



SEÇÃO: A DIMENSÃO CULTURAL DO OCEANO NA ÓRBITA DE MAGALHÃES: POSSÍVEIS SIGNIFICADOS E CRUZAMENTOS CULTURAIIS

Jongo: travessias atlânticas e retorno ritual a Aruanda

Jongo: atlantic crossings and ritual return to Aruanda

Ricardo Mendes Mattos¹

orcid.org/0000-0001-9690-7392
ricardomendesmattos@gmail.com

Recebido em: 11/05/2021.

Aprovado em: 23/10/2021.

Publicado em: 29/09/2022.

Resumo: O mar e a travessia atlântica representam espaços de memória, resistência e construção da identidade afrodescendente nas Américas. A partir de uma pesquisa etnográfica sobre o culto afro-brasileiro do jongo, apresenta-se o imaginário do mar presente na memória oral, em gestos rituais e em cantigas tradicionais. Observa-se que a própria roda de jongo simboliza o mar e a traumática travessia do escravizado. Esse movimento, associado à morte, acompanha a construção de vínculos de solidariedade capazes de forjar uma identidade cultural de resistência política à escravidão. Assim, a roda de jongo celebra o renascimento do escravizado, após cruzar o mar e a morte, e construir o legado africano nas comunidades tradicionais quilombolas. Por fim, o mar assume feições utópicas de retorno ritual à mítica Aruanda, imerso na prosperidade da comunidade afrodescendente e na celebração da viagem da vida.

Palavras-chave: Símbolo mar/barco. Jongo. Comunidades quilombolas. Imaginário negro. Escravidão.

Abstract: The sea and the Atlantic crossing represent spaces for memory, resistance and construction of Afro-descendant identity in the Americas. Based on an ethnographic research on the Afro-Brazilian performance of jongo, the imaginary of the sea present in oral memory, in ritual gestures and in traditional songs is presented. It is observed that the jongo circle itself symbolizes the sea and the traumatic crossing of the enslaved. This movement, associated with death, accompanies the construction of bonds of solidarity capable of forging a cultural identity of political resistance to slavery. Thus, the jongo celebrates the rebirth of the enslaved, after crossing the sea and death, and building the African legacy in traditional "quilombola" communities. Finally, the sea takes on utopian features in a ritual return to the mythical Aruanda, immersed in the prosperity of the Afro-descendant community and in the celebration of the journey of life.

Keywords: Sea/boat symbol. Jongo. Brazilian maroon communities. Black imaginary. Slavery.

Introdução

O jongo ritualiza a travessia atlântica e a conexão do povo afro-brasileiro com a mítica Aruanda. A partir da movente metáfora do mar, unem-se as margens do lado de cá e do lado de lá do oceano. O passado ancestral é vivido no momento atual, quando o próprio terreiro transborda a fluidez das águas. Na grande calunga, embarcação enlevada pelos tambores do jongo, transitam os reinos dos mortos e dos vivos, conciliando a condição mortal da escravidão e a sonhada liberdade do passado de além-mar. Assim, o jongo narra a memória dos malungos: os companheiros de calunga na viagem da vida.

Desta perspectiva, o ritual afro-brasileiro do jongo está centrado



¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

no imaginário marítimo. A pesquisadora Daiana Nascimento dos Santos revela a importância do oceano e da travessia atlântica para a memória coletiva do afro-americano.

Na obra de Daiana dos Santos (2011, 2015, 2017, 2018), o oceano surge como espaço plural de sentidos que atravessa a história de europeus, africanos e latino-americanos. Nas águas que trafegam riquezas de um poderio econômico do colonizador, as próprias vidas negras transitam como mercadorias. O oceano é, assim, um "espaço de poder" e suas correntezas permitem enveredar pelas tortuosas trilhas de pessoas que foram "arrancadas para sempre de sua terra" e levadas ao futuro incerto da "morte lenta", na condição de escravizados (SANTOS, 2017, p. 32). O navio negreiro, como máquina flutuante de genocídio, é rememorado como símbolo do massacre: a passagem para o além-mar era similar à travessia da vida para a morte. Assim, no imaginário negro, o oceano é um "espaço de violência" e de "terror" que conduz à "experiência histórica traumática" da escravidão (SANTOS, 2017, p. 32).

Contudo, na tradição cosmogônica africana, o oceano é também um "espaço mítico" onde habitam espíritos ancestrais. Ao analisar os cultos à orixá Iemanjá, Daiana dos Santos (2017, p. 32) observa a simbologia do mar ligada à "celebração da identidade coletiva" e à resistência cultural dos povos escravizados. Para os povos banto escravizados no Sudeste brasileiro, o mar é a calunga, igualmente habitada pelos antepassados e crivada na mesma contradição: local de encontro com a morte, mas também manancial de uma força ancestral de luta pela vida. Essa resistência acompanha toda a história da travessia atlântica, como espaço de solidariedade entre os companheiros de viagem. Enlevados pela maré oceânica, afro-americanos desenvolvem vínculos de cooperação que marcariam a fundação da cultura e da sociabilidade negra nas Américas.

As mesmas marés que conduzem ao passado, também projetam um futuro utópico. Daiana dos Santos investiga o imaginário negro sobre o mar em correntezas utópicas que conduziram a um

"idílico retorno à África" (SANTOS, 2018, p. 77).

O oceano surge, assim, como um "lugar de contradições" e "forças antagônicas", fundamental como um espaço de "recuperación/reivindicación de la historia y de la memoria negra" (SANTOS, 2017, p. 35). Daiana dos Santos sintetiza o imaginário negro sobre o oceano atlântico como "espaço de dor, de resistência e de divindade, mas, também, como lugar de entrecruzes, resistências e projeções históricas, utópicas, de identidades e de celebração" (SANTOS, 2016, p. 7).

