiritualidade entre os bantu. Na África em geral, o ingresso no grupo social-religioso pelos novinhos pressupõe o cumprimento de uma série de preceitos e interdições rituais, algumas das quais se prolongam por toda a vida. Por exemplo, nos candomblés brasileiros, não consumir determinados alimentos ou bebidas que desagradem ao inquice ou orixá de cabeça, manifestando, assim, compromisso.

KILOMBO (quimbundo) – QUILOMBO (português do Brasil) – Entre os ambundo de Angola, designa o acampamento militar no meio do mato, como os da famosa rainha-guerreira Nzinga Mbandi (rainha Jinga) e também arraial, povoado. O português crioulo brasileiro *quilombo* recupera o primeiro sentido, de assentamento militarizado, porém referido aos núcleos politicamente resistentes de escravizados fugidos; na cupópia do Cafundó, quilombo é advérbio e significa “afastado, distante”. Grandes quilombos, como o de Palmares, estiveram sob liderança de bantu-descendentes como Zumbi e Ganga-Zumba. Mais recentemente, o termo vem sendo aplicado a qualquer território negro que mantenha tradições culturais de matriz africana. Há uma dança dramática com esse nome em Alagoas, parente do Lambe Sujo (SE) e do Nego Fugido (BA), que celebram nas ruas as lutas quilombolas. A neologia *Quilombismo* foi usado por Abdias do Nascimento para nomear um “projeto de organização sociopolítica (...) com o fundamento ético de assegurar a condição humana das massas afro-brasileiras” (Nei Lopes).

ONDJANGO (umbundo) – JANGO (quimbundo) – JONGO (forma de expressão afro-brasileira) – *Jango* é uma palavra *quimbundo* que passou para o português angolano significando associação, clube, coletivo. Entre os ovimbundo, falantes do *umbundu*, *ondjango* é a “casa de conversa”, conselho onde se reúnem pessoas da aldeia para diferentes atividades coletivas: noticiar e comentar o dia a dia, deliberar sobre questões políticas, celebrar reencontros com pessoas que estavam distantes, promover debates em torno do conhecimento ancestral, estabelecer tribunais atendendo a demandas judiciais, servir como local de treinamento e iniciação de jovens, de mutirões e festas, de partilha de alimento... Os lugares de “*canto conversado*” no Brasil africano são as rodas de *jongo*, os *candombes*, os *batuques*. Na roda, os jongueiros colocam seus pontos em sequência dialogada, com assunto conectado (*linha*), e segundo diferentes categorias de “conversa”, seja com intenção competitiva (*demanda*), seja satírica (*visaria*) ou laudatória (*louvação*). O ponto (cantiga) de jongo tem estrutura parecida com a dos *provérbios* emitidos nos onjangos angola-

nos: forma curta, linguagem metafórica e vocação polissêmica (passível de diferentes interpretações segundo o contexto), comentando situações existenciais exemplares. Esse gênero consagrado da expressão oral africana, portadora de tecnologias vivenciais antigas, foi usado como fala de *resistência* comunicacional durante a escravidão no Brasil, considerando-se a *ambiguidade* de seus versos.

KUMBA (quicongo) – CUMBA (vocabulário jongueiro) – *Conhecedor* dos mistérios ancestrais; no jongo, o jongueiro experiente. MACUMBA, reunião de conhecedores, palavra que se referia aos encontros entre officiantes da Umbanda primitiva, como a *macumba* no Rio de Janeiro e a *cabula* no Espírito Santo (o prefixo *ma* indica *coletivo*). Interceptado pelo branco, o termo que designava originalmente um conclave de sábios foi invertido e impregnado de negatividade, polarizado como “prática diabólica”.

GOMA, NGOMA (protobantu) – ANGOMA/INGOMA – O **tambor**, associado a *canção* ou *performance* (John M. Janzen). Em todo o continente africano, o tambor tem status elevado e, por isso, *nomina* práticas, instituições e grupos sociais. Na diáspora, a cultura do colonizador europeu põe o tambor na “cozinha” – ou, de preferência, fora de casa, no quintal. Na África bantu, a palavra NGOMA nomeia, além do instrumento, associações terapêuticas semelhantes à Umbanda, que utilizam tambores (plural *cangoma*) em seus rituais de cura. Também são assim chamadas diferentes confrarias de artes e ofícios ou de iniciação, nas quais a ação mobilizadora do tambor se faz presente. Semelhante ao que ocorre em África, no Brasil, INGOMA, ANGOMA, GOMA podem designar tanto o tambor quanto a festa, o canto, a dança e a própria comunidade que celebra sua ancestralidade à volta dele. “Vai ter Tambu”, “Caxambu”, “Zambê” em tal lugar, anuncia-se, ligando-se o nome do evento festivo ao do *instrumento-mestre* do conjunto.

NGUNZO (quicongo) – GUNZO – A potência ou *força vital* nos Candomblés Angola, chamada de *axé* nos Candomblés Jêje-Nagô. Na centenária Congada de Ilhabela, o Rei de Congo desafia o Embaixador de Luanda – “Se é Rei de guzo, guzo mais em guzo” – A noção de FORÇA ou FIRMEZA (e o verbo FIRMAR), palavras muito ouvidas em ambientes religiosos afro-brasileiros, está ligada a uma percepção africana do universo como rede de energias vitais em interação, forças essas que emanam como ondas de todos os seres visíveis e invisíveis. Para africanos e afro-brasileiros, a percepção dos seres como fontes de *gunzo* é por vezes mais importante que a da sua imagem sensorial. A *fala*, associada aos tambores e à dança, tem capacidade de colocar em movimento determinadas forças vitais com poder para construir e destruir; segundo Amadou Hampaté-Bâ, a palavra proferida é o principal “agente ativo da magia africana”. Pode-se dizer que isso é verdade também em culturas bantu-brasileiras como a do jongo e do candombe.

Onde está o bantu na nossa música?

Que *bantuidade* podemos encontrar nas *músicas brasileiras*, seja na forma de “*traços culturais*”, seja como *articulação religiosa*, seja como *construção identitária* em processo? Em seu conjunto, as culturas musicais de matriz bantu no Brasil relacionam-se a eventos de natureza bastante diversa, dos rituais religiosos às celebrações profanas, prazerosas e esportivas, rurais e urbanas. A bantuidade tinge de modo mais espraído e mundano as musicalidades brasileiras, se comparada à vertente Jêje-Nagô ou sudanesa, quase exclusivamente vinculada à *religiosidade* dos *candomblés* e, quando muito, aos cortejos de rua formadas em parte por seus adeptos (afoxés, blocos afro etc). Gêneros “profanos” como o *samba* e o *baião*, incluídos na Música Popular Brasileira, guardam elementos estruturais procedentes de matrizes bantu. No processo de transculturação que preside a formação de uma música brasileira urbana, culturas musicais bantu contaminaram e deixaram-se contaminar por modelos sudaneses, ibéricos, católicos, europeus, norte-americanos... A escala *equitatônica* bantu, com intervalos iguais, assimila-se à *diatônica* europeia, ambas com sete notas, ao passo que retempera os modos maior e menor desta última...

No curso de sua história, os bantu sempre estiveram voltados para a integração, a um fundo ancestral, de formas culturais de origem exógena, selecionadas em tempos diversos e reinterpretadas segundo seus próprios códigos civilizatórios, pouco lhes interessando a manutenção de tradições puras e em imobilidade. Aquilo que Roger Bastide chamou de “permeabilidade” dos bantu à cultura branca, ou “desagregação” de um modo cultural africano preservado para uma cultura crioulezada (em contraposição a uma suposta “pureza africana” Jêje-Nagô), sinaliza, primeiramente, o potencial de reconhecimento e valorização que os grupos de matriz civilizatória bantu possuíam de seus processos históricos específicos e dos contatos humanos que propiciaram. Empréstimos e compartilhamentos modularam os contatos dos bantu com outros grupos, das grandes migrações pelo continente africano à diáspora nas Américas.

No contexto do escravismo, os conhecimentos e formas de expressão reelaborados a partir de memórias coletivas dos diversos povos africanos deportados aqui resistiram à brutal desaculturação imposta pelo modo de produção escravista colonial e se ergueram como *contradiscurso* afirmando *vida e identidade* entre as comunidades negras. E também reverberaram para outros grupos oprimidos da população brasileira. Tratava-se de restituir a dignidade humana em meio ao caos (in)civilizatório, de tentar reconstruir a pessoa-sujeito.

Nas culturas religiosas bantu-brasileiras, o fundo de mitos e ritos ancestrais se *revitaliza* com a adoção de novos panteões, ao sabor dos intercâmbios proporcionados pelas dinâmicas da história viva, incluindo ancestrais africanos nascidos no Brasil (pretos-velhos), deidades de outros povos africanos (orixás), ancestrais autóctones brasileiros (caboclos) e divindades europeias católicas (santos). No catolicismo popular, a Folia de Reis e a Folia do Divino Espírito Santo, as Congadas de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia e outros oragos negros, assim como as danças dramáticas de fundo indígena são apropriadas por grupos bantu. Divindades antes “exógenas” passaram a perfilar com a retaguarda centro-africana de Quissimbi, Calunga, Zâmbi, pois, como diz um cântico de Reinado, “ninguém pode andar sozinho”. Também na Umbanda percebemos um gradiente ativo entre modos rituais africanos e católicos, configurando uma *somatória* de forças espirituais voltadas para a cura e o bem-estar de indivíduos e coletividades.

Centralidades do tambor

Notamos que entre os termos bantu utilizados no Brasil, há uma grande variedade de nomes de instrumentos de *percussão*, designando *tambores* e *idíofones*⁵ que permanecem em uso até hoje em diferentes culturas musicais. Na época colonial, alguns pintores retratistas documentaram outras categorias de instrumentos banto-africanos, como a *chihumba* (cítara de arcos), o *kanyembe* (violino monocórdio), a *calimba* (lamelofone), a *marimba* e o *urucungo* (arco musical, modernamente chamado berimbau).

Jean-Baptiste Debret (1768-1848): “Marimba, passeio no domingo à tarde”. Nesta gravura podemos ver dois lamelofones (calimbas, quissanjes ou mbiras) centro-africanos. Um deles tem uma cabaça como ressoador. Os dois únicos exemplares brasileiros de lamelofones preservados foram carbonizados durante o incêndio no Museu Nacional do Rio.



⁵ Idíofone é a categoria de instrumentos musicais em que a vibração sonora é produzida pela percussão do próprio corpo do instrumento (ídi = próprio), sem mediação de membrana. Já os tambores são membranofones, cujo o som provém da vibração de uma pele tensionada sobre uma caixa de ressonância.

Tocador de chihumba (segunda metade do século XIX), em fotografia encontrada pelo historiador Salloma Salomão Jovino. Trata-se de um exemplar de pluriarco centro-africano.



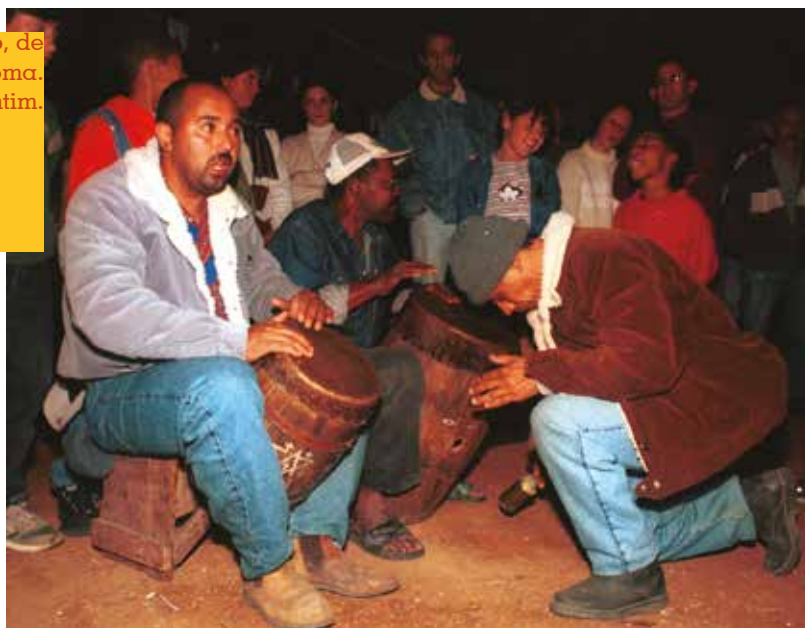
Utilizados para distração de indivíduos que habitualmente caminhavam sós por longas distâncias, como os pastores de gado – ou os escravizados “de ganho” em diáspora nas cidades –, tais instrumentos desapareceram da música brasileira, ou se agregaram a conjuntos que acompanham manifestações coletivas, como aconteceu com o *berimbau* na *capoeira*.

A primazia dos instrumentos de percussão e, entre eles, do *tambor* nas culturas musicais africanas e afro-diaspóricas é um fato, porém não significa carência de outras categorias de instrumentos, como flautas, trompas, instrumentos de cordas dedilhadas e de cordas friccionadas. Em diferentes civilizações africanas, todas as famílias de instrumentos musicais estão presentes, porém só o tambor possui status para representar o rei e o *Estado*. Na África, o tambor tem *hierarquia alta*, relacionada à sua *potência vital* e ao seu papel *comunicacional* elevados, como revela o etnomusicólogo marfinense Niangoran Bouah. É instrumento *social* por excelência.

No mundo bantu, NGOMA, o tambor está, na verdade, bastante próximo a NKISI, já que concentra e direciona energias vivas emanadas dos três reinos da natureza – pele, animal; madeira, vegetal, pregos e aros, mineral. Ele “vai buscar quem mora longe”: com sua voz possante fala aos *homens em comunidade*, assim como se dirige aos deuses e ancestrais no mundo de lá. É guardado em altares. Recebe *oferendas e iluminação*. Nas rodas brasileiras, os tambores são *saudados* com respeito e ritualidade por todos que adentram o abaçá ou a roda de jongo.

No Reinado mineiro há narrativas de origem que atestam o caráter sagrado dos tambores, como a que se refere à retirada das águas do mar de *Undamba Berê Berê*, Nossa Senhora do Rosário, pela força dos tambores e cantos dos negros escravizados, após as infrutíferas tentativas dos brancos. Por essa razão, nos *pontos de Candombe*, os três tambores são referidos como *tamburete sagrado* ou *madeira santa*.

