



{SUPLE
MEN+O.

CANTOS AFRO-DESCENDENTES

VISSUNGOS

BELO HORIZONTE, OUTUBRO DE 2008. EDIÇÃO ESPECIAL. SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS.

PEDINDO LICENÇA PRA CANTAR

“Os vissungos estão quase desaparecendo. Estão morrendo os poucos que sabiam. Os moços que aprenderam por necessidade ou por curiosidade vão se esquecendo.” – assim já nos alertava Aires da Mata Machado Filho, por volta de 1938, quando terminava o manuscrito de seu estudo intitulado *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Hoje, setenta anos depois, o alerta tornou-se uma realidade: esses cantos, vindos da África e que persistiram ao longo do tempo na região diamantina, resistem atualmente nas pessoas de Ivo Silvério da Rocha, patrão do Catopê de Milho Verde, e Pedro de Almeida, cantador de Quartel do Indaiá.

Contudo, a pesquisa pioneira de Aires, ao dar forma escrita a sessenta e cinco vissungos, salvou do completo esquecimento parte fundamental da história cultural brasileira, pois, como ele próprio já observava, “muito mais do que o produto de três raças tristes, nossa música é o resultado da influência negra”, e um pouco do alcance dessa influência pode ser vislumbrado por meio da leitura dos artigos deste *Suplemento Especial*, com curadoria da Profa. Sônia Queiroz, que homenageia os vissungos e o pesquisador Aires da Mata Machado Filho.

Alguns desses cantos, que se dirigiam à lua, ao trabalho, às coisas simples do dia-a-dia, com “evidente teor religioso”, ganham aqui *traduções, transcrições, transculturações*, em prosa ou em verso, a fim de partilharmos todos do movimento iniciado e incitado por Aires. Ele dizia: “Nos *vissungos*, os compositores de peças eruditas encontrarão o mais cristalino manancial. Villa-Lobos, Mignone e seus seguidores terão a escolher farta messe de temas autênticos. Pensávamos neles, enquanto nos esforçávamos para grafar tais melodias, de rara e esquiua cadência”.

Assim, respondendo a essa convocação, numa espécie de *desafio*, “com a boca colada à terra” de um passado distante, de uma língua entre íntima e inaudita, buscou-se aqui a criação e a reflexão que conjugam, num mesmo gesto, a preservação dos traços da memória e a sua mágica e sempre futura reinvenção.

Camila Diniz
Editora

Paulo de Andrade
Assessor Editorial



CAPA: Performance de **JORGE DOS ANJOS** fotografada por **LUIZ HENRIQUE VIEIRA**.

JORGE DOS ANJOS é artista plástico, nascido em Ouro Preto, MG, que em grande parte de seu trabalho de desenho, pintura e escultura tem buscado inspiração nos traços da cultura afro-brasileira. Em constante pesquisa de técnicas e formas, aqui o artista, a convite do Festival de Inverno da UFMG, buscou o lastro do fogo para desenhar os cantos dos negros de Quartel do Indaiá.

LUIZ HENRIQUE VIEIRA é formado em Artes Visuais com especialização em Desenho (Escuela Leonardo da Vinci, Barcelona, Espanha). Participou de 29 Salões de arte nacionais e internacionais, tendo sido premiado em 11 deles – Prêmio Pirelli de Pintura, São Paulo, 1983; Premi Internacional de Dibuix Joan Miró, Barcelona, Espanha, 1985; entre outros.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA **PAULO BRANT** SECRETÁRIA ADJUNTA **SYLVANA PESSOA** SUPERINTENDENTE DO SLMG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL E REVISOR **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** + EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **APARECIDA BARBOSA** + **WESLEY RODRIGUES** + ESTAGIÁRIOS **BRUNA MARTA** + **GABRIEL ANGELIS** + **MARIA FERNANDINA** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/MG) TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES** + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE** + **FRANCISCO MAGALHÃES**.

{SUPLE
MEN+O.

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: (31) 3213 1072
suplemento@cultura.mg.gov.br

ACESSE O SUPLEMENTO ONLINE:
www.cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

SÔNIA QUEIROZ

VOZES DA ÁFRICA EM TERRAS DIAMANTINAS

Os vissungos, “cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração”, foram identificados pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho em 1928 nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, no município de Diamantina, em Minas Gerais.

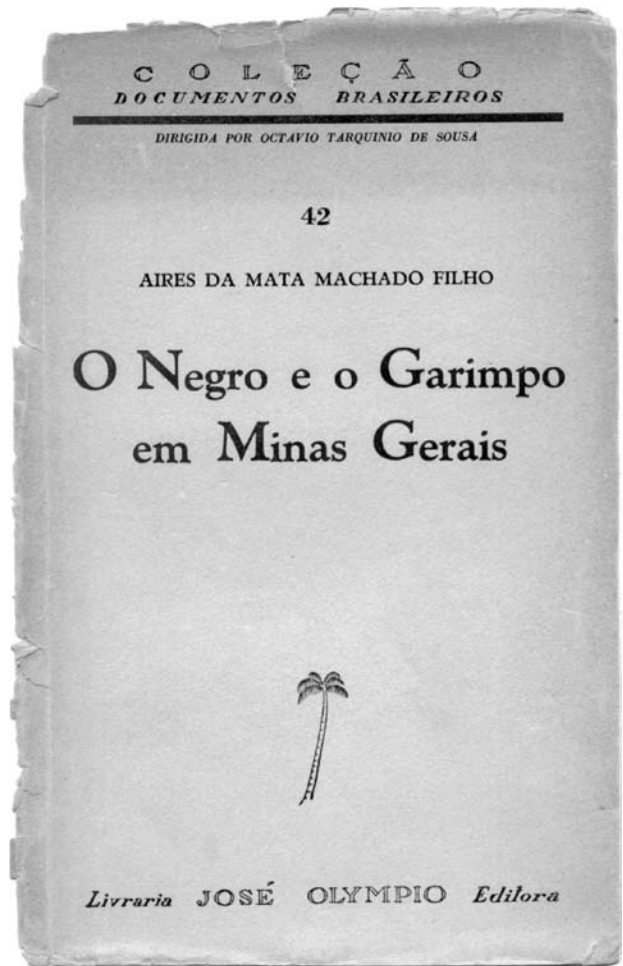
Entre 1939 e 1940, Aires publicou em capítulos, na importante *Revista do Arquivo Municipal*, de São Paulo, o resultado de sua pesquisa sobre esses cantos de tradição banto: 65 cantigas, com “letra, música e tradução, ou antes ‘fundamento’”, além de dois glossários da “língua banguela” – um deles extraído dos cantos e o outro, do linguajar local; e ainda 8 capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes. A primeira edição em livro saiu em 1943 pela José Olympio, na coleção Documentos Brasileiros, ao lado de títulos da maior relevância, como os clássicos *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Outra marca do prestígio dessa edição: conforme nota no verso da folha de rosto, “foram tirados, fora do comércio, vinte exemplares em papel *Vergé*, numerados e assinados pelo autor”. A segunda edição foi publicada pela também prestigiosa Civilização Brasileira, em 1964. Em 1985, a Itatiaia, a mais antiga editora mineira, publicou com a EDUSP, na coleção Reconquista do Brasil, uma edição que (agora sem a parceria da EDUSP) ainda se encontra no mercado.

Segundo Aires da Mata Machado Filho, “dividem-se os vissungos em *boiado*, que é o solo, tirado pelo *mestre* sem

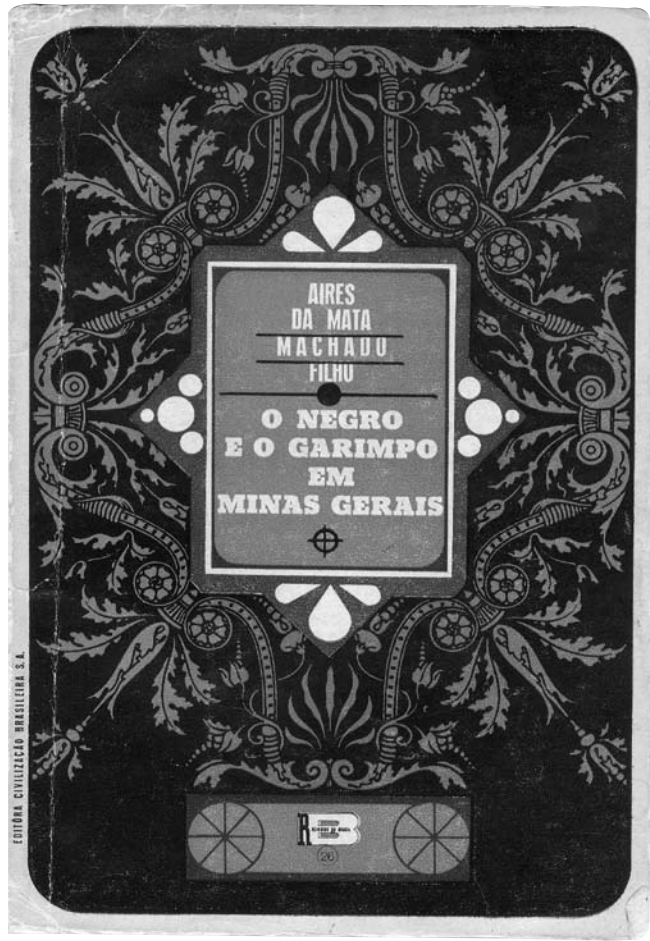
acompanhamento nenhum, e o *dobrado*, que é a resposta dos outros em coro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa”. No capítulo 9, os vissungos foram agrupados em: padre-nossos, cantos da manhã (ou: ao nascer do dia), canto do meio-dia, cantigas de multa, cantigas de caminho, cantigas de rede e de caminho, pedindo licença para cantar, gabando qualidades (talvez equivalente banto do *oriki* da tradição iorubá), cantos de negro enfeitado, cantiga de ninar, canto do companheiro manhoso e, ainda, um grupo de cantigas diversas.

Alguns vissungos “parecem cantos religiosos adaptados à ocasião”, talvez pelo esquecimento de seu significado original, observa o pesquisador. Mas outros conservam seu sentido místico-religioso: “Há cantigas especiais para conduzir defuntos a cemitérios distantes” (das quais ele recolheu três exemplos) e há cantigas, como os padre-nossos, usadas na mineração e também nas cerimônias de levantamento do mastro, nas festas religiosas.