Nas comunidades afro-brasileiras do Vale do Paraíba, o jongo foi consagrado historicamente como culto da memória ancestral centro-africana. A relação do jongo com a história de luta dos africanos escravizados é tônica de diversos estudos sobre comunidades afrodescendentes: Barra do Pirai (OLIVEIRA, 2013), Bracuí (MAROUN, 2016), Quilombo Machadinho (COSTA; FONSECA, 2019), Morro da Serrinha (SILVA, 2019), Pinheiral (CUNHA, 2019), Comunidade Dito Ribeiro (LUCIO, 2021), Comunidade do Tamandaré (SOUZA, 2021) e Quilombo São José da Serra (SOUZA *et al.*, 2019).

A partir dos pontos cantados pelos jongueiros, formavam-se conluios, revoltas e aquilombamentos. No toque dos tambores ecoavam as vozes dos antepassados, cuja cosmogonia mágica fundamentava a criação de uma cultura banto no sudeste brasileiro. Em diversos cantos, estórias e gestos rituais, o mar e a travessia atlântica surgem como fundamento ritual do jongo. Poderíamos pensar o jongo no conjunto dessas representações do oceano como lugar de memória, resistência e celebração do imaginário negro?

O marco dos estudos de Daiana dos Santos é a *Nueva Novela Histórica Latino-americana* (NNH), na qual a literatura e a história confluem para uma dimensão cultural (SANTOS, 2015). A obra literária, dessa forma, é analisada como manancial da memória coletiva, regado pela tradição oral dos afrodescendentes.

Na obra de Daiana dos Santos, a tradição oral é considerada a forma genuína de conservação e transmissão da memória coletiva. Na África, a cultura oral é o reservatório ancestral da visão de mundo tradicional e seu imaginário mági-

co (SANTOS, 2015). Na condição diaspórica, a oralidade reveste as narrativas com as cores da resistência política e da reivindicação pelos direitos sociais nas comunidades afrodescendentes. Dessa forma, "a legitimação da oralidade" possui um importante "potencial revolucionário" (SANTOS, 2015, p. 170). A partir da tradição oral se revela um "novo protagonismo" negro, uma vez que passa a narrar sua própria história com autonomia, afrontando os discursos oficiais pautados nos "silenciamentos do imaginário dos grupos subordinados" (SANTOS, 2015, p. 170). Em suma: "Estos factores se vinculan al reconocimiento de la memoria del pueblo negro como potencial revolucionario para su conservación colectiva y la perpetuación de su legado en la contemporaneidad" (SANTOS, 2015, p. 172).

No interior da tradição oral, Daiana dos Santos enfatiza o papel dos anciãos como "depositarios de conocimiento, de la memoria y principalmente del patrimonio cultural de la historia africana y latino-americana" (SANTOS, 2011, p. 147). Considerados "*griots contemporáneos*", esses "sábios tradicionais" possuem legítimo "lugar de fala" na enunciação da história negra nas Américas.

Da mesma forma, a tradição oral e seus depositários estão imersos em um conjunto de práticas rituais que narram histórias no gesto mudo do corpo: "tradiciones se expresan a través de expresiones visuales, orales, gestuales y simbólicas que conservan, cuentan y reproducen las cosmovisiones históricas y memoriales" (SANTOS, 2011, p. 148).

Nosso percurso metodológico para a análise das representações do oceano no imaginário negro do jongo, nutre-se dessas prerrogativas sobre a tradição oral e sua transmissão ritual em comunidades afro-brasileiras. Trata-se de uma pesquisa etnográfica em comunidades rurais do município de São Luiz do Paraitinga. Desde o ano de 2015, convivemos nessas comunidades com mestres de cultura popular, registrando suas histórias orais e participando de rituais como o jongo, a prática dos benzedeiros/raizeiros, os cortejos de congadas ou moçambiques. Essas manifestações da cultura tradicional afro-brasi-

leira são as maneiras genuínas de expressão das memórias sobre o trânsito atlântico, a vida cativa, a revolta contra a escravidão e a luta por direitos.

Iniciamos nosso percurso apresentando sumariamente as características rituais do jongo, seguidas das representações sobre o mar e a travessia oceânica. Por fim, detalhamos as características do jongo como culto de retorno mágico à mítica Aruanda.

1 Jongo

O jongo é o principal legado ritual da cultura centro-africana banto no Brasil. Presente em comunidades afro-brasileiras do sudeste do país (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo), essa expressão tradicional foi condecorada com o título de Patrimônio Cultural Brasileiro, em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro (IPHAN). Embora o jongo seja muito plural, a depender da comunidade em que é cultuado, o ritual contempla uma unidade formada por canto, dança e música.

Denomina-se ponto de jongo o canto ritual. Os pontos mantêm uma dinâmica de improviso individual seguida de canto refrão coral, naquilo que Mário de Andrade (1937) denominou como consulta coletiva. A poesia popular presente no jongo mescla termos bantos com expressões da língua portuguesa, fazendo uso frequente de metáforas ligadas ao universo cosmológico centro-africano. Durante o período da escravidão, os pontos desfilavam uma poética de resistência política, pois eram utilizados para a comunicação hermética da comunidade cativa com objetivo de tramar revoltas.

Tambu e candongueiro são os principais tambores do jongo, muito embora se tenha notícia de uma variedade de outros instrumentos (*sangavira*, *guzunga*, *anguaiá*, *puíta* e *corunga*). Na tez dos tambores ecoam a voz dos ancestrais, tamanha identificação dos instrumentos com o legado cultural dos antepassados. A dança do jongo ocorre sempre em uma grande roda, na qual pode haver um par solo em seu centro.