O mestre-jongueiro Totonho, de Guaratinguetá-SP, saravando angoma. Foto de Andrea de Valentim.



Recém-chegado à roda, o jongueiro entoia: “Quando eu chego nessa *angoma*/Deixa eu saravar⁶ primeiro”. Em Minas Gerais, para sinalizar aos dançantes a entrada do coro de resposta, um capitão de Moçambique lança: “chora *ingoma!*”.

Em comunidades afrodescendentes do Sudeste, o termo bantu para tambor, sob a fonética *angoma/ingoma*, amplia sua semântica para a dança e o canto coral, assim como nomeia o evento festivo e a própria comunidade detentora de uma tradição musical com tambores. Alargando esse sentido, podemos falar em *comunidades do tambor* – as rodas dos *batuques de terreiro*,⁷ os cortejos do Reinado,⁸ os templos das religiões de

⁶ **Saravar** é verbo utilizado ritualmente na umbanda, nos jongos e reinados. Corresponde à forma fonética como os antigos africanos pronunciavam a palavra “salvar”, isto é, saudar, pedir bênção.

⁷ Chamamos batuques de terreiro (ou sambas de umbigada, como queria Edison Carneiro) tradições intracomunitárias de raiz centro-africana como o jongo ou caxambu (Sudeste), o batuque de umbigada ou caiumba (SP), o candombe (MG), a suçã (GO), o samba de roda (BA), o samba de aboio (SE), o zambê e o bambelô (RN), o tambor de crioula (MA), o carimbó (PA), os cocos (Nordeste), os batuques (AP) entre outras. Trata-se de celebrações tradicionalmente noturnas, caracterizadas pelo uso de tambores de tronco escavado com o couro pregado e aquecidos ao fogo (ou atabaques), danças de casal com a presença de umbigada ou danças de mímica ancestral, formação em roda ou em fileiras confrontantes, e uma poética por vezes metafórica, improvisada ou buscada na tradição.

⁸ Reinado em Minas Gerais, e por extensão em outros estados, indica a atividade em torno da manutenção do culto a linhagens ancestrais de nobreza africana bantu. Os grupos dramático-musicais de escolta aos Reis e Rainhas de Congo e demais soberanias negras são chamados, conjuntamente, de congados: congo e congada (todo Brasil), moçambique (RS, SP e MG), vilão, catopé, caboclo, marujo, cacunda, candombe (MG), cambindas (PB), maracatus (PE e CE), taieiras, cacumbis (SE), ticumbi, bandas de congo e jango de São Benedito (ES), catumbi (SC), marambiré (PA) e outros. Alguns desses grupos, voltados para o culto a santos de devoção negra como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia, ainda se encontram ligados a Irmandades católicas de negros, principalmente no estado de Minas Gerais.

matriz africana,⁹ as *agregações de folguedos e de carnaval*¹⁰ e, contemporaneamente, os *bailes funk* e as *batalhas de rap*. Aí estão as universidades de *ngoma*, das quais devemos nos aproximar se quisermos verdadeiramente encetar o caminho de belezas e mistérios das artes musicais afro-brasileiras.

Ciclos de *time-line* na *ingoma bantu*

Relacionadas aos tambores e seus conjuntos, carregados nas memórias dos deportados pelo tráfico, estão as práticas musicais enraizadas na *vivência social* das comunidades afro-diaspóricas. Elas são portadoras de sistemas rítmicos e melódicos, procedimentos polifônicos e polirrítmicos, estilos vocais e corporais próprios. Essas estruturas estão em conexão direta com a experiência grupal e se ancoram numa memória coletiva em processo contínuo de organização e adaptação.

Segundo etnomusicólogos especialistas em música da África, um aspecto fundamental dos conjuntos ou orquestras em diversas culturas musicais do continente é um *ciclo rítmico* por eles batizado de *time-line pattern*, ou *ritmo guia*, como o chamou o pioneiro da etnomusicologia africana Kwabena Nketia. O pensamento por *ciclos* – ritmos circulares, isoperiódicos, cujo fim se emenda no começo – é a base de toda a interação rítmica na música africana. Reiniciado do começo ao fim da música, o padrão circular de *time-line* serve como orientação ou referência de *sincronia* para músicos, cantores e dançarinos. Normalmente, ele é executado em *idiofones*, como campanas de metal do tipo *agogô* ou a *madeira* de um dos *tambores*, cujo timbre agudo e penetrante é fácil de ser percebido por aqueles que participam da trama percussiva. Na música popular urbana, fala-se em *clave*, como os ritmos percutidos, por exemplo, nos *catás* e *paus de rumba* da música afro-cubana. Tanto na música de matriz sudanesa (Jêje-Nagô) quanto na de matriz bantu, o *time-line* está presente, sempre com papel marcante na percepção *relacional* da performance.

⁹ Nas religiões de matriz africana cultuam-se entidades espirituais (deuses e ancestrais) chamadas, segundo a nação, orixás, inquisses, voduns, caboclos, guias, mestres, encantados, que se presentificam entre os mortais mediante incorporação em sacerdotes iniciados. Distribuem-se por todo o Brasil: candomblés (BA e outros estados) de nação congô-angola e caboclo (bantu), keto (nagô), jêje, tambor de mina (MA), babassuê (PA), batuque (RS), jarê (BA), catimbó (Nordeste), umbanda, quimbanda, omolocô (todo Brasil) etc. Seus templos vêm se tornando importantes núcleos de atividades sociais, culturais e assistenciais.

¹⁰ É o domínio das agregações carnavalescas como as escolas de samba (todo Brasil), caboclinhos, maracatus (PE), e das tradições de meio-de-ano como os bumba-bois e bumbás (MA, PA e AM), quilombos (AL), nego fugido (BA) e lambe-sujo (SE), baianá (AL), zambiapungo (BA) etc. As agregações de folguedos populares, além de garantirem o lazer cultural das comunidades, funcionam, no Brasil da pobreza, como centros comunitários que oferecem atividades solidárias de educação, horta, cursos de capacitação profissional etc.

Outra noção amplamente difundida presidindo a produção e manutenção do ritmo nas orquestras de tambores de matriz africana é a de pulso elementar ou *pulso básico*: os músicos servem-se das menores *unidades* recorrentes do tempo musical, geralmente produzidas por *chocalhos*, como medida para seus padrões rítmicos. Uma fonte de pulsos contínuos, como as “pancadas” do ganzá, pode estar presente de fato na orquestra ou como sugestão *conceitualizada* na cabeça dos músicos visando a orientar seus toques. Se quisermos identificar um ciclo rítmico num conjunto afro-brasileiro de tambores, há que medi-lo a partir das menores unidades de tempo regularmente pulsado – cada uma das pancadas do ganzá (para a frente, para trás).

Imaginemos que cada som produzido por um instrumento de percussão seja representado por um x (xis). No caso do *chocalho*, temos uma série contínua de pulsos pequenos e *equidistantes* no tempo.

Agora, vamos considerar um padrão de *time-line*, ou *ritmo guia*, muito comum na nossa música, que pode ser encontrado na matraca do batuque de umbigada, no gã do toque mina corrido (tambor de mina) etc. Ele é percutido com *três golpes* no idiofone (agogô ou madeira do tambor), os quais abrangem *oito pulsos básicos* do chocalho, após o quê o ciclo recomeça.

<i>idiofone</i>	x x x x x x etc.
<i>chocalho</i>	xxxxxxxx xxxxxxxx etc.

Na representação anterior, dá para perceber que a primeira e a segunda pancadas do idiofone duram três pulsos do chocalho e a terceira, dois pulsos. Para maior clareza, colocamos pontos (.) no lugar dos pulsos-silêncio, para contrastar com os “x” que representam as pancadas ou pulsos-som (xis e ponto com igual duração ou valor):

<i>idiofone</i>	x . . x . . x .
<i>chocalho</i>	xxx XX xx

O sistema de notação com xis-e-ponto, anteriormente exemplificado, foi desenvolvido para representar graficamente os ritmos de *time-line* na música africana e afro-diaspórica. No caso, podemos dizer que o *time-line* do *batuque* e do *mina corrida* (do Tambor de Mina) é um padrão rítmico de *oito pulsos básicos*. Esse número é colocado no início da representação do ciclo:

(8) x . . x . . x.

Pois bem, o *time-line* com essa configuração (3+3+2 pulsos) é arqui-presente na música africana e afro-brasileira, tanto na vertente bantu quanto na sudanesa. Porém, quando executados na madeira da caixa de ressonância de um dos tambores, segundo Gerhard Kubik, revelam uma filiação bantu inequívoca – como acontece no batuque de umbigada, no jongo do sul fluminense e no *tambor de crioula* do Maranhão.

Tanto esse autor quanto Kasadi wa Mukuna assinalam que os *time-lines* mais especificamente centro-africanos/bantu são aqueles com ciclo de oito e principalmente de *dezesseis pulsos básicos*. Alguns exemplos:

samba urbano

tamborim (16) x.x.xx.x.x.x.xx.

cabula* (Candomblé Angola) /*samba de roda

agogô (16) .x.xx.x.x.xx.x.x

***congo de ouro* (Candomblé Angola)**

agogô (16) .x.xx.x.x.xx.x.x

maracatu nação

gonguê (16) x.x.x.x.xx.x.xx.

Segundo Kubik e outros autores, os *time-line* com **doze** pulsos básicos seriam mais característicos da *África Ocidental*, próprios dos candomblés Jêje-Nagôs. No entanto, os doze pulsos também aparecem em tradições percussivas centro-africanas, sobretudo quando divididos em grupos de três pelo pé de *dança*, signo de sua bantuidade. É o caso do tambu no *jongo de Guaratinguetá-SP*:

tambu (12) x.x x.x xxx xxx

dança (12) x ... x .. x .. x ..

Outro padrão em doze pulsos básicos é o *toque barravento* dos Candomblés Angola, ritmicamente aparentado ao jongo.

Os *time-lines* ou claves podem e devem ser encarados como emblemas sonoros de nação, representantes de etnicidades africanas resistentes ao tempo. É muito importante prestar atenção nos toques dos idiofones para diferenciá-los, situando-os no plano das alteridades étnicas identitárias em torno de "nação". Tais construções, outrora centradas na clivagem étnica,

atualmente podem se dar seja no campo da religião, como os movimentos de reafricanização nos Candombés Congo-Ângola, seja no da música de entretenimento, como no atual engajamento de jovens músicos em grupos de música popular tradicional regional ou de samba "raiz".¹¹

À dinâmica de aquisição e intercâmbio entre culturas musicais situadas em ambientes urbanos propiciou, no Brasil, remodelamentos nas performances de padrões de *time-line* de matriz bantu, sua circulação em contextos extrarreligiosos. Temos como exemplo o *samba urbano* cujos padrões rítmicos básicos se originaram no toque sagrado do *cabula* (candomblé angola) e do *samba de caboclo* (candomblé de caboclo), popularizados no *samba de roda* ou *samba duro* dos migrantes baianos no Rio; afinal, como diz o percussionista Carlos Negreiros, "quem tocava pro santo, tocava pro samba". Enquanto o samba se desenvolve nos grupos de mesa de bar, nas agremiações carnavalescas e se cristaliza como gênero na indústria do espetáculo, do rádio e do disco, seu *time-line* migra progressivamente dos instrumentos de *percussão* – agogô e tamborim – para os de corda – cavaquinho e banjo. No entanto, essa substituição não afeta a estrutura sonora intrínseca dos *time-line*, nem seu papel de emblema de nação.

Memória organológica bantu no Brasil

No rico e multiforme universo da percussão afro-brasileira de ascendência bantu, muitos dos instrumentos preservaram seus nomes africanos ou para-africanos: ingoma, angoma, engome, gomá, quinjengue/mulemba, tambu, mucoco, pererengue, zambê, dambi, dambá, caxambu, candonguero, guzununga, angóia/guaiá, mucôco, zambê, bambelô, ganzá, canjá, urucungo, puíta/cuíca, patangome, gunga, marimba etc.

Segundo a tradição em que se inserem, são utilizados em conjuntos consagrados, interagindo com música vocal e dança. Esse instrumental é produzido artesanalmente segundo modelos construtivos centro e sul-africanos, e em alguns casos postos a soar em conjunto com instrumentos industrializados vendidos no comércio.

¹¹ Por exemplo, o Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil, fundado por mestra Janja (Rosângela Costa Araújo) e o ECOBANTO, encontro de religiões e de tradições de ancestralidade bantu a nível internacional promovido por Tata Katuvanjesi (Walmir Damasceno). Ambos têm como objetivo destacar a presença da matriz bantu na cultura brasileira e a urgência em inseri-la, de fato e de direito, nos estudos afro-brasileiros, ainda fortemente centrados na vertente jeje-nagô ou sudanesa.

À *organologia*, ramo da musicologia que se ocupa dos instrumentos musicais, pode nos ajudar a desvendar algumas questões sobre nossos tambores e seus possíveis percursos históricos e geográficos, em termos de suas componentes construtivas, suas técnicas de fatura e execução, os padrões rítmicos que lhes são atribuídos e sua interação musical.

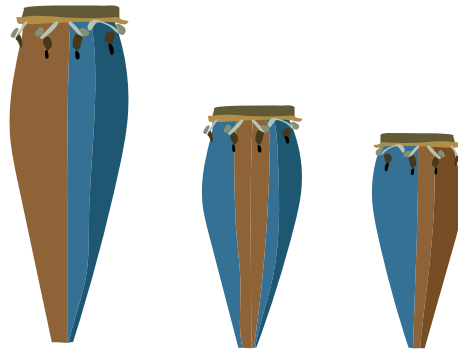
Numa primeira olhada, nem sempre é fácil distinguir um *membranófono* (tambor) bantu centro-africano de um outro sudanês oeste-africano. Devemos estar atentos a questões relativas à forma do instrumento e suas estruturas constitutivas. O que os diferencia logo de cara é o sistema *de tensão da pele*. De maneira geral, os tambores afro-brasileiros de matriz sudanesa, como os atabaques *rum*, *rumpi* e *lé* do Candomblé Ketu, seguem modelos construtivos oeste-africanos; a pele é tensionada por cordas ligadas ao seu aro de fixação e presas a bilros de madeira – os *birros*. Estes se encaixam transversalmente em buracos praticados perto da boca do tambor. Quando martelados, os birros são encaixados sob pressão nos orifícios, esticando as cordinhas e, junto com elas, a pele do instrumento. Normalmente, esse tipo de tambor, construído em tronco de árvore ocado ou *tanoaria* (como os barris), é tocado com *aguidavis*, que são baquetas flexíveis.