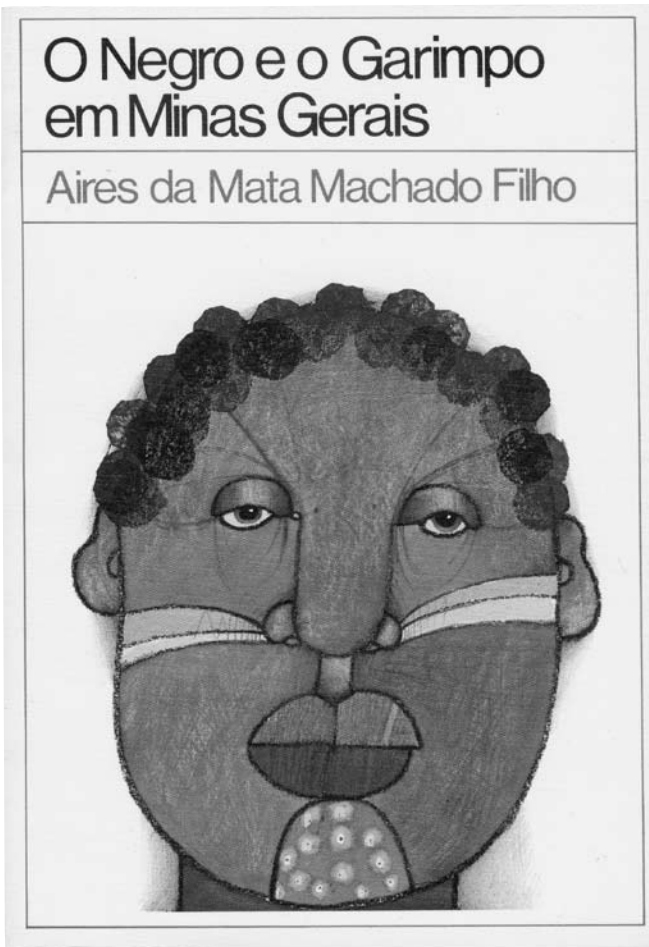
No capítulo 8, dedicado ao estudo das cantigas, Aires ressalta “a necessidade universal de trabalhar cantando”. E associa à prática dos negros de São João da Chapada e Quartel do Indaiá os cantos das colheitas de uvas



Capa da primeira edição pela José Olympio, 1943. Acervo de Escritores Mineiros, UFMG.



Capa da segunda edição pela Editora Civilização Brasileira, 1964.



Capa da terceira edição pela Editora Itatiaia, 1985.

em Portugal, das fiandeiras, dos capinadores de roça e dos mutirões. “Muito interessante era a multa. Quando alguma pessoa chegava à lavra, era logo multada pelos mineradores, com uma cantiga apropriada”: pediam alguma coisa ao recém-chegado. “Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmo de carumbés e enxadas”.

Com o desenvolvimento das tecnologias de gravação sonora na segunda metade do século XX, catorze dos 65 vissungos escritos pelo Prof. Aires foram gravados, em 1982, nas vozes de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, no LP *O canto dos escravos*, da Eldorado. Nessa gravação, hoje disponível em CD, percebe-se uma leitura nagô-iorubá dos cantos de tradição banto. Segundo o musicólogo José Jorge de Carvalho, em *Um panorama da música afro-brasileira*, “a base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país”. Cerca de quinze anos depois, em Minas Gerais, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo incluíram um desses catorze vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos: Muriquinho piquinino*, o canto 62 do livro de Aires. Também na releitura dos *Quilombos urbanos*, os tambores não choram como pede o coro, mas se aceleram num

ritmo que deságua no carnavalesco de *Maracangalha*, canção que se segue ao vissungo, em *pot-pourri*, na mesma faixa do CD.

Ao final da década de 90, a Associação Cultural Cachuera! gravou, na voz de Ivo Silvério da Rocha, contramestre do Catopê de Milho Verde (distrito do Serro), três “cantos para carregar defuntos em redes”, que constituem a primeira faixa do CD *Congado Mineiro*, lançado pela Itaú Cultural, na série Documentos Sonoros Brasileiros. Juntamente com as gravações que constituem as faixas 12 a 17 do CD *Festa do Rosário – Serro*, lançado por Caxi Rajão em 2002, esses são os únicos registros sonoros dos Catopês de Milho Verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns desses cantos da tradição banto.

Dentre os membros do catopê de Milho Verde, a pesquisadora Lúcia Valéria Nascimento, que investigou a sobrevivência dos vissungos na região de Diamantina e Serro no início do século XXI, identificou, além do contramestre, outro cantador proficiente: Antônio Crispim Veríssimo, que demonstrava ainda algum conhecimento ativo da “língua banguela” ou “língua d’Angola”, como a designavam os falantes à época dos registros feitos por Aires da Mata Machado Filho. É notável a força do canto e da dança na preservação do

patrimônio lingüístico e cultural. Em outras palavras: desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, as festas religiosas de cronograma fixo (especialmente a festa de N. S. do Rosário) passam a desempenhar um papel essencial na preservação dos cantos de tradição africana em Minas.

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro e o reconhecimento do papel relevante da Arte nesse processo têm levado alguns artistas e pesquisadores a desenvolver estratégias de valorização e revitalização das línguas e culturas africanas que foram vivas em Minas no período da mineração, reduzindo-se a vestígios esparsos a partir sobretudo do século XX. O Festival de Inverno da UFMG tem se constituído num espaço de experiências poéticas transculturais que contemplam a cultura afro-brasileira: em 2002, reuniram-se em Diamantina os dois cantadores de vissungos do Serro e o grupo Tambolelê, de Belo Horizonte – constituído por músicos negros que trabalham com a poética afro-brasileira – numa proposta de criação coletiva integrando tradição e experimentação, que resultou no espetáculo *Macuco Canengue*, apresentado no adro da igreja do Rosário, em Diamantina; e no documentário de mesmo título, produzido pelo antropólogo e *videomaker* Pedro Guimarães, e mostrado ao grande público em

Belo Horizonte, no Centro Cultural Tambolelê e na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes, e no largo da igreja do Rosário, no encerramento do 4º Encontro Cultural de Milho Verde, distrito do Serro; em 2004, foi realizada uma oficina de transcrição de vissungos, articulada a outra, de Etnomusicologia, com a participação dos dois cantadores de Milho Verde e de estudantes angolanos falantes de quimbundo e umbundo – línguas banto faladas em Angola que estão na base desses cantos afro-brasileiros; em 2008, nos 40 anos do Festival de Inverno da UFMG, os vissungos foram tema da instalação montada pelo Núcleo Avançado de Criação Intermediático, que reuniu profissionais das cinco artes envolvidas.

Os ensaios e poemas que publicamos aqui, neste número especial do *Suplemento Literário*, procuram dar aos leitores uma idéia da riqueza que até hoje podemos extrair da pesquisa sobre os cantos de tradição banto iniciada há oitenta anos pelo mineiro Aires da Mata Machado Filho, em férias por sua terra natal, o distrito de São João da Chapada, no município de Diamantina.

SÔNIA QUEIROZ é poeta (Prêmio Cidade de Belo Horizonte 1980 com o livro *O sacro ofício*) e pesquisadora. Vem se dedicando ao estudo dos remanescentes lingüísticos e da literatura oral de tradição banto em Minas Gerais, tendo publicado pela Editora UFMG o livro *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

A PROPÓSITO DO QUE DIZEM OS VISSUNGOS

YEDA PESSOA DE CASTRO

Ao final do século XIX, o médico-professor Nina Rodrigues realiza na cidade da Bahia as primeiras pesquisas sobre línguas e religiões africanas no Brasil. Impressionado pela presença majoritária de falantes oeste-africanos, principalmente de iorubás-nagôs naquela cidade, um fato novo para a época por contrariar a concepção aceita de que seriam de origem banto os africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos, Nina Rodrigues chegou à conclusão equivocada de que os iorubás eram os africanos mais numerosos e influentes na Bahia, mas querendo dizer Salvador, visto que suas pesquisas nunca passaram dessa cidade, então chamada de Bahia, nem foram estendidas aos congos e angolas que ali se encontravam, como ele próprio confessou. Além disso, como a língua iorubá já dispunha à época de uma literatura que lhe conferia, através de uma visão ocidental, um certo prestígio comparável às línguas européias face à oralidade da tradição africana, Rodrigues terminou por exaltar a supremacia iorubá no Brasil, atribuída, segundo esse mesmo parâmetro, à superioridade da cultura do seu povo em relação a outros povos negro-africanos também trazidos pelo tráfico transatlântico, o que não é verdadeiro.

CONTINUIDADE METODOLÓGICA E PIONEIRISMO

Na década de 30, a publicação de sua obra póstuma *Os africanos no Brasil* despertou o interesse maior pelos estudos afro-brasileiros no campo da religião, atraindo para a Bahia pesquisadores de renome internacional, entre os quais Roger Bastide e Pierre Verger.

No entanto, apesar de estudos cientificamente mais bem orientados, todos seguiram os passos de Rodrigues. Concentra-

ram as pesquisas na cidade de Salvador, nos mesmos terreiros onde ritos e mitos do panteão iorubá são de fácil observação empírica. O resultado desse continuismo metodológico foi o desenvolvimento da tendência equivocada de resumir a história do negro no Brasil à história do povo sudanês através de uma ótica iorubá. Até mesmo Edison Carneiro, que dedicou um livro aos negros bantos no Brasil, terminou incorrendo no mesmo erro de admitir a suposta inferioridade cultural desse povo em sua própria origem, um estereótipo ainda veiculado pela historiografia brasileira.

Na década de 60, começam a ser oferecidos cursos práticos de língua iorubá através dos centros de estudos africanos recém-criados nas universidades da Bahia e, depois, de São Paulo. A partir de então, o ensino da língua iorubá foi popularizado no Brasil e, com ele, a idéia absurda de se conceber o continente africano como um país singular, uma África “única”, de língua e cultura iorubá, sem diversidade étnica, lingüística e cultural. Basta lembrar das tentativas de se querer atribuir um étimo iorubá ao termo banto *candomblé* e do exemplo do filme *Quilombo*, de Cacá Diegues, onde os palmarinos falam iorubá, numa época (séc. XVII) em que não há registro da presença de falantes de iorubá no Brasil.

Nos anos 70, porém, inicia-se uma nova fase nos estudos afro-brasileiros com a redescoberta da importância do mundo banto e de suas recriações no Brasil, então revelados através da descentralização da pesquisa da cidade de Salvador que, na África, foi estendida da região iorubá-nagô do Golfo do Benin ao Congo e Angola. Seus resultados foram analisados na tese de doutoramento que defendemos na

Universidade Nacional do Zaire em 1976 e recentemente se encontram no livro *Falares africanos na Bahia*, publicado em 2001, já em segunda tiragem em 2005.

Naquele ano, o Centro de Estudos Afro-Orientais da Bahia, através de intercâmbio com a Universidade Nacional do Zaire, inaugura o ensino de línguas do grupo banto no Brasil com o curso de quicongo ministrado pelo professor congolês Nlandu Ntotila. Em 1980, e por dez anos, esse curso ficou sob a responsabilidade docente de um de seus alunos, Tata Raimundo Pires, que era membro da comunidade religiosa de tradição congo-angola. Atualmente esse curso é oferecido pelo ACBANTU, entidade afro-baiana dedicada aos estudos das tradições do mundo banto no Brasil.