A roda de jongo se inicia com o ato ritual de "*saravar a ngoma*", no qual o jongueiro mais velho (o

"*cumba*") pede a benção aos ancestrais e licença à povaria presente. A fogueira é elemento cultural fundamental, pois afina os tambores e mantém a comunicação entre passado e presente, mundo dos mortos e dos vivos. Os pontos de jongo são comumente divididos em: "*visaria*", quando seu objetivo é animar a roda; "*engorometa*", quando se trata de um canto de desafio entre jongueiros. Tais desafios são permeados por diversas "mandingas" ou "feitiços", que incluem o famoso ato de "amarrar" o adversário, emudecendo-o.

A tradição jongueira se perpetuou como principal memória histórica do período da escravidão e foi com um ponto de jongo que o afro-brasileiro da região comemorou a abolição. Dessa forma, o jongo toma parte nas festividades populares, em especial nas celebrações dos dias santos, tendo seu ápice no dia 13 de maio.

Atualmente, o jongo alcança grande reconhecimento público e se multiplicam os grupos em diversas regiões do sudeste brasileiro. Sua verve política de resistência permanece proeminente, sendo mote da organização das comunidades afro-brasileiras na luta por direitos.

2 A travessia atlântica

*"Eu venho do mar de dentro
Eu venho do mar de fora!"
(Alceu Maynard de Araújo)*

Na noite de 16 de abril de 2016, no bairro do Raizeiro, organizou-se uma roda de jongo em homenagem à memória do mestre que empresta o nome ao bairro. Um de seus companheiros de jongo de antigamente – chamado Expedito e conhecido pela alcunha de "marinheiro" – contou-me que os jongueiros tradicionais se sentavam no tambor para tocá-lo: "de primera, se amuntava na calunga" (Expedito, informação verbal).² Demonstrou, sentando-se no tambu. Esse simples gesto ritual é um fio que permite desvelar um intrincado imaginário mágico presente no jongo.

De fato, Ana Carolina Lopes Melchert notou

que, em São Luiz do Paraitinga, dá-se o nome de "Calunga" ao tambor grande do jongo. Contudo, no dicionário kimbundu-português de Assis Junior (1923, p. 89) o termo "*kalunga*" possui acepções mais amplas. Como substantivo, calunga é o "mar" ou o "oceano" ("a massa líquida que circunda os continentes"). Por conseguinte, nomeia a "imensidade" e o incomensurável, mas também o "abismo". Ao analisar a etimologia e os usos do termo "*kalunga*", Robert Slenes (1992) observa a mesma pluralidade de sentidos, pois a palavra nomeia o "mar", mas também a "canoa" com a qual se navega no oceano.

O jongueiro Expedito Marinheiro, ao "montar" na "calunga" realiza o gesto ritual de embarcar em uma canoa ou adentrar no mar. É o "mar de dentro", da epígrafe deste capítulo.

Maria de Lourdes Borges Ribeiro fez uma compilação das principais figuras simbólicas do jongo, "cujo significado até as crianças compreendem": "marinheiro – dançador"; "mar – terreiro"; "viajar – dançar"; "navio – dança" (RIBEIRO, 1960, p. 190-191).

Tal como a simbologia apresentada por mestre Expedito Marinheiro, na figura da calunga, a roda de jongo ritualiza uma embarcação em mar aberto. O terreiro, espaço que abriga o culto e caracteriza diversas expressões da cultura afro-brasileira, é o próprio mar.

Dessa forma, por exemplo, um jongueiro pede licença para participar do ritual da seguinte maneira: "Veado gaiero / tá berando o má / tá pedindo licença / prá poder chegá – Carmo da Cachoeira, MG" (RIBEIRO, 1960, p. 192). A beira do mar, mencionada pelo jongueiro, é a margem da roda de jongo. Participar da roda é entrar no mar.

O terreiro transformado no espaço movediço do mar abriga sua embarcação. O tambor maior do jongo (*ntambu*) pode representar a canoa; a própria dança é o navio (talvez pela sua coreografia que balança de um lado para o outro); e, por fim, o dançador ou tocador é nomeado como "marinheiro". Dessa forma, pode se ouvir em um ponto de jongo: "Segura angoma / não deixa

² Depoimento do jongueiro dado ao pesquisador Ricardo Mendes Mattos em uma roda de jongo no bairro do Raizeiro (São Luiz do Paraitinga, SP, Brasil), no dia 16 de abril de 2016.

angoma virá - Carmo da Cachoeira, MG" (RIBEIRO, 1960, p. 199). Em outras palavras, o próprio ritual é simbolizado como uma embarcação marítima que "não pode virar", assim como um barco em alto mar.

As associações do ritual do jongo como travessia marítima se revelam em pequenos gestos rituais, no conteúdo de alguns pontos e no vocabulário hermético que remete à ancestralidade africana. É preciso estar atento aos infimos detalhes.

É muito comum o jongueiro iniciar seu ponto com a seguinte frase: "Eu tô vindo de longe" (RIBEIRO, 1960, p. 193) ou "Quando eu vim da minha terra". Em muitas rodas de jongo tradicionais, em festas populares, tal verso pode se justificar pela procedência dos jongueiros que vinham de regiões distantes. Contudo, a reincidência do ponto permite pensar que ele canta a própria travessia atlântica. Nessa interpretação, o "vim de longe" ou da "minha terra" são referências à procedência africana dos jongueiros.