Já o tambor bantu centro e sul-africano sobrevive no país com pelo menos duas modalidades de tensão:

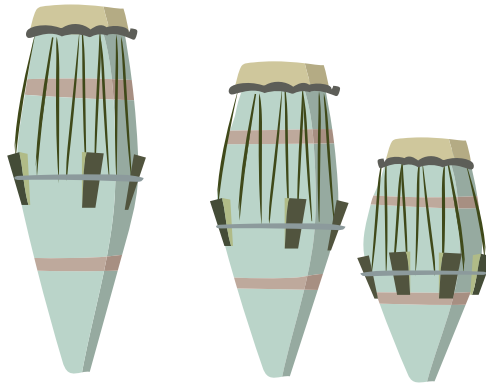
a) por cordas amarrando o aro da pele a um anel metálico colocado na parte inferior da caixa de ressonância, em que se inserem *cunhas* que são forçadas para baixo por martelamento. Já há bastante tempo são construídos em *tanoaria*. Esse é o modelo dos atabaques tradicionais utilizados nos Candomblés Angola e na capoeira angola. São tocados com as *mãos*.

b) por fixação da pele com *pregos* ou *cravelhas* de madeira diretamente na madeira do tambor, devendo o instrumento ser aquecido ao sol ou ao *fogo* para obter a afinação desejada da pele. Normalmente construídos com troncos escavados e esculpido, ou utilizando barricas, são ouvidos em batuques como *jongo/caxambu*, *candombe*, *batuque de umbigada*, *zambê*, *tambor de crioula*, *carimbó*, em cujos terreiros há sempre uma fogueira acesa.¹² São tocados com as *mãos*. Quanto à forma, podem ser cônicos, cilíndricos ou semelhantes a um *pilão* ou *cálice*. Segundo Gerhard Kubik, os tambores em forma de cálice, utilizados no batuque paulista (*quinjengue*) e no *candombe* mineiro, seriam característicos do Sudeste da África (Moçambique, Maláui). Quanto aos tambores cônicos, como o *tambu* do *batuque de umbigada*, funcionam como excelentes tambores-mestres, pela gama de timbres que disponibilizam ao intérprete.

¹² Entre povos bantu centro-africanos, o fogo e a fumaça aparecem como portais entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais. Fogueiras nos terreiros de batuque, *jongo*, *candombe* têm a dupla função de aquecer os tambores e de iluminar a ancestralidade espiritual que chega para a roda.



Atabaques nas nações Ketu, Angola e Ijexá do Candomblé Baiano.



Tambores em tronco de cone de Angola e do Sudeste brasileiro: da esquerda para a direita, "grande tambor troncônico" angolano; tambu antigo de batuque (acervo do Centro Cultural Benedito Pires de Almeida em Tietê), tambu e candongueiro de jongo de São Luís do Paraitinga-SP.





Tambores em forma de cálice com pé longo em Moçambique e no Brasil. Da esquerda para a direita, *chinganga* (ou *singanga*) *chakulepa*, dos *maconde* de Moçambique, fotografados por Margot Dias, *quinjengue* do batuque de Tietê e *santana*, *crivo* e *requinto* do candombe de Mato do Tição, Jaboticatubas, MG, fotografados para catálogo de exposição do Instituto Cultural Itaú.

Orquestra (dos sonhos) do batuque de umbigada: da esquerda para a direita, Bomba (Nelson Alves) e Fião (Odair de Arruda) cantando moda com o guaiá na mão, Herculano Marçal na matraca, Tô (Wilson Alves) no quinjengue e Romário Caxias no tambu. CEU Butantã, São Paulo-SP. Foto: Andrea de Valentim.



Tambus e quinjengues em aquecimento em frente ao barracão da Santa Cruz, onde acontece o batuque de São Benedito no mês de setembro em Tietê. Foto: Vanusia Assis.



Em nome da facilidade de afinação, hoje em dia o tambor de tipo *atabaque* ou *conga*, em tanoaria e com a tensão por tarraxas (parafusos) de metal, tem entrado em cena de maneira avassaladora, tanto nos candomblés quanto em tradições como o jongo/caxambu e o samba de roda, em substituição aos tambores com sistema de tensão por fogo, cunhas ou birros.

Os *pandeiros*, chamados tecnicamente *tambores de moldura*, têm forte vínculo cultural com as civilizações árabes e islâmicas, tanto na Ásia quanto na África. Mais comuns nas culturas musicais da África do Norte, foram transferidos para Portugal durante os séculos de ocupação magrebina (moura). No Brasil, o pandeiro de platinelas está em uso em culturas afro-brasileiras de matriz bantu como o *coco* e o *samba*. Já os *pandeirões* e *pandeiricos* sem soalhas, (afinados a fogo) é possível que tenham sido introduzidos por povos bantu *islamizados* deportados de Moçambique, popularizando-se no norte do país em tradições como o bumba-boi maranhense e amazônico, nos batuques do Amapá etc. Em Moçambique, há uma importante tradição de pandeirões (*o tufo*) em escolas corânicas.

Dentro da categoria membranofones, mas destacando-se dos acima citados, estão os tambores de *fricção* – as *puítas* e *cuícas*, instrumentos muito difundidos entre povos de língua bantu da África Central (*mpwita* em Angola). O som é produzido mediante fricção de uma haste presa à pele (diretamente ou por meio de uma corda). Para esse mister, molha-se a mão em água, ou utiliza-se um pano úmido. Às puítas ou cuícas graves aparecem nos caxambus cariocas e nos candombes mineiros, marcando com seu ronco as unidades maiores de tempo da música (*o tempo*, pulso grande ou *beat*), até porque, em sua execução, só é possível o movimento de *puxar* a haste. São feitas em troncos escavados ou barricas.

O som das puítas antigas está associado a usos rituais na África e em Cuba, como instrumento sagrado que reproduz a voz do *animal totêmico*.

Não por acaso recebe denominações como tambor onça (bumba-boi do MA) ou *porca* (maracatu rural de PE) no Brasil. Sua presença em um grupo musical pode sinalizar a retaguarda espiritual de um ancestral.

De instrumento marcador no registro grave, a cuíca, integrada aos conjuntos de samba, foi-se tornando aguda e solista, sendo sua antiga função assumida pelos surdos. Isso graças aos desenvolvimentos do instrumento, que passa a ter muitas tarraxas para afinação e a haste presa diretamente à pele, possibilitando movimento de vai e vem, enquanto a mão esquerda a pressiona obtendo diferentes alturas. A cuíca torna-se instrumento *melódico* e solista, executada em alas diante da bateria das escolas de samba, e representada por intérpretes consagrados.

Cuicas graves ou puítas.

À esquerda, puíta construída por Daniel "Reverendo" Toledo; à direita, puíta de candombe da autoria de João Marcolino Pinto, do Quilombo Maticão, em Jaboticatubas-MG.



Quanto aos tambores portáteis dos *cortejos*, com duas peles tensionadas por cordas passadas em N e tocados com baquetas, eles têm como modelo a *caixa de guerra*, tambor militar, e o *bombo* europeus. Nas culturas musicais bantu-brasileiras esses instrumentos são sonoramente reinterpretados, em termos de timbre e de ritmo; veja-se, por exemplo, os *bombos* do maracatu pernambucano e as caixas do congado mineiro e do Divino maranhense, os *bumbos* do samba paulista e os *zabumbas* do coco nordestino. É cada vez mais comum esses grupos utilizarem instrumentos industrializados como surdos, taróis e repiniques. Com o advento do samba, emerge toda uma indústria de instrumentos de percussão voltada para essa modalidade, próprios para *passarela* e *palco*, feitos em metal ou compensado com pele sintética ou animal, e utilizando largamente a tensão por tarraxas. Apresentam uma versão "atualizada" e "prática" de tambores tradicionais banto-brasileiros como a *timba* e a *cuíca*. A opção por tambores de tipo tradicional, tensionados por cordas ou cunhas, parece estar ligada, atualmente, a movimentos de valorização e resgate de identidades étnicas. Atendendo a esses grupos, já existe uma fatura semi-industrial que os produz (atabaques angolão, alfaias de maracatu, caixas de congo etc.).

Afora uma multiplicidade de tambores, a organologia centro e sul-africana nos legou idiofones, xilofones e arcos musicais. Entre os idiofones, há campanas de metal como *agogôs* e *gonguês* que, como vimos, são marcadores de *time-line*. Também aparecem em diferentes tradições os *bastões de entrechoque*, como as grimas do maculelê e os bastões do moçambique valeparaibano, ambos utilizados em *representações guerreiras* historicamente associadas a gestas étnicas banto-africanas. Lembremos que o próprio corpo dos tambores, em tradições de matriz bantu, é utilizado como idiofones. Nessa mesma categoria enquadram-se as *espadas* cenicamente utilizadas em reisados nordestinos e em congadas por todo o Brasil.

Os chocalhos de *percussão* interna incluem o *guaiá* ou *angoia* – espécie de maleta feita de vime ou cipó com fundo de cabaça (diferente do caxixi). Vemos em José Redinha que o nome *nguaia* se associa a um chocalho duplo dos chokwe de Angola, porém, em aparência, nossas *angoias* (jongo) e *guaiás* (candombe) mais se assemelham à cassaca baluba. No processo diaspórico de transculturação, o nome do instrumento por vezes provém de uma região (ou povo) da África e o modelo construtivo, de outra. Forma manifestamente angolana é, também, a do chocalho de *duplo cone* com cabo, em folha de flandres, como os utilizados no batuque de umbigada (também chamados guaiás), os *xeque-xeque* de congos nordestinos, como o de Pombal-PB, dos terreiros de religiões afro-brasileiras etc. Muito comum no Nordeste, e tendo-se difundido para o Sul, o chocalho cilíndrico *ganzá* é, como vimos, um excelente marcador de pulsos básicos e instrumento consagrado de coquistas como o Chico Antônio, que tanto impressionou Mário de Andrade.



Chocalhos em Angola e no Brasil: em cima, da esquerda para a direita, cassaca dos baluba, de cesto de Angola, guaiá do candombe de Mocambeiro e ingoias de jongo de São Paulo; em baixo, nguaia dos chokwe de Angola. Desenhos de José Redinha. Fotos: Paulo Dias (guaiá) e Instituto Cultural Itau (ingoias).



Caixas, patangome (em 2º plano à esq.) e **gungas** (em 2º plano à dir.) no Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, Ribeirão das Neves-MG. Festa de São Benedito em Aparecida do Norte. Foto: Andrea de Valentim.

Próprio para a execução de ritmos ternários, o chocalho metálico circular *patangome* pertence ao conjunto instrumental dos moçambiques mineiros, reinterpretação diaspórica do *chiquitsi* moçambicano. Nessa categoria de agremiação do congado ouvimos também as *gungas*, chocalhos de tomzelo vestidos pelos dançantes (correspondentes aos *paíás* dos moçambiques valeparaibanos), igualmente calcados em instrumentos de Moçambique como o chocalho de pernas *masseve*.

Interessante notar que a forma fonética "ganzá" se associa, em Angola, não aos chocalhos, mas aos reco-recos (-*kanza*). A categoria dos idiofonos ditos *raspadores*, documentada no Brasil desde a Colônia, são os *canjás* das congadas e as antropomórficas *casacas* das bandas de congo do Espírito Santo, entre outros.

Casacas de Banda de Congo (ES).



Berimbau de Bacia em Pombal-PB.
Foto: Paulo Dias



Os *arcos musicais* ficaram conhecidos nas rodas de *capoeira*, porém, na capoeira antiga, representada por retratistas do Brasil colonial, o instrumento está ausente; há apenas tambores no acompanhamento. O *berimbau*, largamente difundido na África de língua bantu (*mbulumbumba* do Sudoeste angolano), só em épocas mais recentes teria sido introduzido nas rodas de capoeira, segundo Kubik, mediante negociação das etnias banto de Salvador, interessadas em preservar seus traços culturais numa camada social politicamente dominada por Jêje-Nagôs. É um instrumento de corda percutida, possuindo uma cabaça, bacia ou a própria boca do intérprete como caixa de ressonância. Pela pressão da corda com um *dobrão* (pedra ou moeda; em Angola usa-se a unha de um dos dedos) são obtidas diferentes alturas (notas). No jogo/luta banto-brasileiro da capoeira, esses instrumentos são utilizados em trio – gunga, centro e viola –, desempenhando funções musicais *complementares* (como o trio de atabaques no Candomblé).

As *marimbas*, xilofones com ressoadores de cabaça, hoje se fazem presentes em poucas culturas musicais – ao que se sabe, apenas nas congadas dramáticas de Ilhabela e de São Sebastião, em São Paulo. Na África bantu, são instrumentos de realeza, anunciando com aparato os cortejos que acompanham soberanos e lideranças. A tradição de *cortejos reais* perpetuou-se nas festas de *reinado* da diáspora, passando a ser utilizadas nos congos e congadas ligadas a irmandades negras católicas, conforme atestam as pinturas de Julião no século XVIII.



Carlos Julião (1740-1811), "Cortejo de uma rainha negra na festa de reis", séc. XVIII. Note o uso da marimba e do reco-reco africanos junto com a viola portuguesa.

O encaixe das partes na performance

Nas orquestras de tambores de matriz africana, são usadas funções convencionais ou específicas para cada um dos tambores em interação rítmica. Isso foi notado por pesquisadores como Nketia, Simha Aron e Kubik. Podemos assim resumir seus papéis na trama sonora:

idiofones marcando o *time-line* ou ritmo de referência: agogô, matraca;

chocalhos marcando o pulso básico: ganzá, guaiá, chacoalho;

tambor de fricção (apenas em tradições bantu) ou bumbo grave, marcando o pulso grande: puíta/cuíca, surdo de 1ª e de 2ª;

tambores de base/sustentação, de afinação média ou aguda, produzindo ciclos curtos para garantir estabilidade no andamento: rumpi e lé, candongueiro, quinjengue, meio e crivador, repeniques etc.

tambor-mestre, de afinação grave, referencial para as sequências coreográficas, vocais e rituais do evento musical. Trata-se do solista do conjunto. Nas orquestras afro-diaspóricas, o tambor maior sugere musicalmente os movimentos dos mitos dançados pelas divindades nos candomblés, assim como assinala momentos como o da umbigada ou punga nos batuques: rum (candomblé), surdo de 3ª (escola de samba), tambu (batuque), caxambu (jongo), santana (candombe), grande (tambor de crioula) etc.