RESULTADOS DA PESQUISA

Levando em consideração que a língua viva de um povo é o testemunho mais antigo da história desse povo, os dados obtidos no domínio da língua, da religião e das tradições orais no Brasil revelaram a presença banto como a mais antiga e superior em número e em distribuição geográfica no território brasileiro por mais de três séculos consecutivos.

Testemunho deste fato é a antroponímia de Palmares no século XVII, *Ganga Zumba*, *Zumbi*, *Dandara*, sua toponímia, *Dembo*, *Macaco*, *Osengo*, *Cafuxi*, e o vocabulário associado à escravidão, tais como: *quilombo*, *senzala*, *mocambo*, *libambo*, *bangüê*, *mucama*. Ao final desse mesmo século é publicada, em Lisboa, *A arte da língua de Angola*, uma gramática do quimbundo escrita na Bahia pelo missionário Pedro Dias com a finalidade de fornecer subsídios para a catequese do grande contingente negro-



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

africano que se encontrava naquela cidade sem falar português. No domínio da religião, predominam os vocábulos de origem banto para nomear práticas diferentes de matriz negro-africana e os locais onde se realizam. No Brasil, a mais antiga de que se tem notícia é *calundu*, registrada no século XVII na poesia satírica de Gregório

de Matos e descrita, no século seguinte, em 1728, por Nuno Pereira em *O peregrino das Américas*. Entre as mais conhecidas estão *candomblé*, *umbanda*, *catimbó* e *macumba*. Por sua vez, a importância histórica do Reino do Congo se reflete nos autos populares denominados *congos* e *congadas*, onde a figura do *Manicongo* (senhor do

Congo) é sempre lembrada em versos como *Cabinda velha chegou / e rei do Congo falou*. A mesma lembrança se registra para a *Rainha Jinga ou Nzinga*, do antigo Reino de Matamba, em Angola atual.

A antigüidade dessa presença favorecida pelo número superior do elemento banto

na composição demográfica do Brasil colonial, tanto quanto por sua concentração em zonas rurais, isoladas e naturalmente conservadoras, onde o recurso de liberdade era a fuga para os quilombos, foram importantes fatores de ordem sócio-histórica que tornaram a participação banto tão extensa e penetrante na configuração da cultura e da língua representativas do Brasil que aportes de matriz banto, como o *samba* e a *capoeira*, terminaram integrados ao patrimônio nacional como símbolos de brasilidade.

Ainda hoje há registro de falares isolados em comunidades rurais, provavelmente vestígios de antigos quilombos, que preservam um sistema lexical banto, a exemplo da linguagem do *Cafundó* em São Paulo (cf. Vogt e Fry, 1996), do *negro da costa* em Tabatinga, Minas Gerais (cf. Queiroz, 1998) e nos *vissungos* recolhidos por Aires da Mata Machado Filho em São João da Chapada e mais recentemente por Lúcia Nascimento no município de Serro, também em Minas Gerais (cf. Machado Filho, 1964; Nascimento, 2002). Importante notar que se trata de falares de base portuguesa lexicalizados por línguas do grupo banto, assinalando-se, no entanto, a evidência de lexemas da zona lingüística R, na classificação de Guthrie, onde o umbundo, falado em Benguela, no Centro-Sul de Angola, é majoritário.

Entende-se assim por que os *vissungos* são identificados pelos seus falantes como *língua banguela*. Em seu vocabulário predominam substantivos prefixados pela vogal o-, um antigo demonstrativo que os bantuístas chamam de aumento, entre eles, o umbundo *onjo*, casa, mas que ocorre com o termo quimbundo *njo* na conhecida

brincadeira infantil brasileira dos *escravos de jó* (os escravos domésticos) *que jogavam caxangá* (cf. Pessoa de Castro, 2007). A própria denominação *vissungo* corresponde ao substantivo umbundo *ovisungo*, plural de *ocisungo*, que significa louvores e ocorre geralmente na expressão *imba ovisungo*, cantar, louvar, exaltar (cf. Daniel, 2002, s/v.).

Quanto ao influxo de línguas africanas no português do Brasil, sem dúvida, a parte dos falares de base banto foi a mais significativa no processo de configuração das diferenças que afastaram o português do Brasil da sua matriz falada em Portugal. À medida que a profundidade sincrônica revela uma antiguidade diacrônica, essa influência torna-se mais evidente pelo grande número de palavras do banto completamente integradas ao sistema lingüístico do português e de derivados portugueses formados de uma mesma raiz banto por meio de prefixos ou sufixos, tais como em *nleeke*, menino, jovem, que derivou em *moleque*, e depois *amolecar*, *molequinho*, *molecote*. Em outros casos, o lexema banto chega a substituir completamente a palavra portuguesa equivalente, como *caçula* por *benjamim*, *corcunda* por *giba*, *moringa* por *bilha*, *marimbondo* por *vespa*, *cochilar* por *dormitar*, *bunda* por *traseiro*.

CONCLUSÃO

Sendo assim, embora seja verdadeiro que esse processo de africanização se deva em grande parte à extensão e ocupação territorial, densidade demográfica e antiguidade do povo banto em território colonial brasileiro, não se deve chegar ao extremo de querer “bantuizar” o Brasil como forma de contrapor o “iorubacentrismo” que tem prevalecido nos estudos afro-brasileiros.

Uma correta interpretação das culturas negro-africanas, de seus códigos, seu conseqüente resgate do âmbito meramente folclórico ou lúdico, sua valorização e adequada difusão permitirão que o avanço do entendimento da parte do legado banto para a formação e sentido do Brasil passe a ser visível e explícito, revertendo os estereótipos vigentes em nossa academia.

Além do mais, o estudo lingüístico desses falares afro-brasileiros, apoiado pelas informações históricas existentes sobre o período do tráfico transatlântico, trazem subsídios importantes para a configuração do mapa etnolingüístico africano do Brasil. Aqui está a prova do que nos dizem os vissungos sobre a presença dos ovimbundos, povo originário de territórios do antigo reino de Benguela, em terras de Minas Gerais.

Referências

- DANIEL, Rev. H. Epaungo. *Dicionário de umbundo*. Portugal: Edições Naho, 2002.
- DIAS, Pedro. *A arte da língua de Angola*. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: MINC/Biblioteca Nacional, 2006.
- GUTHRIE, Malcolm. *The classification of the Bantu Languages*. London: Oxford University Press, 1948.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.
- NASCIMENTO, Lucia Valéria do. *A África no Serro Frio*: vissungos do Milho Verde e São João da Chapada. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2003 (Dissertação de Mestrado).
- PESSOA DE CASTRO, Yeda. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ Topbooks Editora, 2003.
- PESSOA DE CASTRO, Yeda. E por falar em samba, uma forma de oração. *Irohin*, Brasília, v. 12, n. 20, p. 32-33, jul. 2007. *Jornal bimestral* (16.000 exemplares).
- QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros de Tabatinga. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó, a África no Brasil* – língua e sociedade. São Paulo: Cia. das Letras/ Campinas: Editora Unicamp, 1996.

YEDA PESSOA DE CASTRO é etnolingüista, Doutora em Línguas Africanas pela Universidade Nacional do Zaire, atual Universidade de Lubumbashi, (República Democrática do Congo). Além de inúmeros artigos em periódicos, sobre as línguas africanas em contato com o português no Brasil, publicou os livros *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro* e *A língua mina jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto do século XVIII*.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

PEDRA DO MURIQUINHO

CRISTINA BORGES

1
Cantador
Jambá tuca rirá ô quê

Respondedor
Jambá catussira rossequê

Cantador
Rio, rio

– Achei ouro. Oooba!
– Esconde e segreda.

Como pode em uma pedrinha pequetita caber um elefante? É mistério que guardam os diamantes. O elefante e seu peso e marfim e sua força e imensidão. O diamante e seu brilho e possibilidade de poder e riqueza.

O negro acha ouro e outras brilhosidades. Vai tudo pro patrão. A pele do negro é quente de sol, é molhada de suor, é marcada de chibata. O bolso do senhor é cheio. O negro não guarda nada. Só segredo. Segredo ele cala, como esse que ficou calado e que eu vou contar e que agora nem mais segredo vai ser.

Mininin achou ouro, pepita brilhante no rio. Seu grito retumbou nos ares. Sua voz teve presença de elefante que caminha compassadamente: jam-ba, jam-ba, jam-ba, jam-ba – são seus passos em direção ao pai. Para mostrar a pedra. O menino bobo anunciou alto a pedra luminosa. O pai, experiente, viu a confusão chegar, facas e tiros, ambição e ganância de homens, e apontou o cascalho. Avisou com o olhar: guarda calado. O menino, agora esperto, entendeu o aviso: guarda segredo. E guardou a pedra no cascalho areia fininha. O rio escutou tudo e fez chuuum e fez sssss. Fez silêncio.

2
Jambá cacumbi queremá,
turira auê,
jambá cacumbi queremá,
mapiá turi,

turira auê, mapiá
turira auê, mapiá
turira auê, mangorombô

Trabalha, trabalha em busca do ouro. Sol a sol. Remexe terras, remexe minas. Auê – eu choro. Auê – eu choro.

À noite, mininin lembrou da pedra encascalhada. A pedra de brilho tem quer ser merecida e a marca de merecimento é o sol na pele, é a chuva no coco e o cansaço dos músculos. Só é merecedor quem trabalha para conseguí-la. Chorou o cansaço do trabalho intenso. Chorou a pedra escondida, chorou de medo do rio levá-la. A pedra bonita era mais que beleza. O brilho era de liberdade também. Acordou de noite e foi remexer o cascalho.

3
Papai auê mamãe,
ongira oenda mondongo auê a.

Sigo o caminho do meu povo e auê – me choro e alegro.

Antes de ir, olhou para sua casa. E se não voltasse? Pressentiu a saudade que iria mesmo sentir, viu o futuro em duas possibilidades: perto de seus pais, sempre trabalho, sempre choro, sem saída; perto da pedra ofuscante, vida de fuga, talvez a venda da pedra, talvez a melhora, talvez vida nova, talvez liberdade. Talvez. Olhou o caminho a sua frente, longo caminho até o rio, pisado por centenas de pés de negros, pés negros que choravam caminhando para mais um dia de escravidão. Ele agora não chorava e se sentiu homem (menino-homem), como seus pais e avós haviam sido no país África. O mesmo caminho havia se transformado em expectativa, esperança, fôlego novo. O menino caminhava.

4
Cantador
Muriquinho piquinino,
Ô parente

Muriquinho piquinino
De quissamba na cacunda,
Purugunta adonde vai
Pru quilombo do Dumbá.

Respondedor
Ei, chora-chora mgongo é devera
chora, mgongo, chora
Ei, chora-chora mgongo é cambada
chora, mgongo, chora

Ficar aqui? Não. E ele, pequenino e menino, vai-se embora, pro quilombo de Dumbá. Leva suas coisas e vai, para onde? Vai-se embora para o quilombo de Dumbá. Vai sozinho, mas vai com a reza de seu povo. Vai sozinho e o mundo, todo mundo, chora não poder ir. Seu povo vai ficar. Para onde ele vai? Vai-se embora para o quilombo de Dumbá.