A memórias do trânsito atlântico estão muito vivas nas rodas de jongo: "savaro tambu, saravo candongueiro, saravo puíta, savaro cumpanhe-rada tudo, que nego cambinda vai entrá na roda do Jongo, pra cantá linha dereta da bera do má..." (RIBEIRO, 1968, p. 165). Ao pedir licença a todos, o jongueiro se apresenta como "nego cambinda", designando sua procedência. Poderíamos ainda mencionar o seguinte verso: "Quando eu veio de Angola / Eu era pequenininho assim / Quebrou o pau / Pausinho" (ALMEIDA, 1961, p. 170). Nesse ponto, cantado na década de 1950, em Taubaté (SP), o jongueiro rememora sua vinda para o Brasil, durante a infância.

O verso "quebrou o pau" atribui um sentido dramático à viagem, como uma lembrança traumática da travessia. A própria menção à infância pode estar também relacionada a um período de formação cultural, interrompida pela escravização. O menino jongueiro angolano, a partir da experiência traumática da escravidão, tem o desafio de (re)construir sua memória ancestral em desterro.

Essa mesma contradição é enunciada no se-

guinte ponto:

Papai era negro da Costa,
Mamã era nega banguela
Papai começô gostá di mamã
Foi e casô cum ela,
Eu sô fio dêles dois,
Eu tenho duas língua,
Cumô é que posso fala? (ARAÚJO, 1964, p. 203).

Não se pode falar com duas línguas na boca. Essa metáfora do jongueiro descreve sua dificuldade de construção linguística em meio aos encontros interculturais entre africanos de diversas etnias (da Costa e de Benguela). Da mesma forma, pode servir como representação dos desafios enfrentados pelos africanos escravizados em manter comunicação pautada em dialetos distintos, embora muitas vezes associados ao tronco linguístico banto.

Porém, essas metáforas da infância ("pequenininho", "papai", "mamã") podem revelar outras descobertas. Em seu referido dicionário, Assis Junior nota que a palavra *Kalunga* também é o "além, a eternidade e uma das três deusas que fiavam e cortavam o fio da vida" (ASSIS JUNIOR, 1923, p. 89). Assim, *kalunga* é também a "morte" e a expressão "*kalunga a'ngombe*" nomeia a Deusa da Morte. Nessa mesma linha, Robert Slenes (1992, p. 53) esclarece: "Ora, acontece que *kalunga* também significava a linha divisória, ou a 'superfície, que separava o mundo dos vivos daquele dos mortos". Portanto, *kalunga* "significava 'morrer', se a pessoa vinha da vida, ou 'renascer', se o movimento fosse no outro sentido" (SLENES, 1992, p. 54).

Ao adentrar na roda de jongo e "amuntar" na *kalunga*, o jongueiro perfaz a travessia atlântica dos antepassados escravizados, mas também cruza o mar como uma linha que divide a vida da morte. Como pondera Daiana dos Santos (2017, p. 39), as memórias traumáticas da travessia oceânica no imaginário negro incluem um processo de "morte simbólica do escravizado": morto como homem livre e ressuscitado como escravo. Outrossim, Robert Slenes (1992, p. 54) descreve uma crença

dos *bakongo* em que o "tráfico dos escravos é lembrado como uma forma de feitiçaria", pois os "barcos" que transportaram os escravizados são associados aos "veículos para transporte das almas" após a morte.

No documentário Pierre Fatumbi Verger, mostra-se o Portal do Não-Retorno, na costa africana de Uidá – procedência de muitos africanos escravizados no Brasil. O antropólogo Milton Guran observa que se trata de um "monumento à tragédia", pois a edificação representa a "exclusão total" do escravizado quando ele adentrava o mar. O mesmo portal possui simbologia dos orixás denotando que a travessia era entendida como a passagem da vida para a morte, a partir da qual o escravizado "vira espírito" (PIERRE..., 55').

Assim, a travessia atlântica representada no ritual do jongo contém os segredos da vida e da morte que convém compreender.

São muitas as representações da roda de jongo como lugar perigoso e, mesmo, mortal. Sua ameaça está relacionada à rivalidade entre os jongueiros mais velhos, conhecidos como cumbas. Em seus desafios, os cumbas realizam feitiços e mandingas capazes de ferir ou paralisar o adversário. São as famosas histórias de "amarração": um jongueiro profere palavras mágicas que imobilizam seu oponente. "Amarrado", o jongueiro permanece imóvel e "dorme em pé", qual morto, durante horas a fio. Robert Slenes (2007) atribui a origem da palavra jongo ao vocábulo banto *nsongi*: o ato do jongueiro de lançar uma flecha (ou algo pontudo) pela boca, para ferir o adversário. Assim, o imaginário negro do mar no jongo está permeado por desafetos, feitiços e violências.

Isso porque o trânsito atlântico também é rememorado como palco da aparição de seres fantásticos e sobrenaturais: "Quando eu vim da minha terra / eu passei na bera-má / naquele porto de areia / vi uma sereia canta. Arrozal do Piraí, RJ" (RIBEIRO, 1960, p. 193). O mar é o espaço solúvel do feitiço e do encontro com o sobrenatural.

Adentrar o mar é lidar com a morte. Pedro Santo, jongueiro do bairro dos Alvarengas (São Luiz do Paraitinga), comenta uma noite em que um "companheiro" foi enfeitado e tombou desfalecido no terreiro: "tinha bicho saindo de sua boca", enfatiza o testemunho. Tico Almeida, jongueiro maior da cidade de São Luiz do Paraitinga, era temido nas rodas de jongo por fazer seus adversários dormirem em pé e perderem suas memórias. Igualmente, Mestre Zé Venceslau, do bairro do Raizeiro, cantou-me um ponto clássico que dizia: "Quando eu saí de casa / Minha mãe recomendô / Meu filho ocê não cante / nem que falte cantadô" (José Venceslau, informação verbal).³ O jongueiro comentou que os desafios na *ngoma* eram considerados perigosos e muitas vezes se proibia os mais jovens de se aproximar da roda, pelo terror que representava. No bairro dos Alvarengas, por exemplo, a roda de jongo era proibida para mulheres e jovens, exatamente porque ali ocorriam "coisas feias" – para utilizar uma expressão de Pedro Santo, antigo jongueiro daquelas bandas (MATTOS, 2019).