Assim como na África, na diáspora brasileira a música costuma ser um bem compartilhado entre todos: uma música *social*. Ninguém fica à toa na roda – ou toca, ou dança, ou canta, ou bate palmas, ou grita os *cacos* (exclamações de incentivo). As estruturas de performance de ascendência africana bantu põem em valor uma dimensão *relacional* ampla, explorando a *complementaridade* das ações individuais na constituição de um tecido musical coletivo, *polirrítmico* e polifônico.¹³ Na essência, essas estruturas refletem, no plano da música, relações éticas de solidariedade e de abrangência participativa, em que se atenta para o outro no encaixe das contribuições pessoais visando à elaboração de um corpo expressivo uno, harmonioso e sem sobreposições desnecessárias. Lembrando novamente o que nos ensina o princípio do *ubuntu* – “eu sou porque nós somos”. O *indivíduo* só é na sua *relação* com o *outro*, assim como, na música de vertente bantu, o virtuosismo é de ordem mais *coletiva* (encaixar suas notas na música do grupo) do que *individual* (mostrar competência técnica solista).

¹³ Polifônico – referente ao uso da polifonia, procedimento musical em que diferentes partes vocais ou instrumentais (melodias) se superpõem durante a performance, resultando num todo harmônico (p.ex., no canto a várias vozes). Quanto ao termo “polirrítmico”, indica o uso da polirritmia ou polifonia rítmica, quando diferentes ritmos ou métricas (medidas de tempo) são executados simultaneamente num evento musical (na bateria da escola de samba, por exemplo). Polifonia e polirritmia são procedimentos muito presentes em culturas musicais bantu africanas e diaspóricas.

No Uganda, África Oriental bantu, temos os exemplos mais marcantes de complementaridade entre as partes instrumentais, na tradição dos xilofones *amadinda*, *akadinda* e *embaire*. Cada instrumento é executado por dois a cinco intérpretes, que intercalam suas frases em grande velocidade, sendo a técnica batizada de *interlocking* pelos etnomusicólogos.

Um princípio de intercalação mais simplificado, porém, não menos virtuoso, aparece na execução do tambor de crioula maranhense, no qual notamos o encaixe perfeito entre meio e crivador:

<i>meião</i>	X..X
<i>crivador</i>	.xx.
<i>escuta resultante</i>	XxxX

Esse tipo de cruzamento e intercalação de ritmos aparece nas caixas de *guia* e *contra-guia* do congo mineiro, e, de maneira ampla, nos tambores de base de diferentes gêneros afro-brasileiros de matriz bantu. Nos Candomblés Angola, esse diálogo polirrítmico está presente na performance dos *engomes rumpi* e *lé* (atabaques médio e agudo) junto com o agogô, cada qual com uma frase diferente, articuladas em contrarrítmo ou síncope.¹⁴ Tecem, assim, o pano liso que receberá os bordados ou *dobras* do tambor-mestre – o *rum*, dono da casa. Nesse sentido, contrastam com a tradição oeste-africana da vertente ketu, na qual *rumpi* e *lé* executam, salvo exceções, frases parecidas calcadas no padrão do *gã*.

Vocalidades

Antes de falar em música vocal afro-diaspórica no Brasil, convém, logo de início, desfazer alguns mal-entendidos. Costumeiramente, os estudos de folclore e as etnografias ressaltam tão-somente o papel do ritmo, dos instrumentos de percussão e das corporalidades, quando se trata de descrever tradições musicais afro-brasileiras e avaliar os limites de sua contribuição nos domínios da música. Do canto *coral* negro pouco se fala, a não ser que é “responsorial”, menos ainda do uso da *polifonia* em sua vertente bantu. Nos estudos sobre as culturas brasileiras de *folk*, normalmente a polifonia vocal vem associada à presença europeia, e sobretudo ibérica.

¹⁴ Síncopa é quando um som é articulado “fora” do chamado “tempo forte” do compasso europeu (normalmente o 1º tempo). Ou seja, no “contratempo”. Na verdade, a síncopa na música afro-brasileira é uma resultante auditiva da chamada contrametricidade na interação polirrítmica, quando acontecem acentos no contrapé dos passos de dança; na lógica do compasso ocidental, são interpretados como “desvios” do tempo forte. Os acentos contramétricos na música afro-brasileira, ao fazer do tempo “fraco”, justamente, a sua força, criam uma tensão rítmica muito característica de culturas musicais bantu.

Curioso notar que nas culturas musicais de regiões centro e sul-africanas nas quais houve o tráfico para o Brasil, a presença de elaboradas vocalidades polifônicas é uma constante. Na visão colonial e colonializada brasileira, cultura preta significa automaticamente tambor, o que parece ressaltar seu caráter “primitivo”, “dionisiaco”. A partir dessa construção, as ricas tradições de canto coral centro e sul-africanas têm sido simplesmente ignoradas como fontes do canto polifônico nas culturas populares brasileiras. Afinal, lugar de polifonia é na Europa – continente onde ela só aparece, na verdade, no século IX, quando a África bantu já praticava essa arte há milênios. Os povos *pigmeus*, habitantes mais antigos da África e que foram contactados pelos povos bantu, são donos de um *contraponto vocal* (dito “em hoqueto”) considerado um dos mais complexos existentes, demonstrando maestria absoluta na interação polifônica.

Kubik e Mukuna notaram a presença de *polifonia vocal* em tradições afro-brasileiras relacionadas a matrizes bantu. De acordo com o primeiro, o uso de melodias de *sete notas* (heptatônicas), o contracanto em *terças* assim como a presença de intervalos harmônicos de *quarta*, *quinta* e *oitava*,¹⁵ tanto nos sistemas musicais ibéricos quanto nos bantu-africanos, propiciou que esses padrões “se reforçassem mutuamente” ao se aproximarem no processo de construção das musicalidades brasileiras. Isso teria facilitado sua mescla. Sem dúvida, influenciadas pelas práticas vocais bantu, as *Folias de Reis* constituem uma prova do “reforço mútuo” de polifonias centro-africanas e ibéricas, principalmente quando se considera o grande número de comunidade familiares negras que mantiveram vivos esses cortejos musicais de origem portuguesa.

Atualmente, podemos ainda apreciar as impactantes construções polifônicas dos pontos de *candombe* e, em escala mais pública, dos cânticos dos congados mineiros, práticas que se organizam segundo a forma dialogada dita *responsorial* – um solista entoava uma parte do canto, e a coletividade em coro canta a outra, dando a *resposta*. Embora a forma responsorial seja característica de todas as nações afro-brasileiras, somente nas tradições de extração bantu o coro se abre em estruturação *harmônica*. Mais uma vez encontramos o princípio do ubuntu; no caso, presidindo uma música de relações tonais (cada uma das linhas vocais diferentes cantadas simultaneamente) e de massa sonora (alternância solo-coros, pergunta e resposta). A forma responsorial deixa entrever como é importante a relação dialógica entre os conceitos de *untu* (a personalidade) e *bantu* (o coletivo ancestral) no interior da prática musical.

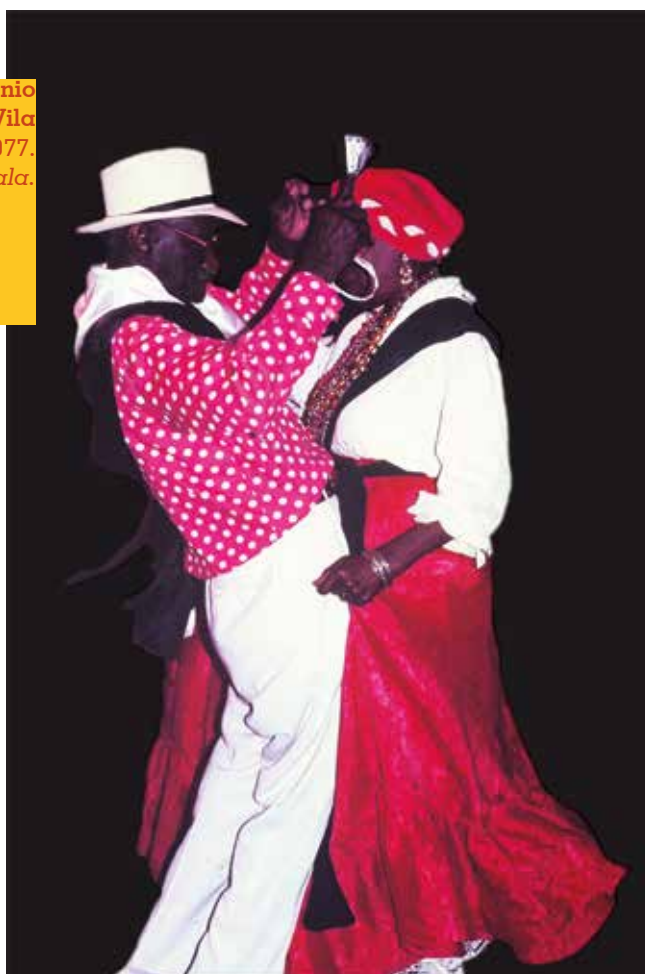
¹⁵ Intervalos em música correspondem à distância entre as notas da escala. Por exemplo, de dó a fá temos intervalo de quarta (4 notas), de dó a sol, de quinta (5 notas) e assim por diante. A oitava corresponde à repetição de uma nota da escala em registro mais grave (oitava abaixo) ou mais agudo (oitava acima). Os intervalos podem ser considerados em seu sentido melódico (sequencial/horizontal - melodia) e harmônico (simultâneo/vertical - harmonia). No caso em questão estamos falando de intervalos harmônicos no canto coral polifônico, onde se entrelaçam e combinam diferentes partes vocais.

CorpoREIdades

O corpo africano é glorificado, cultuado, perfumado e paramentado. O corpo é templo, receptáculo de divindades. O *corpo que pensa* está na base da formulação de conceitos intelectuais, diz o etnomusicólogo John Blaking, a respeito da música *Venda* sul-africana. A experiência coletiva da arte espiritualizada africana põe em evidência uma ritualidade em festa. No pé que dança, no gesto ancestral que conta.

O corpo bantu, segundo consta em descrições etnográficas da África Central, tende a concentrar sua mobilidade na região em torno da cintura, dos quadris, da pelve, das pernas e dos pés. A virtuosidade dos bantu no rebolado e no sapateado foi descrita por vários cronistas da Colônia e do Império, na maioria das vezes de maneira pudica e preconceituosa. Já o antropólogo negro militante Edison Carneiro identificou na umbigada (projeção da pelve) o fio de Ariadne a unir um conjunto de danças afro-brasileiras de origem bantu. Carneiro as chamou de "sambas de umbigada", sendo "samba" palavra brasileira que remete diretamente a *semba*, umbigada em quimbundo.

Umbigada trocada entre Sr. Antônio e Dona Zila em batuque no Sesc Vila Nova, São Paulo, em 1977.
Foto: Pesquisadora Maria Ignez Ayala.



Segundo o filósofo Antonio Filogenio de Paula Junior, a umbigada remonta a ritos bantu de fertilidade e reequilíbrio entre forças vitais masculinas e femininas, ludicamente encenada pelo encontro de baixo ventre entre dançantes de sexos opostos em tradições angolanas e brasileiras. É o caso do batuque de umbigada ou *caiumba* do oeste paulista (em fileiras confrontantes de mulheres e homens), do tambor de crioula e do samba de roda (roda de mulheres), do jongo (dança de casal ao centro da roda, com umbigada apenas sugerida), dos cocos etc.

Historicamente, as danças de umbigada e com acentuada mobilidade de pés e quadris amalgamaram-se – em ambientes urbanos como o Rio de Janeiro oitocentista – com outras corporalidades, sobretudo a ibérica, resultando em gêneros híbridos como o *lundu*, o *maxixe* e o *samba* da música popular brasileira. Atualmente, formas consideradas “históricas” pela pesquisa musicológica centrada unicamente no documento escrito – é o caso do *lundu*, do *miudinho*, do *corta-jaca*, da *chula* – ainda estão bem vivas nas performances virtuosas dos *marungos* (“palhaços”) das *Folias de Reis*.

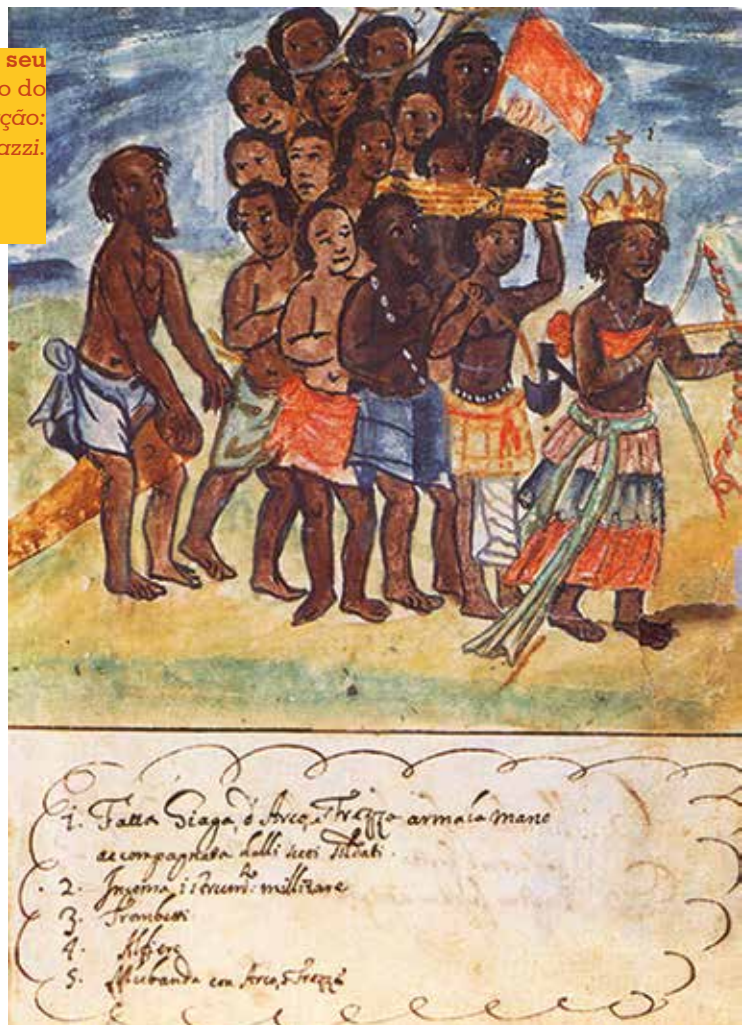


Jongo do Tamandaré, Guaratinguetá-SP, em apresentação na Associação Cultural Cachuera!. Notem a formação em roda com casal ao centro.