Caminhava o menino. Seus pais e seu povo dormiam em sono, não ouviram seus passos, quase ouviram uma lágrima que caiu de leve no momento da decisão de partida. Mas o negrinho menino pôde ouvir as vozes de seu povo o acompanharem e ficou mais forte, cheio de impulso. Vai! Segue! Vai, vai. Ele foi. Ouviu também, em meio aos incentivos, a saudade, a tristeza do povo que queria rumo novo e tinha que ficar e que ficou. Mais um passo, o povo – auê. O povo ficou. Mais um passo, a pedra já estava em suas mãos, descascalhada, junto com ele rumo a Dumbá. Estava escuro e a luz do ouro iluminava o caminho: o caminho de Dumbá na memória, a pedra na mão, o coração na boca, o ouro nos olhos, o frio na barriga, a noite em volta ia sendo afastada pelo sol do dia novo. Novo dia. Dia em Dumbá.

CRISTINA BORGES é escritora, atriz (*Índez, Prometeu Liberto*) e contadora de histórias. Mestre em Literatura Brasileira pela UFMG, desenvolveu pesquisa sobre *Um homem da palavra: um estudo da poesia oral de Abel Tareco*. As transcrições de vissungos aqui publicadas foram realizadas em oficina do Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

A FORÇA DA PALAVRA NOS VISSUNGOS

NEIDE FREITAS SAMPAIO

Os vissungos cantados na região do Serro e Diamantina, Minas Gerais, durante todo o período de escravidão apresentavam em suas letras palavras provenientes de línguas africanas trazidas pelos negros escravizados. Pouco se sabe, até agora, sobre os étimos dessas palavras, principalmente porque o acesso a dicionários e gramáticas das diversas línguas africanas trazidas para o Brasil ainda é muito restrito, mas pode-se afirmar que a maior parte delas provém de línguas faladas em Angola, pertencentes ao grupo lingüístico banto. Cantados em diversas situações da vida cotidiana, seja durante o trabalho nas minas, para saudar um caminhante ou visitante, para fazer feitiço, durante as brincadeiras ou durante os enterros, os negros escravizados preservaram sua cultura à revelia dos senhores, através do canto, dos gestos, dos rituais, da *performance* e, principalmente, por meio da preservação de uma linguagem que se diferenciava do português por inserir as palavras que herdaram de seus ancestrais. A língua desses cantos era, provavelmente, uma língua em que se mesclavam várias línguas africanas e o português. Para as comunidades afro-brasileiras, o hábito cotidiano de cantar usando palavras africanas, desconhecidas de seus senhores, era uma forma de resistência e de manutenção do elo com as culturas de tradição banto, mantendo a ligação com os antepassados. Para os africanos, a música faz parte do cotidiano, mas também tem a função sagrada de ligar os mundos natural e sobrenatural.

Nas culturas orais, a palavra é o elemento essencial, a força capaz de gerar o feitiço ou de conectar os mundos dos ancestrais e seus descendentes. Não se trata da palavra banal, mas sim de uma palavra-força, como observa Paul Zumthor, no livro *A letra e a voz*: “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficial-

mente demonstradora, e a palavra-força.” As palavras africanas que permaneceram nos vissungos são palavras-força, capazes de manter, no Brasil, a íntima ligação dos negros com suas culturas de origem e a união dos afro-descendentes.

Com o passar do tempo, os cantos perderam essa função social. Aprender e manter uma linguagem diferente do português já não é mais interessante para as novas gerações de brasileiros. A falta do contexto social em que os vissungos eram cantados (já não se garimpa mais em grupo, nem se carrega defunto em rede até o cemitério mais próximo, não é mais necessário usar uma linguagem que não seja compreendida por todos...) e, principalmente, a falta de interesse no aprendizado fazem com que os vissungos saiam da memória afetiva que os mantinha vivos. Os mais novos perderam o vínculo que os ligava ao passado (e aos antepassados), e assim os vissungos e a língua usada nos cantos perderam a relevância que tinham para a comunidade.

Sobre esses cantos, temos duas grandes pesquisas de campo, separadas por mais de 70 anos. A primeira delas foi realizada por Aires da Mata Machado Filho, entre os anos de 1928 e 1939, nos povoados de São João da Chapada e Quartel do Indaiá, município de Diamantina, Minas Gerais. O pesquisador registrou 65 vissungos, apresentando a transcrição do canto, seu fundamento, a partitura e, no final, um glossário contendo as palavras africanas mantidas nos cantos. A segunda grande pesquisa foi realizada em 2001-2002, no Mestrado em Estudos Lingüísticos da UFMG, por Lúcia Nascimento, que retornou aos dois povoados diamantinenses estudados por Machado Filho e expandiu a pesquisa para outros povoados próximos, Ausente, Baú e Milho Verde, no município de Serro. Evidentemente, há muitas diferenças nos resultados das duas pesquisas: a mais

recente verificou que um grande número de cantos já não eram mais conhecidos pelos poucos cantadores encontrados na região. Além disso, alguns cantos deixaram de ser cantados e passaram a ser falados.

Mas a diferença mais interessante é a mudança ocorrida nas letras dos cantos. Lúcia Nascimento encontrou ao todo 35 cantos, 14 deles em Quartel do Indaiá e São João da Chapada e 21 em Ausente e Milho Verde. Desses 35, 15 foram identificados pela pesquisadora aos cantos registrados por Machado Filho. A maioria, 14 deles, foram cantados por Pedro e Paulo, em Quartel do Indaiá e São João da Chapada, não por acaso, a região da primeira pesquisa. Em Ausente, a autora encontrou apenas um canto estruturalmente semelhante à primeira recolha, um canto de multa cantado por Crispim Veríssimo. Além da localização, outro fator que pode ter contribuído para que a maior parte dos cantos semelhantes tenha sido encontrada em Quartel do Indaiá é que os cantos registrados por Machado Filho são, em sua maioria, cantos de trabalho e, ao contrário dos cantadores de Quartel do Indaiá, Crispim, o cantador de vissungos do povoado de Ausente, quase não se recordava desses cantos, lembrando-se mais daqueles ligados ao ritual do enterro.

Hoje, os cantadores das duas localidades não se lembram mais, com exatidão, das letras dos cantos ou do significado exato de cada palavra africana, mas ainda guardam a consciência e a responsabilidade da preservação do pouco que ainda lembram da língua e da cultura aprendida com seus antepassados, como pode ser percebido na fala de Crispim, em entrevista a mim concedida em 2005:

Mais acontece que tem essa língua. Esta tradição existe. E é na língua, tá no dialeto. Essas coisa que eu tô falano. Nada que eu tô pra falá num tá no dialeto. Não, a gente num pode inventá... As palavra que a gente falá, cê tem que



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

falá uma coisa que ocê pode caçá ela no orige e incontá.

Pode-se perceber nesse depoimento a extrema consciência do que representa, para o cantor, a cultura que recebeu, numa evidência do que a etnolingüista Yeda Pessoa de Castro designou competência simbólica. Para os cantadores, os vissungos guardam um caráter sa-

grado, por representarem a resistência cultural de seu povo. Essa importância dada à língua e à cultura de seus ancestrais é evidente também na atitude de Ivo Silvério da Rocha – mestre de vissungos e patrão do catopê de Milho Verde –, que resiste a ensinar àqueles que não estão imersos nessa cultura e poderiam, assim, usá-la de forma inadequada, sem o devido respeito aos valores que ela representa.

Em relação ao uso de palavras de línguas africanas, Aires da Mata Machado Filho registra oito vissungos totalmente cantados nessas línguas e um número bastante considerável de cantos em que elas predominam sobre o português. Isso não acontece na pesquisa mais recente, em que não foram registrados cantos somente em língua africana e a grande maioria deles apresenta uma mes-

cla lingüística com predominância do português, além de um número relativamente maior de cantos totalmente em português.

Os cantos apresentam também outras diferenças interessantes: a primeira delas é a mudança lingüística ocorrida nos próprios vocábulos africanos que ainda permanecem nos cantos, devido, talvez, a uma maior aproximação sonora com o português:

VISSUNGO 1 DA RECOLHA DE 1928

solo:
Otê! Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo
[camera qui t'Angananzambê, aiô...
coro:
Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...
Aiô!... T'Angananzambê, aiô!...
Ê calunga qui tom' ossemá,
Ê calunga qui tom'Anzambi, aiô!...

RECOLHA DE 2001

Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o
[canera, oi Zandoiola
Ah ê
Ô canunga me chama gere ê... ê
Ô caran me chama gemá a... a... ê
Tê!
Tê... tê... tê... tê
Pade Nosso cum Ave Maria segura o caner,
Dandoiola...

Dandaiê... ê
Ê... ê
Ô cundero di ê num tem tempo
Oi vero o cupo nuá tem tempo
Aiê!
Ô caiconde... ê... ê... ê
Ô calunga me toma bebê
Ô calunga me toma sambá... á
Êi...
Pê... rê... rê... rê
O mico cumbaro num tem tempo

Ô pu cumbaro num tem tempo
Ô... ê... ê... ei
Cumbarauê... ê... ê... ê... êi
Cumbará...
Cumbarauê... êi... ê
Cumbarauê... ê... êi

A diferença de extensão entre os dois vissungos é notável. O mais recente apresenta repetições e nem todos os versos são, de fato, semelhantes ao vissungo 1 da recolha de 1928, como o verso “O mico cumbaro num tem tempo”. Já os primeiros versos são correspondentes, embora não sejam idênticos, possuindo modificações nas próprias palavras africanas: *calunga* passou a *canunga*; *camera* mudou para *canera* ou *caner*; *securo*, deu lugar a *segura* e *ossemá* mudou para *gemá*. Palavras africanas foram substituídas por palavras da língua portuguesa que se aproximam da sonoridade do vocábulo original ou por palavras criadas com base nessa sonoridade.

Outra mudança é a fusão de diferentes cantos da recolha de Aires da Mata Machado Filho em um só canto na recolha mais recente:

VISSUNGO 20 DA RECOLHA DE 1928

Eu memo é capicovite
eu memo é cariocanga
eu memo é candandumba serena.