Não à toa, os desafios mais aguerridos entre os jongueiros cumbas eram chamados de "linha de beira mar". Como destaca Maria de Lourdes Borges Ribeiro, trata-se de um código para uma batalha terrível: "Jongo cumba, é cumba, cumbá / linha dereta, de bera má - Aparecida, SP" (RIBEIRO, 1960, p. 187). Tais representações simbolizam a roda de jongo como um mar revoltado, terrível e assustador. Fazem jus às memórias oceânicas destacadas por Daiana dos Santos (2017, p. 32), que o tomam por "espaço de terror" ligado a forças antagônicas descontroladas.

O jogo da calunga com a morte pode representar a ritualização traumática da travessia atlântica. Para alguns autores, como Robert Slenes (2007), a expressão "cumba" pode estar na raiz do termo "macumba": uma reunião de cumbas, cujos poderes mágicos são reconhecidos. Por outro lado, o "cumba" é aquele ancião que transita pelo "cumbará": o reino dos mortos. A liderança religiosa reputada como cumba tem acesso e

³ Depoimento do jongueiro dado ao pesquisador Ricardo Mendes Mattos, no bairro do Raizeiro (São Luiz do Paraitinga, SP, Brasil), no dia 09 de abril do ano de 2016.

comunicação com os mortos ou com aqueles ancestrais de Aruanda. Nessa interpretação, o "jongo cumba" é aquele ritual no qual os jongueiros adentram no mar dos espíritos ancestrais africanos. Trata-se da ideia da kalunga, o grande mar, como um "espaço mítico" habitado pelos espíritos dos ancestrais (SANTOS, 2017, p. 32).

Assim, a roda de jongo simboliza a travessia oceânica dos afrodescendentes escravizados no Brasil. A rota prefigura a passagem da vida para a morte, simbolizando a metamorfose da vida livre nas comunidades de origem transformada em escravização, como negação da humanidade. A roda de jongo é uma embarcação à deriva no terreiro/mar que possibilita ao brincante "viajar": "Me dá couro de boi / eu quero é viajá - Pirai, RJ. Explicação: bata o tambu que eu quero dançar" (RIBEIRO, 1960, p. 195).

Essa travessia pelo além-mar (ou além da vida) é memória que marca a identidade afro-brasileira, daí ser ritualizada na roda de jongo. Os jongueiros são companheiros de viagem cujo feito foi enfrentar a morte do cativo. É sob a insígnia do sofrimento que suas vidas estão entrelaçadas.

A viagem, contudo, não menciona apenas o trajeto de Aruanda para o Brasil; da vida para a morte. No universo antagônico do mar, seus sentidos ambíguos pronunciam também um percurso contrário: da morte para o renascimento; do Brasil para a Aruanda mítica. Pois, se o mar é encantado pela presença dos espíritos ancestrais, podem eles também conduzir para uma outra jornada. Essa jornada talvez explique porque os pontos de jongo mencionem a infância e o aprendizado de uma nova língua ("pequeninho", "papai", "mamã"). Trata-se de um renascimento ritual.

3 O retorno ritual a Aruanda

*"Não acompanha marinheiro
Toda vida anda no mar."
(Rubem Braga)*

Ao "amuntar" na calunga, mestre Expedito Marinheiro nos permite compreender as nuances de um gesto ritual que contempla a passagem da vida para a morte, através da travessia atlântica

ritualizada na roda de jongo. Contudo, a calunga como a "linha que divide a vida da morte" contempla também um renascimento: uma nova vida.

Em contraste com os perigos e rivalidades, os jongueiros que participam do ritual mantêm um vínculo de solidariedade expresso nos seguintes termos: "companheiro de jongo"; irmãos de jornada ou, simplesmente, malungos. A roda de jongo rememora uma construção cultural coletiva feita por africanos de diversas etnias, irmanados na condição de escravos durante a travessia oceânica. O jongueiro de Lagoinha (SP), mestre Jorge Faustino, comenta o uso tradicional da expressão "malungo": em sua infância, as crianças da roça deveriam frequentar a escola localizada a quilômetros de distância; dado os perigos da viagem, os pais incentivavam os alunos a irem sempre em grupos; "malungo" era o nome que se dava ao "companheiro de viagem" (MODA..., 2016).

É Robert Slenes quem estabelece o paralelo entre os termos "calunga" e "malungo". Se a calunga é o mar ou a canoa do trânsito atlântico – ou da passagem para o além (morte) –, o malungo é o "companheiro do sofrimento" ou o irmão na viagem da vida (SLENES, 1992, p. 53).

A partir da experiência histórica traumática da travessia atlântica, os malungos passam a construir uma nova vida: não mais aquela vida livre em solo africano, mas uma nova vida nas américas.

No imaginário negro sofre o trânsito atlântico, Daiana dos Santos observa a partilha do sofrimento como um vínculo afetivo de forte solidariedade, fundamental na "fundación de las sociedades negras en el nuevo continente" (SANTOS, 2017, p. 41). Nos porões dos navios negreiros, a resistência do escravizado era, nada menos, que o início da construção de uma cultura afro-americana. De maneira similar, Robert Slenes destaca a convivência prolongada na costa e durante a viagem oceânica como um processo inaugural de construção de uma nova identidade "bantu", pautada na cosmologia ancestral e afinidades linguísticas. Forja-se aí uma "'protonação' bantu no Brasil" fundamental na construção da "nação brasileira" (SLENES, 1992, p. 55).