Notemos, nessa perspectiva, que uma coreografia bantu imitativa de *cor-te* entre homem e mulher, presente no ancestral jongo sul-fluminense – o cavalheiro sempre rodeando a dama – informa a movimentação contemporânea do bailado do casal *mestre-sala* e *porta-bandeira* nas escolas de samba, junto a referências corporais estereotipadas do minueto, da capoeira, do Candomblé e outras.

Quanto ao jogo-dança-luta da *capoeira*, constitui um verdadeiro tratado das gramáticas corporais afro-brasileiras. Segundo pesquisadores como Waldeloir Rego, ela bebeu na fonte *bantu* do *ngolo*, porém desenvolve-se no Brasil como arte marcial voltada para o imperativo negro-diaspórico de resistir ao reaprisionamento pelos capitães do mato, bem como às investidas da polícia contra negros em épocas posteriores, adicionando corporalidades não bantu nesse processo (inclusive de lutas orientais). Como sabemos, a partir de Mestre Bimba, a capoeira ganha status de esporte nacional, espalhando-se para diversos países. A *ginga* da capoeira, movimento corporal batizado com o nome da famosa rainha guerreira do povo jaga, *Nzinga Mbandi*, é movimento que mimetiza e resume a estratégia de avanço e recuo que essa líder angolana utilizava nas batalhas de guerrilha. Algumas danças de par de matriz bantu, como o *jongo*, lembram inclusive a posição espelhada *vis-à-vis* da capoeira. Outras, como o *frevo*, são verdadeiras reinterpretações de seus movimentos, remontando à evolução de *bambas* à frente das bandas militares, no Carnaval pernambucano, para garantir a segurança dos componentes do bloco quando do encontro com rivais.

Rainha Nzinga Mbandi com seu séquito. Reino do Congo, 1670. Ilustração: Padre Giovanni Antonio Cavazzi.



A corporalidade do *funk*, por sua vez, julgada como erotização vulgar pela moral vigente, na verdade parece corresponder, postas em perspectiva as mentalidades históricas, àquela mimetizada nos batuques antigos (qualificados pela crônica como “divertimentos desonestos” dos negros), ambas com gestual referente a um *corpo* e a uma *sexualidade* celebrados e *ritualizados*. Não parece mero acaso que essa *ngoma* contemporânea evoque o ritmo sagrado do *congo de ouro* em suas bases eletrônicas.

Conclusão: dividir para quê? para quem?

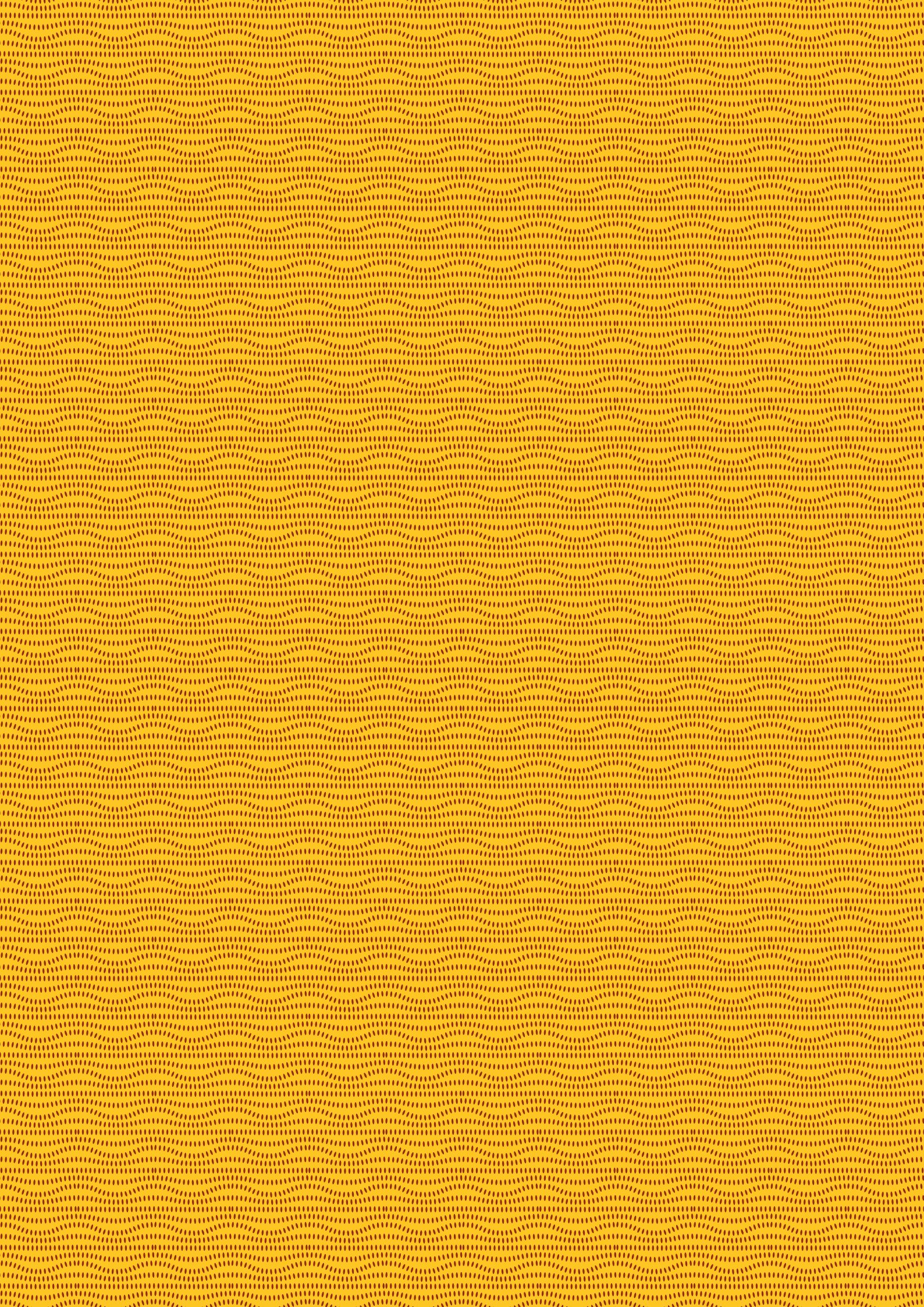
Sabemos que há muito tempo já não existe separação étnica entre “nações” ou grupos linhageiros de ancestralidade africana; hoje a distinção é tão-somente de ordem cultural ou política. Em termos de estilos e estruturas musicais, nós, etnomusicólogos, costumamos dizer que o Congo-Ângola é heptatônico, tem ritmos de 16 pulsos básicos e polifonia vocal, ao passo que o Jêje-Nagô é pentatônico, com ritmos de 12 pulsos e canto em uníssono. Embora possam parecer generalizantes, esses perfis, se considerados em conjunção com outros elementos de ordem vária, ajudam a identificar as contribuições dos diferentes grupos étnicos na música brasileira, dando nome e endereço pelo menos às suas macro-divisões, o que é importante quando pensamos em uma *história da música preta* no Brasil, que ainda está para ser escrita.

No entanto, tudo se comunica na vida real. Presenciei candomblés no Recôncavo Baiano em que a cada orixá reverenciado *virava-se a folha* para sua nação de origem – do Ketu ao Congo, do Jêje ao Ângola. A pergunta é: a quem interessa a compartimentação? Por acaso o fundamento principal não estaria na fé do encontro, na construção humana e coletiva em torno de heranças negras e brasileiras? Qualquer candomblé de denominação ketu faz festa para o caboclo uma vez por ano, e seus *ogãs alabês* geralmente estão longe de se especializarem “por nação”. Os reinadeiros mineiros são católicos umbandistas, os ritmistas do samba são *ogãs* de candomblé nagô, os umbandistas são jongueiros... Se as identidades acaso não se misturam, elas se interpenetram, multiplicam-se, contaminam-se... *A nossa ingoma cresce*, dizia o saudoso compositor e pensador afro-paulista Daniel “Reverendo” Toledo.

Na atualidade, tomam-se comuns os movimentos e agendas políticas antirracistas e anticlassistas centrados em torno de alguma manifestação ancestral afro-brasileira. Os coletivos de capoeira foram pioneiros nesse *aquilombamento* politizado. Nos últimos 15 anos, vemos grupos de jongo se formando nas periferias de grandes cidades, apadrinhados por comunidades jogueiras tradicionais como a do Tamandaré, em Guaratinguetá-SP. O Jongo dos Guaianás, por exemplo, começou a se reunir em 2006 em Guaianazes, zona Leste de São Paulo, como forma de celebrar sua identidade e sua herança cultural, cultivando o jongo junto com o rap, o samba e outras falas pretas. Emendando, assim, as pontas da história, a ancestralidade e a contemporaneidade. Como nas comunidades tradicionais, as rodas do *neo-jongo* urbano *periférico* funcionam como *fóruns ritualizados* com reconhecido potencial de comunicação, arte e espiritualidade. Dessa maneira, são reinventadas a cada dia nas quebradas as tradições bantu, as tradições Jêje-Nagô, as tradições *pretas* deste país.



- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA! Edições Acervo Cachuera! Obra coletiva em 3 volumes. DIAS, Paulo; KISHIMOTO, Alexandre; TRONCARELLI, Maria Cristina e BUENO, André (Orgs.). 1. *O Jongo do Tamandaré, Guaratinguetá-SP*; 2. *O Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, Belo Horizonte-MG*; 3. *O Batuque de Umbigada de Tietê, Piracicaba e Capivari-SP* Kits com livro, CD e DVD. São Paulo: Associação Cultural Cachuera! /Petrobras/Ministério da Cultura, 2015.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1974.
- CARNEIRO, Edson. *Negros bantos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1937.
- CARNEIRO, Edson. *Religiões negras*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- CARNEIRO, Edson. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- DIAS, Paulo. A Outra Festa Negra. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Iris (Orgs.). *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 2. São Paulo: Edusp/Hucitec, 2001.
- DIAS, Paulo. Comunidades do tambor. In: *Textos do Brasil*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, n. 11, 2004.
- DIAS, Paulo. *O lugar da fala*. Conversas entre o ondjango angolano e o jongo brasileiro. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 329-368, dez. 2014.
- ELTIS, David e RICHARDSON, David. *Atlas of the transatlantic slave trade*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *Tying the spiritual knot: african cosmology of the Bantu-Kôngo*. Principles of life & living. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.
- GASPAR, Eneida D. e TAVARES, Vitor. *Falando banto*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. Tradição viva. In: *História geral da África*, vol. 1. KI-ZERBO, Joseph (ed.). Brasília: UNESCO/Ministério da Educação, 2010.
- JANZEN, John M. *Ngoma. Discourses of healing in Central and Southern Africa*. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- LWANGA-LUNYIIGO, Samwiri e VANSINA, Jan. Os povos falantes de banto e sua expansão. In: *História Geral da África*. Brasília: UNESCO/Ministério da Educação, v. 3, cap. 6, p. 169-195, 2010.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Mazza/Perspectiva, 1997.
- MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Revista Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- KAGAMÉ, Alexis. *La philosophie bantu-rwandaise de l'Être*. Bruxelas: Académie Royale des Sciences Coloniales, Classe des sciences morales et politiques, tomo xii, fasc. 1, 1956.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1979.
- KUBIK, Gerhard. Drum Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Texas: University of Texas Press, v. 11, no. 2, p. 115-181, 1990.
- LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, s/d.
- NIANGORAN-BOUAH, Georges. *Introduction à la drumologie*. Abidjan: Université Nationale de Côte d'Ivoire, 1981.
- NKETIA, J. H. Kwabena. *The music of Africa*. New York: W. W. Norton, 1974.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. *Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na caiumba paulista*. Tese de Doutorado. Universidade Metodista de Piracicaba: Faculdade de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2019.
- PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio; PIRES SALES, Rosa Liria e RIBEIRO, Alessandra. *Ngoma chamou! Batuques em terreiros paulistas*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2021.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Negras Raízes Mineiras - Os Arturos*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.
- REDINHA, José. *Instrumentos Musicais de Angola*. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1984.
- SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil, sudeste, século XIX*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Os reis negros no Brasil escravista: história da festa de coração de Rei de Congo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- TEMPELS, R. P. Placide. *La philosophie bantoue*. Paris: Présence Africaine, p. 30-47, 1949.
- THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit*. African & Afro-American Art & Philosophy. New York: Vintage, 1984.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art Editora, 1988.
- TRINDADE, Azoilda L. da. Mapa de valores civilizatórios afro-brasileiros. In: *A cor da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Palmares, 2013.



GRUPOS





ACRE

Kelen Mendes e Deivid Menezes

Rio Branco



Kelen Mendes tem a força das amazônidas no seu canto. O seu trabalho envolve observações sobre a cultura da região, cercada de sons, tradições, seres imaginários e a mistura da formação do povo brasileiro. É o caso da música afro-indígena, por assim dizer, mescla da cultura negra, vinda especialmente do Pará e do Maranhão, com as culturas dos povos originários e dos povos andinos. Ritmos como samba, reggae, baião e funk estão presentes em todos os seus trabalhos, do EP *Inundação* (2008) aos CDs *Rio Acre* (2018) e *Ancestralidade* (2020-2022), e dialogam com temas universais como: sororidade, feminismo, política e consciência ambiental. Deivid Menezes, ou Telúrico, seu nome artístico, é um dos artistas mais conhecidos da cena cultural acreana. Ele é compositor, arranjador, multi-instrumentista, professor e pesquisador de musicalidades do Acre. Já lançou quatro álbuns: *Poemas Di' minuto* (2018), *Arte Musiva* (2020), *Da mata ao som* (2020) e *Tambores da terra* (2021). Atualmente, prepara o quinto trabalho – *Acre latino-americano* –, no qual interpreta canções da Bolívia, Colômbia, Peru e Argentina, além de músicas acreanas e composições autorais.