VISSUNGO 62

solo:
Muriquinho piquinino,
ô parente,
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta adonde vai,
ô parente.
Purugunta adonde vai

Pru quilombo do Dumbá:
coro:
Ei, chora-chora ngongo é devera
chora, ngongo, chora
Ei, chora-chora ngongo é cambada
chora, ngongo, chora

RECOLHA DE 2001

(Outra língua – falado)
Eu memo é ogongoevira
Eu memo é quatingonçara
Eu memo é ogongoevira
Eu memo é quatingonçara

Chora, chora congo ê, parente
Chora, congo chora
Otê chora congo, ê, parente
Chora, congo chora

Os vissungos 20 e 62 da recolha mais antiga fundiram-se em um mesmo canto de trabalho cantado por Pedro e Paulo de Almeida em 2001. A primeira estrofe corresponde, de certa forma, ao canto 20 e a segunda, à parte do coro no canto 62. A primeira correspondência dá-se apenas na estrutura “eu mesmo é...”, já que as palavras usadas não são nem ao menos semelhantes: *capicovite*, *cariocanga* e *candumba serena*, em Aires da Mata Machado Filho, e *ogongoevira* e *quatingonçara*, em Lúcia Nascimento. Já a segunda estrofe apresenta mais equivalência: o verso “chora, chora, ngongo” passa a ser cantado “chora-chora, congo”, mudando apenas uma palavra africana em outra com semelhança sonora bastante acentuada, embora o sentido não seja o mesmo. Na segunda estrofe, a mudança mais significativa (mas nem tanto) ocorre no final dos versos, que de “ê devera” e “ê cambada” muda para “ê parente”, expressão usada na primeira estrofe, solo, do canto 62.

Essas comparações são importantes para se perceber que, apesar das modificações que



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

ocorreram ao longo do tempo, os cantadores mantêm, de forma consciente ou não, uma grande proximidade com os cantos antigos. Usando palavras da língua portuguesa ou criando outras foneticamente semelhantes às palavras africanas que ali estavam anteriormente e cujo sentido, muitas vezes, já desconhecem, mantendo a estrutura formal do canto, mesmo que com palavras distin-

tas, os cantadores demonstram uma tentativa de impedir que se rompa toda a rede de significações que esses cantos representam.

NEIDE FREITAS SAMPAIO é Mestre em Teoria da Literatura pela UFMG, onde apresentou dissertação intitulada *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. Já na graduação havia estudado os cantos de trabalho do ritual chamado de *traição*, uma variedade do *mutirão*.

TRADUÇÕES TRANSCRIÇÕES TRANSCULTURAÇÕES

ADRIANA MELO E PAULO DE ANDRADE

Auê Duro já foi senguê... é... é Duro já foi senguê dia de
oi onbaroi ô men-de Auê . é ere-rê

CANTO À CIDADE

auê
aqui onde foi mato alto senguê
aqui onde foi mina e mato mendê

hoje tudo é cidade onbarô ô senguê
auê ê ererê

Ai ô, Tinguê Tinguê Canhama ..., ô Tinguê Ca-
nhama, auê ndori pando. só Tinguê! Ai! Tin-guê

TINGUÊ CANHAMA

ai ô, Tinguê
Tinguê canhama,
ô Tinguê canhama, auê em dor e canto
só Tinguê! ai Tinguê!

de primeiro, príncipe, devera
diamante extraído, extraviado
desterrado, só.

ai ô, Tinguê
Tinguê canhama,
ô Tinguê canhama, auê em dor e canto
só Tinguê! ai Tinguê!

leiloado príncipe devera
da Real Extração prisioneiro
precipício

ai ô, Tinguê
Tinguê canhama,
ô Tinguê canhama, auê em dor e canto
só Tinguê! ai Tinguê!

de primeiro, príncipe, prisioneiro
diamante extraído, desterrado
só.

Ai! 'sse-nhê Ai! 'sse-nhê
dô mbanda - furaburaquin'ssenhê

FURA BURAKUIM
canto à manhã

ai, senhê!
ai, senhê!
a noturna escuridão
fura buraquim, senhê

ô lua, ai senhê
ô lua, ai senhê
fura buraquim, senhê

lavra a madrugada, senhê
o diamante do dia
do ouro negro da noite

ô imbanda, ai senhê
fura buraquim, senhê

ai, senhê!
ai senhê!
ô imbanda, fura buraquim, senhê
ô imbanda, fura buraquim, senhê
ai! êrerê...

Ai! 'sse-nhê Ai! 'ssenhê ô---mban da cambera ti 'sse
nhê ô---mbanda cambera ti 'sre-nhê Ai! e-ê-rê-rê

Oenda auê, a a! Uumbi o-enda, auê, a a!
Oenda auê, a a! Uumbi oen-da auê, no ca-lunga.
Uum. bi oenda ondrô onjó Uumbi oen... da ondrô on-
jó Iô vou oendá, pu currima auê iô vou oendá pu currima auê

CANTO DA TARDE

cai a tarde, auê
a luz vai apagando
cai a tarde, auê
o sol se esconde no mar.

coro
apaga o sol
vamos pra cafua, onjó.
apaga o sol
vamos pra cafua, onjó.

coro
eu vou é pro lume da mina, auê.
eu vou é pro lume da mina, auê.

{
 ADRIANA MELO é poeta, contista e ensaísta. Graduada e pós-graduada na UFMG (Letras, Turismo e Geografia), desenvolve estudo sobre o sertão na literatura e na Geografia, como duas escritas da paisagem, dos lugares. Aqui, aventurou-se nos cantos diamantinos, buscando escrever a paisagem sonora dos vissungos.
 }

(solo)

Oenda auê, a a! Uumbi o-enda, auê, a a!

Oenda auê, a a! Uumbi oen-daauê, no ca- lunga.

Allegro (côro)

Uuum. bi-enda ondo-ó onjo' Uumbi oen... da ondo-ó on-

jó Iô vou oenda, pu currima auê iô vou oendê pu currima auê

CANTO QUE ARDE

solo

quebranta o sol, ai ô
vou quebrantar, auê, a
quebranta o sol, ai ô
vou quebrantar, ê, nas ondas do mar

coro

vou quebrantar, lá me vou eu só
vou quebrantar, lá me vou eu só

coro

quebranto só, ê, o ouro do mar
quebranto só, ê, o ouro do mar

Iô mbô combaro auê uumbi quendê currima auê 'mdambi

iô mbô combaro auê uumbi quendê currima auê 'mdambi...

CANJERÊ

sol me vou
feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor
sol me vou feira afora, ê
mulher ah, cadê
o trabalho do amor

Ei ê covica-rá iô bambi tu-ara uassage ô a.

tundo meta covicara... tuca atunda Dona Maria de

Ouro Fino, erionla bonita num vai na venda chora, chora,

chora só chora, chora, chora só.

ARREPIO

ei ê derrama, chuva-
de-rama
choro gelado, cai – frio que só
acorda pena de guiné
D. Maria de Ouro Fino
crioula bonita não vai na venda
chora, chora, chora só
chove, chove, chove só

Capombo canhero vite tera quissondo ca ni ongi... ra, aô

Iauê... ca ni ongi-rê ia- uê! Iauê... cani ongi- rô iauê

MALUNGO

boiado
pé na tábua ô crioulo
simbora pra
longe ô crioulo

dobrado
na beira!
quenquém na carreira
na beira!
na beira!
quenquém na carreira
na beira!

PAULO DE ANDRADE é poeta, autor de *Livra-me*, e ensaísta premiado (Prêmio Guimarães Rosa da PUC-Minas), tradutor (traduziu recentemente *L'amour*, de Marguerite Duras) e editor (Assessor Editorial do *Suplemento Literário*). Nas- cido na Bahia, nos caminhos de Minas se encantou com a sonoridade dos vissungos.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

Com os jarretes vergados, punhos fechados, o antebraço em posição vertical, avançavam um após o outro remexendo os pés e dando a todos os membros uma espécie de agitação convulsiva que devia ser extremamente fatigante para homens que tinham trabalhado durante o dia todo. Um tal estado violento, porém, contribuía para esse esquecimento de si mesmo, que faz toda a felicidade da raça africana, e foi com grande pesar que viram chegar o instante marcado para seu repasso.

Saint-Hilaire, 1810-1822.

O TOQUE DOS TAMBORES E OS RITMOS DA LIBERDADE

ILKA BOAVENTURA LEITE

Os viajantes que passaram por Minas Gerais no século XIX foram unânimes em destacar a dança e a música como o traço mais característico e marcante da cultura dos seus habitantes de origem africana. Nas ruas, nos quintais, nas estradas e durante os encontros nas “vendas”, segundo Saint-Hilaire, dançando esqueciam a escravidão e suas misérias.

Desde o momento de sua chegada ao Brasil, ainda nos mercados onde os escravos ficavam expostos para serem vendidos, os ritmos africanos eram registrados, assim como nos períodos de trégua do trabalho forçado e até mesmo enquanto trabalhavam, seja na agricultura, na mineração ou no trabalho doméstico. Saint-Hilaire e Burton, um no início, outro no fim do século XIX, testemunharam o costume dos escravos africanos cantarem enquanto mineravam. Segundo Saint-Hilaire, no Distrito Diamantino os negros reunidos em grande número cantavam em coro as canções de sua terra. Na mesma região, muitos anos depois, Burton escreveu: “*os negros, fiscalizados pelos feitores, postados em todos os ângulos, estavam removendo, entoando cantos alegres de costume, a camada sem valor, sob a qual esperavam encontrar o cascalho amarelo, portador das pedras preciosas*”.

As festas ou tinham um caráter profano, como por exemplo, o batuque, ou estavam ligadas ao calendário das festas religiosas. Dentre as várias formas de diversão citadas, há uma acentuada valorização da dança e da música, que apareciam em todas as suas festas, sendo partes de uma mesma atividade, quase sempre como elementos que, através do ritmo, fundiam-se num único espetáculo.

Apesar de nem sempre percebidos pelos viajantes, os cantos amenizavam a dureza da

jornada de trabalho, promoviam um sentido de solidariedade do grupo e resgatavam os valores de sua origem africana. Dança e música se completavam e, através do ritmo, os escravos buscavam reviver a cultura de suas regiões de procedência. Apesar de pertencerem a diferentes nações, encontravam aí muitas afinidades, podendo continuar, mesmo diante das duras jornadas, a recriar novas identidades. O toque dos tambores eram os cantos de liberdade.

A resistência e a grande disposição para a dança, após um dia árduo de trabalho, surpreenderam muito os viajantes estrangeiros. Se, por um lado, tinham um caráter espontâneo, por outro sua concretização dependia do consentimento do senhor. Saint-Hilaire, em sua ida a Ubá, observou que somente mediante permissão os escravos, após um dia de trabalho, dançavam o batuque. A importância da dança e da música serviu muitas vezes para reforçar, na literatura, a ideia de uma escravidão humanizada, em que os escravos trabalhavam cantando e dançando.

Contudo, a prática de cantar durante o trabalho nem sempre era permitida e, ao contrário de significar boas condições de vida, inseria-se na lógica produtivista, como uma forma destes suportarem o pesado fardo que lhes impunham; ou também uma resistência às desumanas formas de opressão e exploração. Alguns viajantes perceberam que o consentimento do senhor, quando isto ocorria, fundamentava-se no fato de que a dança e a música eram considerados um fator estimulante, revitalizador, e não que esgotaria suas forças produtivas. Freireyss testemunhou um grupo de negros recém-chegados, dançando à moda de seu país, e explicou: “*o traficante lhes permite, porque sabe que a falta de movimento e a nostalgia lhes diminui o infame lucro*”.