O ritual afro-brasileiro do jongo, para Robert

Slenes, seria uma das manifestações culturais mais importantes da identidade banto. Assim, no mesmo momento em que a escravidão simboliza a morte, a travessia marítima prefigura a construção de um renascimento: a nova vida no Brasil. Daí ser o espaço ritual do jongo a celebração dessa memória coletiva permeada pela partilha de sofrimento. Pois dessa morte simbólica que se constrói a raiz ancestral africana em solo brasileiro, como símbolo maior de resistência.

Entretanto, a construção da identidade banto no Brasil *não estava apartada da mítica Aruanda*. A partir de memórias coletadas pelo folclorista Oscar Ribas, na região de Luanda, Robert Slenes nota um duplo significado para a palavra malungo: "Malungo significava não apenas 'meu barco', 'camarada de embarcação', mas 'companheiro da travessia da vida para a morte branca', e possível 'companheiro da viagem de volta para o mundo, preto, dos vivos'" (SLENES, 1992, p. 54).

Havia a crença de que "a pessoa poderia voltar da América para a África, através da *kalunga*, não apenas como 'alma', depois da morte física, mas ainda durante a vida, se ela guardasse sua pureza de espírito" (SLENES, 1992, p. 54, grifo do autor). Como poderia ocorrer essa travessia de volta?

Ao analisar movimentos africanistas do início do século XX, Daiana dos Santos destaca a representação do oceano como caminho de acesso a um "idílico retorno à África" (SANTOS, 2018, p. 77). Na obra *La flota negra* (1999), da mexicana Yazmin Ross, por exemplo, o oceano é palco de uma travessia redentora para a terra mãe. O mar se transmuta em ventre que pari um "projeto de sonho, liberdade e comunidade, alinhado a uma perspectiva histórico-utópica" (SANTOS, 2018, p. 79).

Nas comunidades afro-brasileiras do Vale do Paraíba, porém, o retorno à África assume contornos distintos, relacionados ao ritual do jongo. Os jongueiros antigos jamais utilizam o termo "África" ou "africano". Tais palavras supõe uma unidade continental que não está presente nas memórias das comunidades quilombolas tradicionais. Seu vocabulário refere sempre uma localidade mais específica (Congo, Cabinda, Guiné ou Benguela).

Porém, utilizam, principalmente, o termo Aruanda para nomear a terra mítica de seus ancestrais. A roda de jongo é o espaço ritual de partilha da ancestralidade de Aruanda, como no seguinte ponto, que iniciou o culto do dia 13 de maio de 1947: "Tengo, tengo aruanda macama não sabe como reza zumba" (ARAÚJO, 1964, p. 223). Joaquim Honório dos Santos, o autor do ponto, é descrito da seguinte maneira: "parece ser o líder carismático, domina aos demais jongueiros pela sugestão que exerce sobre todos e pelo prestígio que adquiriu por ser 'entendido' nas artes da magia negra, de curandeiro, de rezador de rezas fortes, benzedor, capelão, etc." (ARAÚJO, 1964, p. 226). Ao se vincular à ancestralidade mítica de Aruanda, o jongueiro alerta que a mucama (ou aquelas pessoas muito ligadas aos europeus e sua cultura) não sabem rezar a zumba (possível referência às orações dedicadas a Quijama, a lua).

Talvez a "pureza de espírito", anteriormente referida como critério de regresso à África, esteja vinculada a essa conservação da memória ancestral ligada a Aruanda – "pura", pois não corrompida pelos ideais "brancos". As rotas traçadas na roda de jongo fluem em fronteiras invisíveis entre Brasil e Aruanda, o passado ancestral e o momento atual. A principal característica do jongo é perfazer ritualmente o trajeto de volta a Aruanda mítica. As correntezas que movem a calunga a fazem aportar em um mundo ancestral de conciliação com a herança africana e (re) encontro com a comunidade livre. As fronteiras atlânticas invisíveis acabam por caracterizar todas as vidas negras nas Américas, pois vivem no trânsito interminável entre Brasil e Aruanda; entre a herança ancestral e a construção identitária afro-brasileira. Conforme canta o jongueiro: "Toda vida anda no mar", como se lê na epígrafe deste capítulo (BRAGA, 1940, p. 80).

Novamente são pistas sutis do imaginário do jongo que permitem perscrutar essa vereda de volta a Aruanda. Há diversas histórias transmitidas pela tradição oral que relatam as relações entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, entre o lado de cá e o lado de lá, entre o presente e o passado, entre Brasil e Aruanda. Mestre Renô

Martins de Castro conta que antigamente os jongueiros dançavam tanta pamba que a terra afundava. Essa curiosa imagem da terra profunda é colhida também por Maria de Lourdes Borges Ribeiro: "Uma vez uns jongueiros cumbas se encontraram e fizeram jongo brabo mesmo, com dois tambus. Saiu tanta coisa, fizeram tanta 'arte' que o chão afundou no lugar dos dois tambus - Lagoinha, SP" (RIBEIRO, 1960, p. 209).

Seja pela força dos marinheiros dançando, seja pelo impacto dos tambores rufando, há diversas memórias que afirmam esse fenômeno. O cumbará – ou reino dos mortos – é representado pelas profundezas da terra, exatamente o local em que os corpos são enterrados. A metáfora do solo afundando é uma representação mágica da comunicação dos jongueiros com os ancestrais, o que simboliza no terreiro/mar a travessia atlântica de regresso a Aruanda.