Produzido pelo Sesc Acre.

ALAGOAS

Afoxé Povo de Exu Maceió



O Afoxé Povo de Exu está vinculado ao Instituto Afro do Brasil Legionirê, ambos ligados ao terreiro Jêje-Angola Ilê Axé Legionirê, representado pelo Babalorixá Manoel do Xoroquê. O afoxé foi idealizado por alguns filhos de Santo para homenagear o Sacerdote, e a primeira apresentação oficial aconteceu no 3º Encontro Estadual das Yalorixás, no dia 25 de junho de 2014, no próprio Ilê, sede do grupo e dos ensaios. Embalado pelo Ijexá, principal ritmo dos afoxés, as músicas do Afoxé Povo de Exu apresentam arranjos que unem ritmos da cultura popular e do culto aos orixás. Todas as músicas compostas pelo grupo retratam a história do terreiro, dos orixás e de toda ancestralidade do povo negro, e levam a cultura afrorreligiosa para o público alagoano. Além das apresentações culturais, o grupo promove aulas de percussão e dança para os moradores do bairro Benedito Bentes 2, em Maceió.

Produzido pelo Sesc Alagoas.

Coco dos Gomes

Arapiraca



O Coco dos Gomes, grupo percussivo de coco de roda encabeçado através do babalorixá e juremeiro Alex Gomes, por meio de ações da organização não governamental (ONG) Casa de Caridade, surgiu localizado na então Vila Contente, antes conhecida como Cabaré Velho. Nesta parte periférica do município de Arapiraca-AL, que já foi um reduto de zona, atualmente habitam moradores que, em sua maioria, vivem da catação de material reciclado e têm suas famílias cadastradas em ações e projetos realizados pela Casa de Caridade. O contato desses jovens com os instrumentos musicais se deu através da escuta das contações de história do babalorixá juremeiro Alex Gomes, e de suas memórias de infância e juventude nas quais seus parentes, compadres e amigos tocavam coco de roda para alegrar as comunidades rurais do interior alagoano. No vocal, puxando os cânticos e maraca, temos Alex Gomes; nos tambores, Altamir Alves; ganzá e resposta dos cânticos, Iasmim Alves e Hellen Victoria; nas alfaias, Emanuel Marques e Márcio Henrique. O grupo tem como característica um repertório composto por cânticos sagrados da religião afro-ameríndia Jurema Sagrada.

Produzido pelo Sesc Alagoas.

AMAPÁ

Berço do Marabaixo Macapá

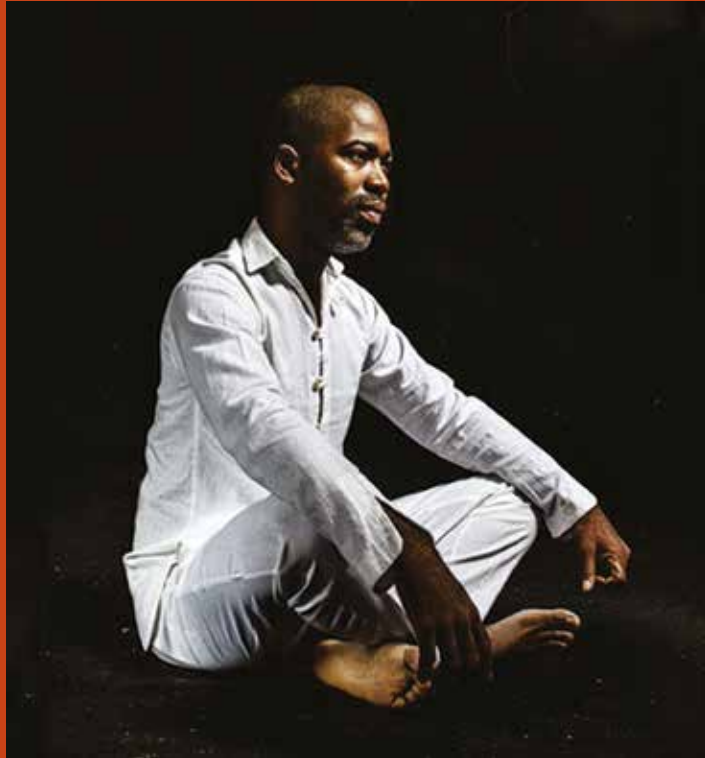


A Associação Cultural Berço do Marabaixo foi fundada em 1987 no bairro da Favela (Santa Rita), com o nome de Grupo Folclórico Gertrudes Saturnino, em homenagem à precursora do grupo na comunidade. A associação tem como objetivo preservar, fomentar e manter essa manifestação cultural amapaense de tradição secular, e realiza anualmente as festividades do Ciclo do Marabaixo, que inicia no período pascal e termina no domingo do Senhor em louvor à Santíssima Trindade e ao Divino Espírito Santo. Acontece tradicionalmente no bairro do Lagunho e no bairro da Favela (Santa Rita).

Produzido pelo Sesc Amapá.

BAHIA

Tiganá Santana Salvador



Tiganá Santana é o primeiro compositor brasileiro a gravar um álbum autoral com canções em línguas africanas. Nascido em Salvador (BA), o compositor, cantor, instrumentista, poeta, produtor musical, diretor artístico, curador, pesquisador, professor e tradutor, começou seus estudos musicais de violão aos 14 anos com Alberto Batinga. No espetáculo para o Sonora Brasil, ele apresentou um repertório conduzido por canções em línguas africanas bantu (notadamente, kikongo e kimbundu), acompanhado do percussionista e parceiro de mais de uma década, Sebastian Notini.

Produzido pelo Sesc Bahia.

Malungo IXI – Música, tempo e afeto

Feira de
Santana



O espetáculo *Malungo IXI – música, tempo e afeto*, nasceu de uma cuidadosa e profunda pesquisa sobre a sonoridade bantu, e proporciona uma viagem musical entre a cultura afro-bantu ancestral e afro-futurista. Isso acontece tanto pelo repertório apresentado quanto pelo encontro de artistas de diversas gerações da música baiana, como os cantores Sued Nunes, Mateus Aleluia Filho, a compositora Aiace, e os multi-instrumentistas, Marcos Santos, Gleison Coelho, Dandê Bahia e Dedê Fatuma. É por isso que o espetáculo *Malungo IXI – música, tempo e afeto*, é um verdadeiro encontro de Griôs, show impactante de experiência única que toca o espectador por seu censo de comunhão, respeito ao passado e sem esquecer do futuro.

Produzido pelo Sesc Bahia.

DISTRITO FEDERAL

Filhos de Dona Maria Brasília



Dos tambores e temperos do terreiro de Candomblé vem a inspiração dos Filhos de Dona Maria. No seu samba, o grupo evoca a negritude da música popular brasileira ao misturar a chula, o ijexá, o jongo e a musicalidade da capoeira. Formado por Amilcar Pará (voz e violão) e Khalil Santarém (voz e cavaquinho), o grupo foi criado em 2011, e desde então se apresenta em palcos e festivais no Brasil e no exterior. Em 2016, o Filhos de Dona Maria lançou o CD *Todos os Prazeres*, que teve a direção musical do próprio grupo e contou com a participação de cantores e músicos de Brasília, assim como de convidados de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro.

Produzido pelo Sesc Distrito Federal.

A Guarda de Catopê Irmãos de Maria e a Irmandade dos Filhos de Nossa Senhora

Brasília



Como a tradição passa de pai para filho, com o Catopê Irmãos de Maria não foi diferente. Luiz Gonzaga Miranda, sendo o primeiro capitão da guarda de Catopê Marinheiro, veio para Brasília (DF) em 1965 de sua cidade natal, Carmo do Cajuru (MG). Seu desejo era divulgar o Rosário bem como o culto, mas infelizmente não conseguiu realizar esse sonho, pois faleceu em 1986. Em 2004, fundou-se a Tenda Pai Joaquim de Angola, local onde está erguida também a Capela de Nossa Senhora do Rosário, tendo como zelador seu filho Luiz, que, sob determinação do Pai Joaquim, reabre o fundamento e forma, pouco tempo depois, a guarda Irmãos de Maria, realizando, assim, o desejo do Pai e reerguendo a bandeira do Catopê.

Produzido pelo Sesc Distrito Federal.

ESPÍRITO SANTO

Ticumbi – Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra Conceição da Barra



Considerada uma referência cultural e celebração festiva afro-brasileira do Espírito Santo, o Ticumbi ou Baile de Congo é uma dança dramática, ou ópera popular, cantada em atos fixos. Herança das antigas culturas africanas, o Ticumbi encena antigos acontecimentos históricos da terra de origem das comunidades negras e reinados africanos: cortejo de reis e entronização, coroamento, rivalidade entre monarcas, cenas de embaixadas e batalhas entre nações inimigas. O grupo Ticumbi – Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra é um dos principais representantes da cultura bantu no painel brasileiro, e um dos mais antigos expoentes da manifestação cênico-musical da região do Sapê do Norte, no Espírito Santo. Nessa apresentação inédita, o grupo presta uma homenagem ao mestre Tertolino Balbino, o Mestre Terto (falecido em 2022), que esteve à frente do cordão de 1954 até 2018, mantendo a força da tradição quilombola da região.

Produzido pelo Sesc Espírito Santo.

GOIÁS

Jongo Iracema

Anápolis



Considerado o avô do samba, o jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira que surgiu com os povos bantu escravizados nas fazendas de café. Embora mais comuns na região Sudeste, os grupos de jongo estão espalhados por todo o país, como é o caso do Jongo Iracema, criado em 2012, por Mestre Tuísca, em Anápolis (GO). Em suas apresentações, o grupo traz a roda de jongo, que agrega canto, dança e percussão de tambores, e canta as próprias canções. Buscando combater preconceitos e exaltar a pluralidade brasileira, com alegria e muito respeito a todos os jongueiros que os precederam, o grupo Jongo Iracema mostra que vivenciar o jongo é reverenciar a força de nossos antepassados e valorizar essa rica manifestação cultural que, acima de tudo, é resistência. Viva o jongo!

Produzido pelo Sesc Goiás.

MARANHÃO

N'olo – A Força do Kikongo no Maranhão



O evento *N'golo – a força do kikongo* visa a resgatar, disseminar, valorizar e difundir as culturas africanas da população negra maranhense, por meio da audição de músicas autorais, abordando o movimento de resistência e ampliando ações para fortalecer a identidade de ascendência africana. O repertório é composto com letras afro-brasileiras, misturadas a frases melódicas fundamentadas nas línguas bantas, que representam as composições interpretadas pelo mestre Zumbi Bahia (Adalberto Conceição da Silva) – cantor, compositor, percussionista, professor e coordenador pedagógico do Instituto Affro/MA. O kikongo foi a primeira das línguas bantu a ser escrita em caracteres latinos, e o primeiro vernáculo de origem bantu a possuir um dicionário. Por isso, a necessidade de produzir alternativas de preservação e fomentar pesquisas de caráter histórico e memorial, produzidas e divulgadas em formatos acessíveis para população. Como os concertos musicais, que disseminam costumes e apresentam formas de resistência e preservação, tal qual a história musicada dos antepassados e dos afrodescendentes no Maranhão.

Produzido pelo Sesc Maranhão.

Tambor de Crioula de Taboca Abanijeun – Casa Fanti Ashanti – Mestra Mãe Kabeca



Diferente do tambor de crioula usual, o Tambor de Taboca usa cinco pequenos tambores feitos de taboca, ou bambu, socados com as mãos e batidos no chão. Com mais de 50 anos de preservação de cultura, o Tambor de Crioula de Taboca Abanijeun vem da Casa Fanti Ashanti, terreiro de Tambor de Mina, o primeiro terreiro de Candomblé do Maranhão, criado por Pai Euclides Talabyan, e hoje dirigido por Mestra Mãe Kabeca de Xangô. A Casa Fanti Ashanti mantém vivas suas tradições culturais e religiosas, e o Tambor de Crioula de Tabocas Abanijeun representa a fé, resistência cultural e ancestralidade.

Produzido pelo Sesc Maranhão.

MINAS GERAIS

Dôl Neguim Pouso Alegre



O duo Dôl Neguim, de Pouso Alegre (MG), formado por Rafael Formiga (violão/voz) e Matheus Macêdo (percussão/voz), apresenta repertório de compositores e compositoras do samba em Minas Gerais. A construção desse gênero musical é uma das mais populares manifestações da herança cultural dos povos vantu no Brasil, e o show traz canções que homenageiam a diáspora negra da qual emergem nossas crenças, costumes, culinária, música e linguagem. Os artistas seguem acompanhados pela cantora Marina Rosa (voz), Wesley Neguinho (percussão e voz) e Juninho do Cavaco (cavaquinho e voz).

Produzido pelo Sesc Minas Gerais.

Primeiro Terno de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros

Montes Claros



Herança dos povos bantu, o Congado é uma das mais importantes tradições culturais afro-brasileiras, e tem presença marcante do território mineiro. O Primeiro Terno de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros é um grupo tradicional da cidade de Montes Claros que se apresenta anualmente nas ruas da cidade durante a Festa de Agosto, um dos momentos mais aguardados da cultura popular do município.

Produzido pelo Sesc Minas Gerais.

PARÁ

Uirapuru

Belém



Grupo de Expressões Parafolclóricas, o Uirapuru foi criado no Instituto de Educação Estadual do Pará (IEEP) há 37 anos, um dos mais tradicionais estabelecimentos de ensino de Belém, e se mantém até hoje trabalhando com jovens de escolas públicas de Belém. Apresenta carimbó, retumbão, marujada, lundu, xote e outros ritmos regionais característicos de municípios como Belém, Cametá, Marajó, Bragança e outros. Destaque do show, o carimbó é uma dança de roda típica do nordeste do Pará. O nome faz referência ao curimbó, principal instrumento musical dessa manifestação folclórica. O curimbó é uma espécie de tambor trocado com as mãos, feito em um tronco escavado e oco. O carimbó do Pará foi trazido ao Brasil pelos escravizados africanos, e posteriormente foram incorporadas influências indígenas e europeias, especialmente ibéricas (portuguesas). Desde 2015 essa dança folclórica paraense recebeu oficialmente a titulação de Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Produzido pelo Sesc Pará.