Eschwege foi o primeiro viajante que escreveu sobre as danças dos escravos em Minas Gerais no século XIX. Seus relatos evidenciam uma compreensão da dança como diversão: “[...] *Grande é a satisfação do miserô quando, aos domingos e dias santificados pode divertir-se dançando a noite inteira com sua bela*.” Neste relato, dançar era prazer, ao contrário de outros que enfatizavam o esgotamento físico dos escravos.

Dentre o lundu, o caculelê, a capoeira, o fandango e o batuque, todos mencionados pelos viajantes, é o batuque o mais frequentemente citado. Freireyss, assistindo a um batuque em Vila Rica, assegura ser raro outro tipo de dança no interior, enquanto nas cidades já predominava aos poucos a influência das danças inglesas. Nas descrições do batuque, podemos notar algumas pequenas variações quanto aos instrumentos que marcam o compasso, que para uns são tambores, outros estalidos de dedos e palmas das mãos. Estas variações ocorriam na maioria das vezes por circunstâncias ocasionais, e dependiam em certos casos da existência ou não de instrumentos, que eram então substituídos por palmas e estalidos de língua e dedos. Os toques de viola (dentre todos os instrumentos, o mais comum) também se condicionavam às disponibilidades materiais de cada grupo.

No batuque, o dançarino do centro dava uma umbigada no outro que se exibía e trocava com o seguinte, repetindo a mesma sequência. Spix & Martius viram um casal de bailarinos que realizavam “*rotações e contorções artificiais da bacia*”; em Rugendas os “*figurantes*” trocam de lugar na roda. São variações muito sutis, mas que revelam as várias diferenças existentes: tanto no que se refere à origem africana, quanto às influências regionais, verificadas em todo o País.



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

Freireyss citou entre os inimigos desta dança a Igreja, especialmente os padres. Um deles chegou a negar a absolvição a um paroquiano negro, “*acabando desta forma com a dança, porém, com grande descontentamento de todos*”. Há um preconceito explícito contra o batuque, que perpassa todos os discursos, reproduzindo sobretudo os valores da so-

cidade branca. Assim, o batuque seria uma “*dança lasciva*” para Freireyss, “*dança indecente*” para Saint-Hilaire e “*dança obscena*” para Spix & Martius. Tanto na descrição da moral local como no ponto de vista do cronista (por exemplo, Saint-Hilaire a classifica: “*dança que a decência mal permite mencionar*”), o que mais impressiona os autores são

os movimentos do corpo – bem distintos do europeu. Freireyss achava importante o conhecimento das formas de lazer como padrão de julgamento de um povo; aliás, perpassado por uma visão etnocêntrica:

[...] *o negro selvagem com a alegria barulhenta e o cômico maneiro de seu corpo, indica o verdadeiro grau em que*

se acha na escala social, que, conforme nossas idéias de beleza, está muito baixo, sendo singular que as danças dos negros sejam exatamente o contrário das nossas, porque ao passo que nós procuramos mostrar o nosso corpo na luz mais favorável e os nossos professores de dança se esforçam por dar aos seus discípulos uma posição exata e elegante, os negros procuram dar aos seus corpos as mais extravagantes posições, contrariando de modo mais desnatural possível o jogo de todos os seus músculos, e quanto mais ele o consegue, maiores são ao aplausos que lhe são dispensados.

E continua:

da roda sai de repente um deles, pula para o centro onde gira sobre si mesmo, movendo o corpo em todas as direções, parecendo destroncar todas as articulações, e aponta para um outro qualquer, que por sua vez pula para dentro, fazendo o mesmo que o anterior e assim, sem mudança nenhuma continuam até serem vencidos pelo cansaço. Esta dança às vezes dura horas, com grande descontentamento dos vizinhos.

A meu ver, a dança passa a ser um dos fortes veículos de discriminação, pois é através dela que eram julgados os padrões estéticos africanos. O social é invocado para expressar a oposição entre branco e negro e para justificar o ponto de vista discriminador: o batuque não só é “diferente”, é também “o contrário”. Nesse contraste, realçam-se os binarismos, os aspectos positivos e negativos de cada um. Sob este prisma, será analisado como o oposto do movimento do branco, o “seu negativo”, o corpo negro como que preenchendo os espaços por onde o corpo bran-

co “evita” passar, por considerar deselegante, fora de seu padrão estético.

As palmas, os movimentos do corpo, os trejeitos rasgam e contorcem os espaços, preenchendo-os de novos significados. São ritmos e vozes que ecoam arrefecendo dores e sofrimentos das duras jornadas. O corpo do negro constitui o vazio, a falta e, portanto, o novo que se instaura. A síncopa, nos lembra Moniz Sodré, é a ausência da marcação de um tempo que repercute em outro mais forte, e sua força magnética vem do impulso provocado pelo vazio, compensado pela ausência do tempo na dinâmica do movimento no espaço. Um vazio que é preenchido pelo próprio corpo do negro, o corpo deslizante entre os limites de uma existência diaspórica, de uma humanidade negada. A síncopa comporta o que Jacques Derrida descreve como *différance*: a projeção do Outro pela subtração da sua humanidade o incorpora em um lugar plenamente reconhecível: o da cultura negra na cosmologia universal.

Hermann Burmeister, outro viajante, percebeu com bastante clareza e visão crítica, incomum nos autores de sua época, a segregação na dança: “*nunca se vêem pretos dançar com mulatos ou brancos, mas sim mulatos com brancos. Contudo o branco de certa categoria mantém-se reservado, dançando apenas com outros brancos de ambos os sexos. O lundu é uma dança mais agradável que o batuque [...] este é preferido pelos pretos, aquele, pelos brancos*”.

A preferência por um ou outro tipo de dança sugere sua eleição pelos vários grupos sociais como veículo de sua expressão existencial. Daí, possivelmente, a discriminação e o desprezo que os colonizadores tinham pelo batuque.

Diferente não era a escolha de adjetivos para caracterizar a música. Freireyss fala de uma “*música infernal e uma gritaria insuportável*”; Saint-Hilaire e Pohl chamam-na de “*monótona e cansativa*” e Spix & Martius, apesar de referirem-se a uma música plangente, não deixam de tomá-la por “estridente”.

Havia, contudo, uma surpresa e admiração pela paixão dos escravos pela música e por sua capacidade para executá-la, mas que refletiam muito mais um olhar voltado para o exótico e para as comparações com os de sua terra. Saint-Hilaire achava que “*seus cantos e danças são, sem dúvida, bárbaros, e sabem executá-los com uma perfeição geralmente desconhecida aos franceses de classe inferior*”. O termo “bárbaro”, segundo o próprio sentido da frase, é utilizado de forma depreciativa. Também o fazem outros autores, que o associam a *atraso* ou a *selvageria*.

Apesar do enfoque etnocêntrico e discriminador, tão fortemente presentes nas obras dos viajantes, é possível, mediante pesquisa, reflexão e crítica, aproveitar muitas das informações fornecidas nesses relatos. É preciso filtrar ao máximo o preconceito e recuperar estas fontes no que elas possuem de caráter documental sobre a vida dos africanos e seus descendentes no século XIX.

Em Minas Gerais, estamos começando a conhecer e desvendar os ritmos que foram invisibilizados no período colonial. Estamos começando a conhecer os vissungos, os quilombos e muito mais.

ILKA BOAVENTURA LEITE é professora do Departamento de Antropologia UFSC e coordena o Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas. Destacam-se dentre suas publicações *Antropologia da Viagem* (UFMG), *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade* (Letras Contemporâneas, coletânea) e *O Legado do Testamento: a Comunidade de Casca em Perícia* (UFRGS, 2004).



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

GARIMPANDO OS VISSUNGOS NO SÉCULO XXI

GLAURA LUCAS

*Ê, no garimpo
Pinga ouro em pó
No garimpo
Pinga ouro em pó*

Durante os rituais do Candombe da Comunidade Negra dos Arturos, em Contagem, é comum cantarem-se os versos acima para comentar as coisas bonitas que estão sendo feitas ali em honra a Nossa Senhora do Rosário e aos antepassados do grupo familiar.

Com esses versos, gostaria de compartilhar algumas coisas bonitas que experimentamos em outro garimpo: a oficina de Introdução à Pesquisa Etnomusicológica, que orientei no 36º Festival de Inverno da UFMG em Diamantina, em 2004. A convite da Profa. Sônia Queiroz, da Faculdade de Letras, que ministrou a oficina “Vissungos: cantos afro-descendentes de morte e vida”, várias atividades foram compartilhadas entre os participantes de ambas as oficinas, contando com a presença dos mestres de vissungo Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Veríssimo, convidados especiais do Festival. Integrantes do Catopê de Milho Verde e, à época, dois dos poucos detentores dos saberes em torno da prática do canto dos vissungos, Seu Ivo e Seu Crispim nos proporcionaram a oportunidade de muitos aprendizados, dos mais variados tipos.

O canto do vissungo é uma prática social que se vem silenciando pela perda das funções que o motivavam. Essa realidade coloca um primeiro desafio a um possível estudo etnomusicológico sobre os vissungos: como realizar um trabalho de campo? O campo não mais se realiza em espaços sociais observáveis, mas os vissungos ainda eram, à época daquele Festival, carregados nas redes da memória desses homens. Apesar do curto espaço de tem-

po da oficina – uma semana – tínhamos, então, o privilégio de poder interagir com esses mestres, e ouvi-los.

No entanto, Seu Ivo fez a opção pela cautela, no que se refere à divulgação dos vissungos. A tristeza ainda ecoava em sua voz, ao nos contar que, há muitos anos, um vissungo que ele cantou foi gravado sem que ele percebesse ou permitisse, e arranjado, sob o resguardo da noção do domínio público, como tema de telenovela. Um canto exclusivamente masculino, que para ele vinculava-se a gestos rituais e sagrados, se via recriado num contexto estrangeiro, na voz de uma mulher.

Aires da Mata Machado Filho menciona um filho de escravo que tinha aprendido as cantigas com o pai, mas observa que nem tudo fora ensinado, pois “algumas só podem ser ouvidas pelos iniciados”. Assim como acontece com várias outras expressões vocais afro-brasileiras, alguns saberes rituais exigem um grau de desenvolvimento pessoal do aprendiz para que sejam transmitidos, de tal forma que os mestres detentores de tais saberes podem preferir a não revelação ao risco de um uso inadequado. Um capitão de Moçambique, dos Arturos, certa vez se referiu a essa atitude como um ato de preservação da cultura. Assim, “preservar” pode representar a extinção de certos aspectos da cultura, visando à sua proteção.

O silêncio do Seu Ivo se tornou, então, um pingo de ouro para o nosso aprendizado, gerando reflexões importantes sobre a ética na pesquisa; sobre a noção de autoria e de propriedade em diferentes contextos musicais; sobre as teias de significados que impregnam os traços sonoros e as consequências decorrentes de seu deslocamento contextual.