Outra imagem recorrente nas rodas de jongo é a figura do tatu: "Tatu cava terra / pra cutia barriá / se num fosse tatu-peva / dorado passava má. Lagoinha, SP" (RIBEIRO, 1960, p. 199); "ó meu irmão não me ponha em barafunda / o tatu cavuca terra / inda vorta de cacunda - Taubaté, SP" (RIBEIRO, 1960, p. 197). Em um registro histórico do jongo na cidade de Cunha (SP), os jongueiros desfilam inúmeros pontos de desafio que tematizam, exatamente, o jongueiro como um tatu (JONGO..., 2018). Além dos pontos de jongo, o animal povoa também histórias mágicas de feitiçaria como a seguinte: "Eu vi em Cunha, numa noite escura que era uma tristeza, apareceu um tatu, um tatzão grande mesmo, amarelo sujo cor de fogo, com duas barruquinhas de pinga de cada lado... Lagoinha, SP" (RIBEIRO, 1960, p. 209).

No artigo "A influência da cultura angolense no Vale do Paraíba" (1968), Maria de Lourdes Borges Ribeiro relata que a metamorfose em animais (metempsicose) é um traço da cultura banto muito presente na região. Porém, qual seria a analogia do jongueiro com o tatu?

O seguinte ponto de jongo talvez revele essa metáfora: "O tatu tá cavucando / a sepultura de seu pai" (BRAGA, 1940, p. 79). Tatu é um animal abundante na mata atlântica e está associado ao

trânsito entre a superfície e as profundezas da terra, exatamente por viver em tocas escavadas a palmos do chão. Essa habilidade do tatu é assemelhada ao jongueiro que também consegue atravessar as fronteiras entre os vivos e os mortos e se comunicar com seus ancestrais de Aruanda.

Assim, se a metáfora do mar permite à roda de jongo transitar no oceano, esse conjunto de imagens em torno de uma terra encantada possibilita perfazer o mesmo movimento. Talvez exatamente pelo terreiro mover-se como um mar, no ritual do jongo, a terra empreste essa fluidez atribuída à água. Pois o próprio cumba é o porta-voz dessa ancestralidade que atravessa o oceano e os séculos e se perpetua em seus rituais.

A história mágica mais presente no jongo é aquela da bananeira. Em todas as comunidades jongueiras conta-se que o cumba planta uma bananeira no início do culto e, nos primeiros raios da aurora, a banana já está madura em cachos (que são distribuídos para alimentar todos os presentes). O jongueiro de São Luiz do Paraitinga, Tico Almeida, conseguia o mesmo feito com a cana-de-açúcar: plantada no início da roda e "torcida" na forma destilada da cachaça. Igualmente, Padrim Vitorim conta o seguinte acontecimento:

no meio do jongo... [um cumba] pegô três pedacinho de pau e fincô na terra [...] regulano meia-noite ele tirô batata ali perto de todos nós, da leira que fez com os três pauzinho. Não comeu batata assada quem não quis, porque havia de montão. Aparecida, SP (RIBEIRO, 1960, p. 208).

Em seus estudos sobre a figura do jongueiro cumba, Robert Slenes (2007) apresenta pesquisas de diversos estudiosos da cultura africana que ouviram feitos mágicos similares. Laman, no Kongo do início do XX, observou que são comuns histórias de sacerdotes que plantavam bananeira na praça, cujos frutos amadureciam no mesmo dia. Já MacGaffey, destaca que na região do Kongo a bananeira é um sinal da reprodução dos seres humanos, da transitoriedade da vida e do ciclo de gerações. Dessa forma, a história da bananeira pode ser interpretada como o poder do jongueiro cumba em garantir a vitalidade, a fecundidade e a prosperidade das comunidades

afro-brasileiras.

Ao descer as entranhas da terra, como o tatu, e manter contato com as raízes ancestrais africanas, o cumba seria o responsável por perpetuar as memórias de Aruanda. Ao plantar banana ou batata e compartilhar com todos os jongueiros, o cumba faria jus as melhores condições de vida encontradas nas projeções de um "Éden africano". Dessa forma, a roda de jongo ritualiza um regresso mágico à Aruanda, como um renascimento para uma nova vida negada pela imigração forçada. Contudo, o caráter ritual da travessia atlântica permite que a solidariedade dos *malungos* construa a própria realidade brasileira, profundamente marcada pela raiz ancestral africana.

4 Jongo e o trânsito atlântico: relações entre Brasil e Aruanda

"É bonito ver meu vapor andar
Lá no mar."
(Rubem Braga)

No contexto ritual do jongo há um processo de síntese geográfica: o encontro das margens do Brasil real e da Aruanda mítica. Há um vínculo histórico entre passado e futuro. Em um presente imanente e mágico, encontram-se os mortos e os vivos, a ancestralidade e a realidade. Essa conciliação de contrastes apenas é possível nas correntezas de um mar movente, no qual os espaços e tempos transitam na maré mágica das metáforas. A roda de jongo – como a grande calunga a flutuar ritualmente no mar do terreiro –, une os malungos de cá e de lá, de agora e de outrora, companheiros nessa misteriosa viagem da vida.

Assim, o portal do mar que prefigura a morte simbólica do povo africano os lançou nas correntezas oceânicas nas quais renasceram para uma nova vida construída no Brasil. Não foi a única morte ritual cultuada na roda de jongo. Os tambores rufaram contra a escravidão, na formação da resistência política responsável pela libertação do povo cativo. Os pontos de jongo foram cantados em celebração pelo dia da abo-

lição. Ainda hoje tais cantos e tambores ecoam na resistência negra contra o racismo estrutural brasileiro, demonstrando que a cada jornada injusta, os malungos perfazem sua travessia de lutas na construção de uma nova realidade.