Novo Quilombo do Gurugi Conde



O grupo de coco de roda Novo Quilombo Gurugi surgiu durante a ocupação do Gurugi 1, no início dos anos 80. Apesar dos despejos e dos trabalhos exploratórios, aquele era um lugar de festas e brincadeiras, e o grupo começa a fazer pequenas apresentações na casa dos mestres, como Mestre Luiz de França com a Mestra Dona Lenita, contando e cantando as histórias. O grupo era composto pela contramestra Ana (na época), Mestre Janduí, Mestre Jurandí, Mestre Elias e seu pai João Henrique, que cantava e tocava, mestre Adomilson, que cantava e tocava ganzá, e Dona Joana Calixto e Zé Maria que cantavam e dançavam.

Produzido pelo Sesc Paraíba.

Coqueiro Alto

Campina
Grande



O grupo surge em 2015 na cidade de Campina Grande, onde, no encerramento de uma semana de oficinas ministrada por Samarone Moura, houve uma confluência de jovens músicos que tinham familiaridade e interesse em trabalhar e pesquisar a cultura do Coco. Desde então o grupo vem pesquisando, vivenciando e transmitindo a cultura brincante do Coco de Roda, tradição que é reconhecida como patrimônio imaterial do estado da Paraíba. Suas ações formam diversos brincantes, seja no “palco” ou na plateia.

Produzido pelo Sesc Paraíba.

Paraíba Profunda – Mestra Penha



João Pessoa

Mestra Penha convida todos e todas a lembrar de suas raízes ancestrais, das tradições do nosso povo, em *Paraíba Profunda*. O show mostra ao público que a Mestra é uma artista versátil quando se trata de culturas paraibanas e nordestinas. Acompanhada de três músicos, instrumentos e com sua voz poderosa, Mestra Penha apresenta a música ancestral da Paraíba através de pontos e cantigas de jurema sagrada, mesa branca, índios ou tribos indígenas carnavalescas, aboios, coco de roda e ciranda.

Produzido pelo Sesc Paraíba.



A Dança dos Congos chegou ao Piauí no início da colonização do estado, trazida pelos negros que acompanhavam o primeiro governador da província, João Pereira Caldas. É originária do Congo, país africano de onde vieram muitos escravizados para o Brasil. A dança é uma louvação a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, santo negro a quem os escravizados tinham grande devoção. A tradição da dança e da devoção ainda hoje é preservada pelos moradores do bairro Rosário, em Oeiras. Um grupo formado por esses moradores do Rosário costuma se apresentar na festa de Nossa Senhora do Rosário em 31 de outubro e na festa de São Benedito em 6 de janeiro. Atualmente o Congo de Oeiras tem o título de Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de Oeiras e Patrimônio Cultural Vivo do Estado do Piauí.

Produzido pelo Sesc Piauí.



Grupo Baquetá nasceu em 2009 na cidade de Curitiba (PR), onde pesquisa e desenvolve projetos com base nos saberes africanos, afro-brasileiros e dos povos indígenas do Brasil, para adultos, jovens e crianças nas áreas de teatro, música, dança, literatura e artes visuais. Em todas as suas produções, Baquetá apresenta a diversidade cultural africana, de sua diáspora e dos povos originários através da pluralidade de ritmos, instrumentos, corporeidades, linguagens. O grupo tem em seu repertório sete espetáculos autorais que mesclam música, teatro e dança. *ETU* significa "nós, nosso" em kimbundu – idioma localizado no tronco linguístico bantu – falado em Angola. *ETU* é um espetáculo musical focado na diversidade musical afro-paranaense. É um show que celebra a musicalidade negra, feita por artistas negros, com um repertório de 11 composições de artistas afro-paranaenses, como Roseane Santos, Família Ferreira e os integrantes do Grupo Baquetá.

Produzido pelo Sesc Paraná.

PERNAMBUCO



Afoxé Filhos de Zaze Petrolina

Nascido no bairro Quidé, na cidade de Juazeiro-Bahia, dentro dos terreiros de Candomblé Ilê Axé Ayrá Onydancor e o Ilê Axé Ominkaiodé, o Afoxé Filhos de Zaze (filhos de Xangô) vem desde 2012 trazendo o ritmo do Afoxé para avenidas e palcos de Juazeiro e Petrolina. Com a proposta de valorizar, difundir e reafirmar a cultura negra nos territórios do Sertão do São Francisco, o Filhos de Zaze leva para o palco e lugares onde se apresenta um repertório de músicas e cânticos que reafirmam a luta e o empoderamento dos povos de matrizes africanas, sobretudo a musicalidade e o axé dos terreiros de candomblé.

Produzido pelo Sesc Pernambuco.



Chris Mendes e Nino Alves

Caruaru/ Garanhuns

Nascida na capital paulista e radicada em Caruaru, a cantora e compositora Chris Mendes traz a concepção musical de sua ancestralidade com o amor pelo sagrado afro, e pelo encontro com o íntimo de cada um em sua arte. Uma confirmação de sua caminhada, que aumenta e instiga ainda mais a sua busca por crescimento artístico, pessoal e espiritual. Nino Alves é percussionista, compositor e poeta. Toca desde os oito anos de idade e realiza experimentações sonoras percussivas em objetos inusitados e inesperados. Músico muito criativo e ativo na região de Garanhuns, acompanha diversos artistas, todos com trabalhos relevantes voltados para a música e a poesia.

Produzido pelo Sesc Pernambuco.

RIO DE JANEIRO

Samba, Jongo e suas Histórias Cariocas

Rio de Janeiro



O show *Samba, Jongo e suas Histórias Cariocas* vem ao projeto Sonora Brasil apresentar parte da diáspora de povos bantu em forma de música. Toques e cantos, sons e palavras. Representantes de roda de samba – a maioria moradora do bairro da Tijuca – apresentam composições com elementos do bantu. A formação inédita conta com: André Jamaica (cantor e compositor); Nina Rosa (cantora e compositora representante da nova geração do samba); Paulino Dias (percussionista e cantor); Nego Álvaro (cantor, compositor e percussionista); Thiago Kobe (percussionista, baterista e vibrafonista); Leonardo Pereira (cavaquinista e cantor); e Lúcio Rodrigues (violão e canto).

Produzido pelo Sesc Rio de Janeiro.

Grupo Cultural Jongo da Serrinha

Rio de Janeiro



O Grupo Cultural Jongo da Serrinha chega aos 60 anos como uma das principais referências da cultura carioca. Criado por Vovó Maria Joana e seus filhos, Mestre Darcy do Jongo e Eva Emely Monteiro, o grupo sempre teve a missão de preservar a herança cultural dos negros bantus trazidos da África para o trabalho forçado nas fazendas de café do vale do Paraíba, no início do século XVIII. A história do grupo se mistura com o crescimento das cidades, dentro das primeiras favelas, junto ao samba. A Comunidade da Serrinha, que fica no bairro de Madureira, Rio de Janeiro, é berço tanto do Grupo Cultural Jongo da Serrinha quanto da Escola de Samba Império Serrano. A atual matriarca é Deli Monteiro. Tia Maria do Jongo, fundadora do Império Serrano e do Jongo da Serrinha, que nos deixou recentemente, cedeu seu lugar de matriarca a Deli Monteiro, neta de Vovó Maria Joana, filha de Eva Emely e sobrinha e afilhada de Mestre Darcy do Jongo. Assim o Jongo da Serrinha vai trilhando seu caminho pelo mundo, escrevendo sua história, sendo passado de mão em mão, uma verdadeira herança cultural.

Produzido pelo Sesc Rio de Janeiro.

Batuques do Rio, com Nina Rosa e Marquinhos de Oswaldo Cruz

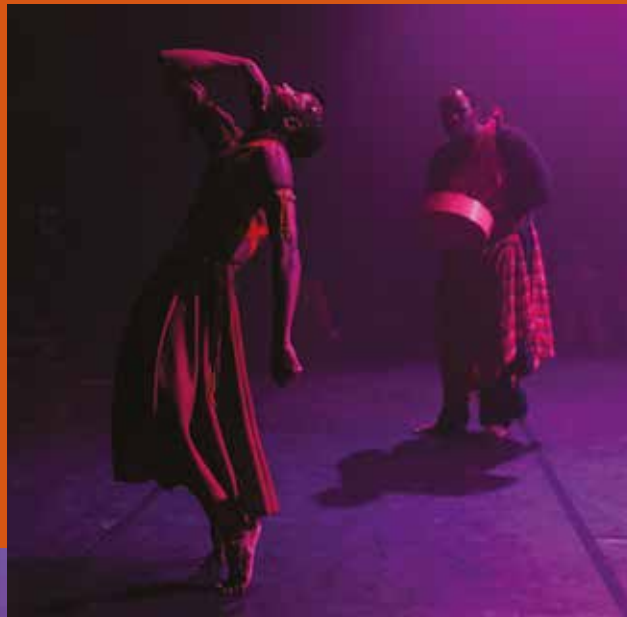


Rio de Janeiro

Nina Rosa e Marquinhos de Oswaldo Cruz apresentam o show *Batuques do Rio*, em que o fio condutor é o ritmo e os sons dos tambores, das palmas das mãos, das danças e dos cânticos sagrados manifestados no cotidiano carioca e brasileiro. O show desenha um traço de união entre o passado e o presente, o tradicional e o contemporâneo da cultura afro-brasileira com foco nas culturas bantu, temática do Sonora Brasil do Biênio 2022/2023. Nina Rosa representa a geração de novos talentos da música brasileira, despontando no cenário do samba com sua voz marcante e interpretação forte. Indicada ao Prêmio da Música Brasileira em 2018, pelo grupo *É Preta* e a música "Pra matar preconceito", participa de disputas de samba enredo desde 2010 e foi campeã do samba histórico da Mangueira em 2019. Em 2022 inicia sua trajetória como uma das vozes da Estação Primeira de Mangueira, que nunca antes teve vozes femininas. Marquinhos de Oswaldo Cruz, músico, sambista, poeta, cantor, compositor, escritor e produtor cultural traz a rica herança africana em suas inúmeras composições, bem como em sua militância e projetos (*Trem do Samba*, *Feijoada da Família Portelense*, *Feira das Yabás*, entre outros), sempre visando à preservação dessa rica memória.

Produzido pelo Sesc Rio de Janeiro.

Amawethu – Luthando Arts Academy* Sebokeng



Amawethu, que significa “nosso povo” em zulu, é uma vitrine poderosa de ricas tradições culturais africanas combinadas com expressões artísticas modernas. A performance é uma jornada de tirar o fôlego que destaca a resiliência, a união e a diversidade de seu povo. Pautado nas epistemologias bantu em um diálogo entre a música tradicional e a dança africana contemporânea, Amawethu recebeu ótimas críticas e tocou os corações do público em todo o mundo por meio de movimentos de dança cativantes, música encantadora e narrativa convincente.

O espetáculo é apresentado pela Luthando Arts Academy – referência em projetos de educação por meio das artes –, renomada companhia de artes cênicas e reconhecida mundialmente por suas apresentações que celebram a vibrante herança cultural da África do Sul.

Produzido pelo Sesc Rio de Janeiro.

**convitado especial do Departamento Nacional do Sesc*

RIO GRANDE DO NORTE

Coco de Zambê

Tibau do Sul



É principalmente no município de Tibau do Sul, litoral do Rio Grande do Norte, que encontramos o Coco de Zambê, expressão cultural que chegou aos engenhos de cana-de-açúcar e colônias pesqueiras da região através de africanos escravizados. O Coco de Zambê é um canto responsorial, puxado pelo mestre e respondido pelo coro de vozes, e uma dança em que os brincantes reverenciam os tambores, denominados "Zambê" e "Chama", feitos de pau furado cobertos com couro de animais, e realizando passos livres que lembram movimentos da capoeira e do frevo. Uma das principais características do Coco de Zambê é o fato de ser praticado apenas por homens. O grupo que se apresentou no Sesc é formado por Didi (Djalma Cosme da Silva), Uzinho (Severino de Barros), Tonho (Antônio Cosme de Barros), Mestre Mão (Damião Cosme de Barros), Zé Cosme (José Cosme Neto), Kéké (Ckebesson da Silva), Pepé (Ederlan da Silva), Beto (José Humberto Filho de Oliveira).

Produzido pelo Sesc Rio Grande do Norte.

RIO GRANDE DO SUL

**Tribo
Maçambiqueira,
Kako Xavier e
Loma Pereira**

**Porto Alegre/Pelotas/
Osório**



O espetáculo apresenta o repertório da Tribo Maçambiqueira e conta com a maturidade de dois grandes nomes da música negra do Rio Grande do Sul, Loma Pereira e Kako Xavier, que têm nas Congadas a inspiração de suas carreiras. A escolha do nome passa pela cadência do Trupicado, ritmo que busca na levada do tambor o “dançante que perde a pisada” nos cortejos. O Maçambique faz parte do ritual de congadas do Brasil. Loma Pereira iniciou sua carreira na década de 1970, firmou-se como uma das principais artistas da negritude gaúcha. Nas edições 2018/2019 do Prêmio Açorianos de Música foi homenageada pelo conjunto de sua obra. Kako Xavier tem 28 anos de carreira dedicados à valorização da presença negra no RS; em 2017, criou o Tambor Praieiro, baseado no tambor de Maçambique, levando adiante sua pesquisa das congadas no Brasil.

Produzido pelo Sesc Rio Grande do Sul.

RONDÔNIA

Asè Zambi, show Afrobatuque

Porto Velho



Com integrantes praticantes da religião de matriz africana de várias nações que se uniram para homenagear a nação de Angola, a primeira nação a se firmar em solo brasileiro. Através da musicalidade vê-se também toda a saga de um povo que lutou para manter suas tradições. Este é um show voltado à cultura bantu, que convida a viajar pela história de um povo. Fazem parte do grupo Zeneida de Navê, Ogã Mário, Ogã Beto, Electo Azevedo e Tanisson Passos.

Produzido pelo Sesc Rondônia.