Além da memória dos mestres, a perspectiva histórica também se apresenta como alternativa para o estudo etnomusicológico dos vissungos, através de dados contidos em livros, em especial na obra de Machado Filho. Esse pesquisador teve o cuidado de registrar em partitura os 65 vissungos. Não sendo a música o foco de seus estudos, as transcrições são bem simples, apresentando a melodia dos cantos com suas letras e com eventuais indicações de andamento. E, evidentemente, elas não são acompanhadas de uma reflexão teórica e metodológica, como geralmente aconteceria hoje num estudo etnomusicológico que utilizasse o recurso da transcrição. Tal reflexão diz respeito, primeiramente, às implicações de um processo de representação visual do som. Em segundo lugar, à propriedade do uso do sistema de notação desenvolvido no âmbito da música ocidental erudita para representar outros repertórios, sobretudo os de transmissão oral. Embora possa ser uma ferramenta analítica importante para a compreensão de algumas culturas musicais, o uso da notação ocidental é considerado por muitos como etnocêntrico, uma vez que reduz e traduz o fenômeno sonoro/musical à luz da concepção musical que fundamentou esse sistema de notação.

Entretanto, uma questão nos tinha sido colocada pela Profa. Sônia: à medida que algo da música dos vissungos se encontra registrado nessas transcrições, seria possível “ressuscitá-los”, com a ajuda dos mestres Ivo e Crispim? Encaramos o desafio como uma oportunidade de refletirmos sobre o papel da transcrição musical na pesquisa etnomusicológica.

Nesse caso, o caminho seria inverso: teríamos que oralizar a escrita, tornando as transcrições, originalmente descritivas,



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

em prescritivas. A turma era composta de estudantes e profissionais de diferentes campos do saber – Música, Jornalismo, Ciências Sociais, Teatro, Letras, e outros – o que enriquecia os debates. E, como experiência inicial, propus a um grupo de musicistas que nunca tinham ouvido um vissungo que treinasse o de n.1 do livro

de Machado Filho, para posteriormente cantar para a turma, tendo a partitura como única referência.

Segundo o autor, com esse vissungo, os negros pediam a Deus e a Nossa Senhora que abençoassem o serviço no começo do dia, e eles ainda estavam presentes, no

início do século XX, nas festas de mastro. Esse era um canto ainda conhecido de Seu Ivo e Seu Crispim, e uma versão melódico-textual recente se encontra no CD *Congado Mineiro*. Uma outra versão é ouvida nos inícios das atividades do Reinado de Nossa Senhora do Rosário da Irmandade do Jatobá, em Belo Horizonte.

Uma vez preparadas, nossas musicistas entoaram o Padre Nosso, e foi difícil para os mestres conterem o riso. Primeiro, com delicadeza, a informação que não conhecíamos: “Tá muito bonito, mas mulher não canta isso, não!” E ficaram também evidentes a escassez de dados escritos e, sobretudo, as distâncias culturais. Não havendo especificação do andamento, por exemplo, elas o imaginaram demasiadamente lento. Mas, principalmente, o exercício demonstrou que a decodificação do sistema de notação ocidental por membros dessa mesma cultura está atrelada a um processo de aprendizado que inclui também a transmissão oral e a familiaridade com os diferentes estilos dessa música. Ao cantarem o vissungo, “naturalmente” impostaram a voz como que realizando um exercício de solfejo numa aula de percepção musical tradicional. Buscaram também a precisão da afinação das notas e das durações indicadas, embora provavelmente os negros cantadores do passado percebessem diferenças na forma de divisão do contínuo temporal e o das frequências.

Soma-se a esse aspecto a margem de variabilidade presente no universo da oralidade, o que sugere que cada transcrição do livro seja um retrato aproximado de uma performance particular daquele canto. Essa maleabilidade se verifica quando comparamos a transcrição n.1 do Pai Nosso com sua forma sonora atual, tal como se encontra registrada pelo Seu Ivo no CD *Congado Mineiro*.

Finalmente, assim como oralizaram a transcrição conforme uma estética familiar, nossas cantoras desconheciam as especificidades estilísticas da música dos vissungos, como acentos rítmicos, e timbres, inflexões e gestos vocais expressivos. Esses aspectos são difíceis – senão impossíveis – de serem representados no papel, e dependem da familiaridade com as intenções, sentimentos e motivações contextuais, para uma interpretação culturalmente mais aproximada. Seu Ivo e Seu Crispim detinham esses saberes e, no passo seguinte, esses mestres buscaram recriar alguns cantos transcritos que não

conheciam, a partir da escuta de sua melodia ao piano. Essa experiência aconteceu na turma da Profa. Sônia, e eu não acompanhei os resultados, porém supenho que o domínio estilístico tenha favorecido uma proximidade estética. Em outras palavras, as características sonoras provavelmente foram mais semelhantes ao que era cantado contextualmente na região de Diamantina e do Serro, no passado, do que o que fora entoado pelas musicistas. Entretanto, seja com maior ou menor proximidade sonora, a recriação desses traços musicais, hoje, necessariamente implica um deslocamento contextual e a produção de novos significados funcionais.

GLAURA LUCAS é etnomusicóloga, com Mestrado em Musicologia na USP e Doutorado em Etnografia das Práticas Musicais na UniRio. Publicou pela Editora UFMG o livro *Os sons do Rosário*, resultante de pesquisa sobre a música das Irmandades do Rosário do Jatobá e dos Arturos, que recebeu o Prêmio Sílvia Romero em 1999.

I N.º 1

solo

Otê Pade-Nosso cum Ave-Mari-a, securo cameraqui t'Ange

côra

nanzambê, ai ô... Ai ô!... t'Anga nanzambê, ai-ô!... ê calunga qui

tom'osse- má, ê calunga qui tom'Anxam-bi, ai-ô!...



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

EMO QUÁ, UM VISSUNGO

DANIEL MAGALHÃES

No Serro, as tradições de origem mais especificamente africanas estão representadas, na festa de Nossa Senhora do Rosário, no grupo de dançantes chamado Catopê. Num contexto em que outros grupos também tomam parte, como o Caboclo e a Marujada, simbolizando e assumindo funções diversas das do Catopê, é este último grupo, sem dúvida, o mais importante do ponto de vista hierárquico, já que, além de outras prerrogativas, como a retirada da bandeira de Nossa Senhora da casa do Mordomo, ele é o responsável pela guarda e condução direta de Reis e Rainhas ao longo de todo o Reinado – termo com que são também designadas as festas de N. Sra. do Rosário e que se refere à presença de Reis e Rainhas escolhidos entre os membros da Irmandade do Rosário.

Entretanto, um outro tipo de grupo destaca-se também neste contexto, em vínculo estreito com a guarda de Reis e Rainhas e a condução do cerimonial durante as festas do Rosário. São grupos formados por tocadores de caixa e pífano, chamados, no Serro, sugestivamente, Caixa de Assovio. O pífano é uma flauta transversal com seis furos de digitação e um de sopro. Os conjuntos musicais baseados em caixas e pífanos são muito comuns no Nordeste brasileiro e tiveram relevância histórica também em Minas Gerais, onde estiveram presentes em cidades como Diamantina e Ouro Preto. Destes grupos centenários não restam, em Minas, mais do que três, todos vinculados à festa do Rosário. Este tipo de grupo, mais conciso, com algo em torno de quatro tocadores, contrasta, em termos numéricos, com as outras guardas que participam da festa do Rosário e que abrigam normalmente dezenas de integrantes entre músicos e dançantes.

A Caixa de Assovio, dentro de suas atribuições, é o único grupo a atuar na manhã do sábado que abre os três dias principais de festividades, no Serro. É responsável pela

condução da matina e dos cortejos e café da manhã nas seis casas de festeiros. Contudo, para nossa surpresa, em seguida a este momento inicial da festa, a Caixa de Assovio não mais será vista como grupo independente e gostaríamos de chamar a atenção para uma fusão singular que ocorre então, na qual os tocadores de caixa e pífano, a partir do dia do Reinado (no domingo), são assimilados pelo Catopê, tornando-se um só grupo. Não é mais possível determinar a origem dessa fusão. A festa do Rosário do Serro remonta a princípios do século XVIII, e tanto a Caixa de Assovio quanto o Catopê são provavelmente remanescentes desses primeiros tempos.

Nesta fusão, a Caixa de Assovio incorporou o repertório tradicional do Catopê, executando-o mesmo nos momentos em que atua sozinha, como na manhã de sábado da festa. Amplifica-se assim o conjunto instrumental, que já contava com duas ou três caixas, tamboril (pequeno tambor quadrado, tocado pelo chefe do grupo), reco-recos e xique-xiques (armações de madeira no formato de um “x”, com arames esticados nas duas extremidades em que se prendem tampinhas de garrafa).

Uma das características musicais mais distintas dos grupos de tocadores de caixa e pífano é a execução de peças propriamente instrumentais, comuns para este tipo de conjunto. Quando a Caixa de Assovio se junta ao Catopê, os cantos são feitos com alternância entre voz e flautas, funcionando estas como um coro de resposta, ou mesmo as execuções tornam-se inteiramente instrumentais, com a substituição da voz pela flauta.

Entre os vários cantos do repertório do Catopê, *Emo quá* foi um dos que nos chamaram a atenção pela presença de palavras de origem africana. Não só esses vocábulos,

mas também sua função ritual nos levaram a considerá-lo um vissungo, gênero musical de marcada origem africana de tradição banto, normalmente vinculado a um número variado de funções, identificadas pelo pesquisador Aires da Mata Machado Filho no livro *O negro e o garimpo em Minas* Gerais: padre-nossos, cantos da manhã, cantos do meio-dia, cantigas de multa, cantigas de rede, cantigas de caminho, cantigas de pedir licença para cantar.

Emo quá é realizado em situação também específica: normalmente na entrada em recintos – casas, ou a própria igreja, e ao redor de uma mesa com alimentos, o que equivaleria a pedir licença para entrar e para comer. Durante a manhã de sábado, a Caixa de Assovio repete este canto várias vezes, sempre na chegada às casas dos festeiros e, em seguida, ao entrar na casa, abençoa a mesa posta do café da manhã, circulando-a várias vezes, sem interrupções na execução. Nestes momentos, o grupo é reforçado pela presença de outras pessoas que tomam parte na circunvolução em torno da mesa, cantando. A versão do canto que aí escutamos é a seguinte:

*Emo quá, valha-me Nossa Senhora,
Emo quá
Emo quá, lá no campo do Rosário,
Emo quá.*

Entretanto, uma outra versão do canto foi fornecida por Maria de Lurdes Silva, a Dona Cesária, em entrevista realizada em março de 2007:

*Emo quá, Inganazambi eu sô fia [?],
Emo quá
Emo quá, lá no campo do Rosário,
Emo quá*

Apesar de já não deter o conhecimento da tradução completa do texto, soubemos da própria entrevistada que *quá* representa uma saudação e *Inganazambi* significa



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

Senhor Deus e aparece em vários outros vissungos. É interessante notar a substituição de *Inganazambi* por *Nossa Senhora*, no momento em que o canto é realizado em contexto público.