Referências

- ALMEIDA, Renato. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961. 176 p.
- ANDRADE, Mário. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, n. VXXI, p. 37-116, nov. 1937.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional*. Danças, Recreação, Música. São Paulo: Melhoramentos, 1964. v. II. 456 p.
- ASSIS JUNIOR, A. *Dicionário kimbundu-português: linguístico, botânico, histórico e corográfico*. Luanda: Argente, Santos e cia, 1923.
- BRAGA, Rubem. Um jongo entre os maratimbas. *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, São Paulo, n. VI, v. 66, p. 77-80, abr. 1940.
- COSTA, Rute Ramos da Silva; FONSECA, Alexandre Brasil. O processo educativo do jongo no Quilombo Machadinha: oralidade, saber da experiência e identidade. *Educação e Sociedade*, Campinas, v.40, p. 1-17, 2019.
- CUNHA, João Alípio de Oliveira. A arte do "acolhimento": novas perspectivas sobre a salvaguarda do jongo. *Cadernos do Lepaarq*, Pelotas, v. 16, n. 31, p. 163-175, jan./jun. 2019.
- JONGO em Cunha + ou – 25 anos atrás. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal NCV – Variety Channel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BuLZVPm-BU4>. Acesso em: 10 out. 2018.
- LUCIO, Cristina Santos. Comunidade Jongo Dito Ribeiro: a resistência em forma de pontos entre permanências e modificações. *Revista Faces de Clío*, Juiz de Fora, v. 7, n. 13, p. 71-91, jan./ jul. 2021.
- MAROUN, Kalya. Jongo e educação escolar quilombo-la: diálogos no campo do currículo. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 46 n. 160, p. 484-502, abr./jun. 2016.
- MATTOS, Ricardo Mendes. Contribuições para uma história social do jongo em São Luiz do Paraitinga (1916-1992). *História e Cultura*, Franca, v. 7, n. 1, p. 277-296, jan./jun. 2018.
- MATTOS, Ricardo Mendes. *Jongo em São Luiz do Paraitinga/Brazil*. 1. ed. União Europeia: Novas Edições Acadêmicas, 2019. 240 p.
- MELCHERT, Ana Carolina Lopes. *O desate criativo: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 158 f. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MODA de viola – Seu Jorge Faustino. Direção: Chico Abelha. 2016. 1 vídeo (22 min). Publicado pelo canal de Chico Abelha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BSxrmDb43mg>. Acesso em: 9 jan. 2017.

OLIVEIRA, Luana da Silva. Entre o silêncio e o reconhecimento oficial: o jongo/caxambu em Barra do Pirai. *Revista Episteme Transversalis*, Volta Redonda, v. 4, n. 2, p. 1-14, 2013.

PIERRE Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos. Direção: Luiz Buarque de Hollanda. Produção: Gegê Produções. Narração e apresentação: Gilberto Gil. Direção de fotografia: César Charlone. Roteiro: Marcos Bernstein. Trilha sonora: Nanã Vasconcelos. Consultoria: Milton Guran. Edição: João Henrique Ribeiro, Vicente Kubrusly. Som: Valéria Ferro. Conspiração Filmes/Gegê Produções/GNT Globosat, 1998. Documentário em 35 mm, 80 min.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. A influência da cultura angolense no Vale do Paraíba. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, n. 21, p. 155-172, maio/ago. 1968.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O jongo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 16, n. 216, p. 165-235, 1960.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. Imaginarios y representaciones en la tradición oral africana y latinoamericana. *Acta Literaria*, Concepción, n. 42, p. 145-150, 2011.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. Los tambores sueñan, la voz del pueblo resuena: la representación del negro em la novela contemporánea. *Alpha*, Osorno (Chile), n. 40, p. 165-174, 2015.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. Oceano de fronteiras invisíveis: escravidão, migrações e identidades na literatura. *FLIBAV*, Vitória, v. 1, p. 5-15, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/flibav/articulo/view/14035/9896#:~:text=Os%20nexos%20e%20as%20representa%C3%A7%C3%B5es,circula%C3%A7%C3%A3o%20de%20utopias%20na%20atualidade>. Acesso em: 9 jan. 2021.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. Atlântico negro: el océano em la narrativa de esclavizados. *Acta Literaria*, Concepción, n. 54, p. 29-50, 2017.

SANTOS, Daiana Nascimento dos. A mala se perdeu no oceano: reflexões sobre a escravidão e migrações na literatura contemporânea. *Chasqui*, Quito, v. 47, n. 2, p. 73-85, 2018.

SILVA, Evelyn Melo da. *Educação popular negra: um estudo da relação da juventude negra com o jongo no Morro da Serrinha*. 113 fl. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow, Rio de Janeiro, 2019.

SLENES, Robert W. "Eu venho de muito longe, eu venho cavando": jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein – Vassouras, 1949*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007. p. 109-156.

SLENES, Robert W. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta no Brasil. *Revista icUSP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, 1992.

SOUZA, Alessandra Santos de. *Modos e práticas do Jongo da comunidade do Tamandaré: festejos, espetáculos e resistências*. 88 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SOUZA, Arthur Silveira; DUARTE, Jéssica Mafrá; OLIVEIRA, Mariana Sigiani; FORTUNA, Nicolcy Rocha. A territorialidade e a memória coletiva no Quilombo São José da Serra (RJ). *Revista Perspectiva Sociológica*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 70-75, 2019.

Ricardo Mendes Mattos

Doutor em Psicologia da Arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; com pós-doutorado em mesma instituição. Pesquisador das expressões da cultura popular de São Luiz do Paraitinga (SP, Brasil), em especial o jongo, o samba rural, a cana-verde, o calango e os cantos de trabalho.

Endereço para correspondência

Ricardo Mendes Mattos

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Mello Moraes, 1721, sala 115

Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte

05508-900, Cidade Universitária

São Paulo, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.