RORAIMA



Associação dos Filhos e Amigos do Ashé Tata Bokulé – AFATABE Boa Vista

O grupo que compõe a Associação dos Filhos e Amigos do Ashé Tata Bokulé, Nação Angola, tem representado, há 33 anos, no estado de Roraima, manifestações culturais de origem afro-brasileira dentro da religião do Candomblé Congo-Angola da Cultura Bantu, amparadas pela história da oralidade do povo de terreiro, utilizando linguagens que se expressam desde a sonoridade de batuques percussivos, vestimentas, cânticos a performances corporais com danças ritmadas pelo ensejo de toques em diversos instrumentos, por exemplo, Ngoma (atabaque), caxixi, agogô, cabaça, adjá, vozes, palmas, dentre outros utilizados dentro do culto, mostrando assim a importância da sonoridade através das músicas em terreiros de Candomblé.

Fundada oficialmente em 2012, a AFATABE está sediada no bairro São Vicente em Boa Vista (RR). Como Associação, agrega não só a comunidade negra como também o mestiço, o branco que ali se encontra para fortalecer e somar. Realiza projetos e a difusão da arte e cultura afro com saberes e fazeres através da música, dança, artesanato, batuques, performances; oferece e executa oficinas, cursos, palestras, rodas de conversas propostas também para o público de mulheres, idosos, LGBTQI+ e população afrodescendente em geral. Dessa forma, contribui para a manutenção viva da memória cultural afro-brasileira.

Produzido pelo Sesc Roraima.

SANTA CATARINA

**Mwewa, François
e Marissol**

Florianópolis/
República
Democrática
do Congo



Mwewa, François e Marissol unem-se em uma apresentação inédita, na qual cantam e contam, em linha do tempo, canções que marcaram os cruzamentos de suas histórias enquanto família congolesa no Brasil. Mwewa, nascida na República Democrática do Congo, com seu amor pela música foi fonte de muitas referências para François e Marissol, que são hoje artistas com carreiras consistentes atravessadas por todas essas influências assim como pelas músicas do contexto Brasil, país de nascimento dos dois. O repertório intercalado por falas convida o olhar à perspectiva de congo-brasilidade, à pluralidade de existências negras no Brasil hoje e ao quão enriquecedoras essas presenças são aos desenvolvimentos cultural e econômico do país.

O grupo é composto por Myriam Mwewa (cantora, compositora, intérprete, doutoranda em Tradução, Embaixadora Universal da Paz e dançarina); François Muleka (figura ímpar na cena musical independente; atua como artista visual, cantautora, multi-instrumentista e já lançou um EP e cinco discos autorais); e Marissol Mwaba (cantora, compositora de origem congolesa que já colaborou com artistas e produções importantes do rap nacional, como Emicida e Rincon Sapiência, lançou o EP *NDEKE*).

Produzido pelo Sesc Santa Catarina.

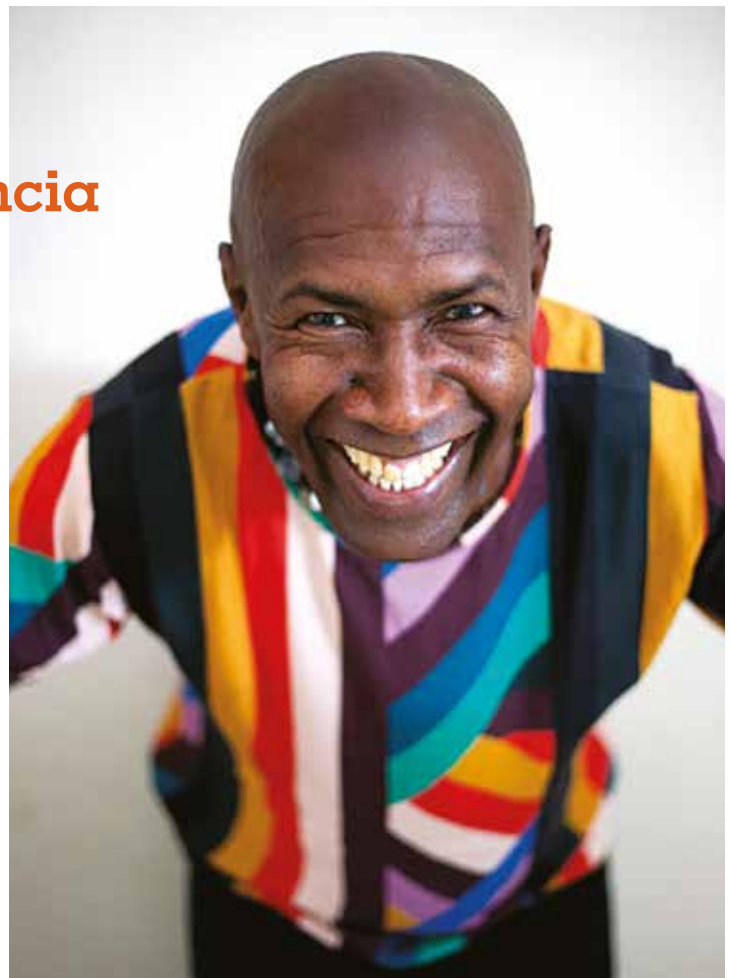
SERGIPE

Artista preto nascido na comunidade quilombola Mata do Cabaú, posteriormente denominado Povoado Mata de São José, no município de Maruim (SE). Atua no cenário musical brasileiro há 35 anos, e em 2010 seu disco *Africanê* foi indicado para participar de um projeto pedagógico, como parte do IV Kit de Literatura Afro-brasileira, da Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte (MG). Além dos trabalhos musicais, publicou o livro *Tropicor*, e sua poesia faz parte da antologia *Portuguesa – 100 poetas da língua portuguesa*. No ano de 2020, foi contemplado com o XI Prêmio Zumbi de Cultura – categoria Música, realizado no Sesc Palladium (Belo Horizonte).

Sua música dialoga com a cultura bantu através da poesia que se utiliza de palavras provenientes daquela língua, misturadas com o português, além de um forte senso rítmico dos acordes de seu violão, que soam remissivos do interior profundo do país, a começar pela Mussuca, tradicional polo da música sergipana de tradição quilombola do município de Laranjeiras.

Produzido pelo Sesc Sergipe.

**Jorge
Dissonância**
Maruim





Pedrinho Mendonça

Aracaju

Pedrinho Mendonça, multi-instrumentista, compositor, arranjador e pesquisador dos traços etnomusicais sergipanos. Recebeu os seguintes títulos em reconhecimento ao seu trabalho: Comendador da Cultura (2009), concedido pela Prefeitura Municipal de Aracaju; Mestre em Arte e Culturas Populares, pela Universidade Federal de Sergipe (2020). Seu primeiro disco solo *Aweto* (que significa "amém", na língua Bantu) foi lançado em 2022, traduzindo o conceito de paisagem sonora, em uma suíte que conta a história de um africano perdido no sertão nordestino, em busca de sua liberdade, contada através dos diversos instrumentos de percussão. Pedrinho, utilizando os instrumentos dispostos no palco, tece sua narrativa de evocação ritual, sabedoria de preto e de índio. Ele conta que se trata de uma saudação dirigida ao sagrado das ondas, um pedido de bênção. Do litoral ao sertão profundo, um roteiro que reproduz a experiência pessoal do músico, conciliando o estudo formal com as ladainhas de reisado, mais os pontos dos terreiros de Candomblé.

Produzido pelo Sesc Sergipe.



SÃO PAULO

Batuque de Umbigada Piracicaba



De acordo com a maior parte dos pesquisadores, o batuque de umbigada conhecido também como Tambu ou Caiumba é essencialmente originário do macrogrupo étnico-linguístico bantu oriundo da África Central, principalmente das regiões da atual Angola e Congo. Este grupo foi trazido em grande quantidade para o Brasil desde o início do processo de escravização. O Batuque de Umbigada é uma manifestação que acontece no oeste paulista, existente ainda nos municípios de Piracicaba, Tietê, Capivari e Rio Claro, embora tenha sido frequente e amplamente praticado em várias outras cidades da região. É preservado, também, em alguns pontos da cidade de São Paulo e Barueri, por causa da presença de pessoas da região do Oeste paulista que migraram para a capital levando consigo a tradição da Caiumba.

A Casa de Batuqueiro iniciou suas atividades junto ao Grupo de Batuque de Umbigada em meados dos anos 90 como um projeto pensado e organizado pelos batuqueiros Vanderlei Benedito Bastos e Antonio Filogenio de Paula Junior, com apoio da Mestre Odete Martins e do Mestre Plínio (ancestral).

Produzido pelo Sesc São Paulo.

Grupo Congo de Monte do Carmo

Monte do
Carmo



As festas em Monte do Carmo, cidade do século XVIII, referência no Tocantins pela preservação do seu patrimônio imaterial, remontam a tempos imemoriais. O bailado do congo, constituído por doze voluntários em reverência à Nossa Senhora do Rosário, é a principal expressão cultural desenvolvida pelo Grupo Congo de Monte do Carmo. O grupo se apresenta ao som de instrumentos de percussão como tamborins, cuícas e paus-de-chuva o através do canto e dança. O congo baila reverenciando a Rainha do Rosário durante o cortejo no caminho para a missa de coroação e no retorno, para a casa da festa, onde a Rainha recebe seus súditos oferecendo bolos, biscoitos e licores. Só os homens participam do congo. Os congos se apresentam no cortejo de Nossa Senhora do Rosário, na Festa Geral do Carmo, no dia 18 de julho e na Festa de Nossa Senhora do Rosário, no dia 7 de outubro.

Produzido pelo Sesc Tocantins.

Grupo das Taieiras

Monte do Carmo



Grupo de doze mulheres, distribuídas em duas fileiras, que realiza uma dança lasciva, cheia de gracejo e sedução, na qual rodopiam e rodam na ponta dos pés. Integrado à cerimônia do Reinado, constitui o ponto alto da festa de Nossa Senhora do Rosário. As Taieiras cantam e dançam representando a devoção à Nossa Senhora do Rosário, sendo a Rainha e o Rei, para quem elas dançam e cantam na festa, representantes de Nossa Senhora. As Taieiras se apresentam no cortejo de Nossa Senhora do Rosário, na Festa Geral do Carmo, no dia 18 de julho, e na Festa de Nossa Senhora do Rosário, no dia 7 de outubro.

Produzido pelo Sesc Tocantins.

Grupo Tambor

Monte do Carmo

Turma do tambor, como é conhecido o grupo de voluntários que, na festa de Nossa Senhora do Rosário, é responsável pelo agito do tambor, do canto e da dança que proporciona à festa brilho e diversão.

Os tambozeiros e as tambozeiras cantam e dançam nas ruas. Esse canto acompanha todo o trajeto que se inicia na casa da Rainha e vai até o botequim local, rodeado pela serra do Carmo. Ao mesmo tempo em que os tambozeiros fazem devoção, baixa também um espírito de sedução na ginga de seus passos e requebros com graciosidade e sorrisos. A caçada da Rainha é um evento que arrasta uma grande multidão comandada pelo som do tambor e que proclama com grande empolgação a música: “passarei alegre, alegre vou cantando, Senhora do Rosário que estamos festejando”. O auge do grupo do tambor acontece junto com a comunidade na caçada da Rainha da Festa de Nossa Senhora do Rosário no dia 18 de julho e também em outubro.

Produzido pelo Sesc Tocantins.



RIO DE JANEIRO

Quilombo do Campinho da Independência

Paraty



jongo é uma manifestação cultural afro-brasileira que surgiu nas senzalas das fazendas de café da região Sudeste, com grupos de escravizados de língua bantu, provenientes da região do Congo-Angola.

No Quilombo do Campinho da Independência, em Paraty, ressurgiu, no ano de 2004, a partir do primeiro edital dos Pontos de Cultura, em trabalho desenvolvido por Délcio José Bernardo, pertencente à família do jongo Bindito Cruz, de Mambuca – Angra dos Reis. Desde então o grupo vem se desenvolvendo e ocupando espaço importante na configuração da cultura local.

Sob a liderança da contramestra jongueira Laura Mariá que abre a roda pedindo a bênção aos ancestrais, reverenciando os tambores, o grupo de jovens canta versos improvisados, acompanhados pelos tambores Candongueiro, Tambu e Caxambu.

Produzido pelo Polo Sociocultural Sesc.

Nega Lu

Rondonópolis



No show *Minha Ancestralidade*, a cantora e compositora Nega Lu traz, em apresentação intimista e potente, um pouco de suas memórias e vivências, canções autorais que passeiam pela afirmação e valorização de uma identidade afro-diaspórica e o poder da representatividade preta, a força da mulher e a coragem de ser quem é. Nega Lu nasceu em Rondonópolis (MT) e hoje reside em Fortaleza (CE). Está há mais de 17 anos na cena musical e já foi premiada em festivais municipais e estaduais.

Produzido pelo Polo Socioambiental Sesc.

Grupo Afrolaje Rio de Janeiro



O Afrolaje é formado por crianças, jovens e adultos, em sua maioria negros(as), que vivem em desvantagem social e econômica. Tem como objetivo resgatar, através das manifestações artísticas (dança, cantigas, percussão e capoeira), a identidade cultural de matriz africana que tanto influenciou na formação cultural do nosso país. Com o auxílio de pesquisas de campo, encontros e debates com mestres populares, o grupo desenvolve não só o movimento e a sonoridade, mas também, e principalmente, mune de ferramentas históricas seus integrantes visando a estimular identidade e valorização em torno da cultura afro-brasileira.

Com jongo, samba, capoeira de Angola e outras manifestações de patrimônio imaterial, o Afrolaje realizou apresentações em diversos locais como: Teatro Municipal do Rio, Teatro Carlos Gomes, Circo Voador, Engenhão, Festival Madalenas em Berlim, turnê pela Itália, cerimônia no consulado da Angola, participação nas Olimpíadas 2016 e diversos shows, oficinas e cerimoniais no Brasil e exterior. Foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura e recebeu diversos prêmios, como o Prêmio Berimbal de Ouro Mestre Naldinho 2014; o Prêmio Ações Locais 2015; o Fazedores do Bem 2017, pelo recorde de inserções em mais de 300 escolas, e a Menção Honrosa Ubuntu, no Teatro Carlos Gomes, em 2020. Atualmente, o grupo está em processo de gravação do seu primeiro disco.

Produzido pelo Polo Educacional Sesc.

Mapa de realização das apresentações