Tendo em vista que a cidade do Serro foi o principal núcleo administrativo de toda a

região em que se espalhou a prática destes cantos, é natural supor que a influência dos vissungos tenha também chegado à cidade ou mesmo partido de lá. Apoiados ainda pela informação disponível no livro de Aires da Mata Machado Filho de que alguns vissungos cantados na mineração também se prestavam à cerimônia de subida do mas-

tro, entendemos que o canto em questão, *Emo quá*, realmente seria um vissungo.

DANIEL MAGALHÃES é músico e pesquisador, e nos últimos anos tem se dedicado ao estudo das bandas de pifanos em Minas Gerais. Esta pesquisa, patrocinada pela Natura, já resultou no CD *Bandas de Taquara e Música de Pifano em Minas Gerais* e no documentário *Pifanos do Congado* e prevê ainda um livro de textos e outro de partituras.

ANTÔNIO CRISPIM VERÍSSIMO MESTRE DE VISSUNGO

Aí. Pra tudo tem um nome e tá no dialeto. Tem essa língua, esta tradição existe. Essas coisa que eu tô falano. Nada que eu tô pra falá num tá no dialeto. Não, a gente num pode inventá: cê tem que falá uma coisa que ocê pode caçá ela na orige e incontrá. Mais uma palavra que num existe, num pode falá. Agora, hoje, hoje esse povo num sabe comé que faz esses rituais. Tinha que tê um rituá. Isso só fazia, murtano, pedino quarqué coisa. Hoje em dia o povo num qué sabê de nada mais, não.

APRENDIZADO

Eu tinha um tio, que ele era cantadô de vissungo, chamava João Veríssimo dos Santos. Esse home cantava um vissungo que fazia as pedra chorá. Era ele, meu pai, o Gazino, o Firmiano, tudo era o rei perpétuo do vissungo. Esses tirava o vissungo... ah, minina, cê nem imagina. Tudo eu aprindi com meu tio. Isso é ritual dos véio.

Eu passei a acompanhá o interro da idade de catorze ano pra cima. Que, quando a gente era minino, o pai da gente num dexava, não.

Esse que é o rituá que nós achamo e é dos antigão, do pessoal que é a orige da cultura. Seu Gazino morreu com cento e tantos ano. Morreu velho, que é a orige da cultura mesmo. Que eles num são nação daqui, não. Tudo é africano. Essa nação, tudo é africano.

MORTE E CAMINHO

É pra Milho Verde! Num é longe não, nós ia rápido. Com lito de pinga na garupa, ninguém ia sem cachaça, não. Ia morreno a pessoa, já mandava buscá a pinga, pra fazê o quarto. Quarqué um portadô, quarqué um colega ali, ia e buscava a pinga pra passá a noite. Já ficava ali a noite toda, nas incelência que rezava de noite:

*Sá vitória, vamo levá essa alma pra
[glória]*

*Vamo levá, vamo levá,
esse presente pra Nossa Sinhora
Duas incelência de Santa Vitória
Vamo levá essa alma pra glória
Vamo levá, vamo levá,
esse presente pra Nossa Sinhora*

Isso é de fazê quarto. E vai cabano uma, pega a ota:



Performance de Jorge dos Anjos, 2008. Foto: Luiz Henrique Vieira.

Quando o sol abranda
a lua alumeia,
quando o sol abranda
a lua alumeia
Nossa Senhora da Lapa
Virgem da Candeia
Num sei como ela agüentô
Sofrê tanta dô.

Isso é fazeno quarto. A noite toda rezano. Ai
depois tem a da mesa, que fala assim:

Tá que tá que Madalena
Tá que tá que Madalena
Acorda que já é dia
Acorda que já é dia
Lá invém o São Francisco
Lá invém o São Francisco

Com o cordão bento na mão
Com o cordão bento na mão
Sant’Antonho, São Geraldo
Sant’Antonho, São Geraldo
Por que chamaí, ocê num responde
Por que chamaí, ocê num responde

E tem quando o dia invém, que o dia invém
clariano, já tem uma reza que fala assim:

Lá no céu tem uma santa, Santa Maria,
[mãe de Deus.
Rogá a Deus por ele, lá no céu,
[quando chega

Mais era as mulhé que tirava essas incelência.
Vissungo é só home que canta, mulhé não. Mu-
lhé só na saída da porta. Dona num canta Vis-
sungo, não. Nunca vi mulhé cantá vissungo.

Na saída com o quimbimba de inganazambi.
Inganazambi é Deus. Quimbimba é o difunto.
Inganazambi do acemá. Acemá é céu. O céu,
na língua, chama acemá. Depois as dona ter-
mina os bendito:

Bendito, lovado seja
Bendito, lovado seja
É o santíssimo, é o sacramento
É o santíssimo, é o sacramento
Os anjo, todos os anjo
Os anjo, todos os anjo
Lovam a Deus para sempre, amém
Lovam a Deus para sempre, amém

Depois as muié pega treis punhadin de terra
e joga atrais. É um ritual dos véi que a gente
achô. E fala: “vai com Deus, Nossa Senhora
e num cumeça, recebe os bendito das boca das
muié. Ai é que os home tira os vissungo:

Êi, bendito, é, lovado seja Cristo
Madamba auê
E que vá lá sê
Que seje lovado
É primero com Inganazambi
Teu [...] é com pai mais véio
Quanto é com sinhuria
O [ré té quá] mingué.
Raiêêê

Esse era o primeiro que cantava. E aí agora
vai ino. Depois dessa muisga, otra. Tem mais
muisga. Tem o pambê. Pambê é cantado:

Pambê, pambê, êêê
Raiê, pambê, ê

a que tanto arunanguê
pambê, pambê, rêêê

Achei ês cantano, mais num falô cu’a gente o
resultado, né? Mais, isso é do vissungo.

PEDINDO AJUDA

Quando tá pesado, pede ajuda, né? Põe ca-
xão no chão. Bate no caxão. É que hoje tá
urna, essas coisas de hoje em dia. Ninguém
hoje num tá ino no caxão. O caxão é muito
grande. Caxão é táubua assim, forrado de
pano. Se é moça, é pano branco. Se é gente
aduto, pano preto. O caxãozinho das crian-
ça era branquinho. E batia, chamano pelo
nome aquela pessoa que morreu. Se é Maria:
“Ô Maria, manera, Maria. Pra visitá Nossa
Senhora. Manera”.

VISSUNGO DE INSULTO

E agora, quando vai passá na frente da casa de
um inimigo, já pega uma muisga de insurtá na
língua o oto, chamano ele pro cimetério. Tudo
tá no vissungo. A pessoa tira aquela muisga
pra passá perto da casa do inimigo levano um
difunto, chamano o inimigo pra levá ele pro
cimetério tamém. Ela é cumeçada assim:

Êêê, jombá lerê iôô
Ê jombá lerê iô
Que nego calucimba
É fio de quem amá
É o jombá

Calucimba é gato, ele tá xingano ele de gato.
Mais, na tradição do dialeto, ele chama jus-
tamente calucimba.

CHEGADA NA IGREJA E NO CEMITÉRIO

Ai vai chegano, as pessoa cumeça:
Ô caxingangelê vá imbora com Deus,
[com Deus, com Deus
Vá imbora com Deus, com Deus,
[com Deus
Ê caxingangelê vá imbora com Deus,
[com Deus, com Deus

Vá imbora com Deus, com Deus,
[com Deus

É isso aí. Quando termina, o ispirito já tá
saino. Agora a pessoa tá den’da igreja, e faz
a intrega. Ai vira e fala assim:

Equi, equi lambô nanguê
Equi, equi lambô nanguê
Equi, equi lambô, lambô nanguê
Ô gerê, gerê, gerê
Ê gerê, gerê, gerê, rêêê.

VISSUNGO DE MULTA

Em garimpo é otra tradição. Que todas muis-
ga de multa de garimpo, tinha que sê um ri-
tuá, cê tem que cantá pidino. Ninguém num
ixigia o que que é pra dá, não. O que pudes-
se dá, dinheiro, cachaça. A pessoa canta pra
ele e fala: “Océ que diga pra nós, seu moço”.
Ele vai e dá um lito de pinga. Ai nós canta
agradeceno ele o lito de pinga:

Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê
Timbô tê quê, quê, quê

Agora, se ele num deu, aí tem a cantiga pra
cantá tamém, já xinga ele tamém, na língua:

Que bicho é esse, é tamandua
Que rabo cumprido, é tamandua
Que bicho é esse, é tamandua
Que rabo cumprido, é tamandua

O freguês que já sabia que se num levasse,
ia agüentá o tamandua, já levava a pinga no
alforje. Isso nós achô dimais.

Nesse ritual não tem tambô. Nesse ritual é só
justamente as inxada e os carumbé bateno
em roda dos visitante que chegô ali.

Depoimento editado a partir da transcrição de entrevista re-
alizada por Neide Freitas Sampaio, com Crispim Veríssimo
em sua casa, em Ausente, zona rural próxima ao povoado de
Milho Verde, no município do Serro-MG, no dia 7 de janeiro
de 2005.

morreu crispim.
é de vera, viríssimo.
saiu de fininho, no astral.
melhor, foi pro astral,
reencontrar os personagens de suas histórias.
encontrar nganazambi.

será que ele foi de sapato?
será que ele levou jurema?
será que foi com a espada?

morreu nosso último rei?
nosso eterno guarda-crôa?
ou nosso embaixador dos pretos?
“viva nossa senhora do rosário!”
“viiiva!”

morreu o mestre do vissungo.
ficou o corpo pesado, bate nele!
“o meu cooorpo me dói, ai, aaaiiii...”

e cadê as firmage?
cadê os pesquisadô?
cadê os artista?
a cultura é cara...

quem sabe agora ele vira patrimônio?
o crispinho que até ontem
morava co’aquela pença de minino
em casa com chão de terra batida.

quem sabe agora o que será da história?
boa parte dela tá lá
no cemitério do alto do morro.

não adianta lamentá, crispinho.
o milho verde tá amadurecendo...
reza pra gente daí, que por aqui
ainda vamos virá angü pra turista.

vancê disse as palavras certas no pé da cova:
“minino, nessa vida pra gente morrê
basta tá vivo!”

morreu crispim viríssimo.
agora sim ele estará ausente.

A MORTE DO ENCOMENDADOR DE ALMAS

VITOR KAWAKAMI

VITOR KAWAKAMI é professor de Português há muitos anos no povoado de Milho Verde, onde reside. Dirigiu um curta-metragem e publicou *Sem roteiro tristes périplos*, um diário de viagem, e o livro de poemas *Bem-me-queres malmequeres*.



Rômulo Vianna, 2008.

RÔMULO COSTA VIANNA é artista gráfico e ilustrador e tem dedicado parte do seu tempo ao desenho eletrônico de uma cartografia cultural de algumas regiões de Minas: mapas de inspiração naturalista, que inscrevem paisagens como esta, dos cantos afro-descendentes na região do Serro e Diamantina.



