Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

CONFLUÊNCIAS AFRO-ATLÂNTICAS ENTRE JONGO E YAMBÚ

uma análise bibliográfica

Raquel Machado Fernandes (USP)
raquelmachado@alumni.usp.br

Resumo
Este artigo se propõe a investigar, possíveis pontos de contato entre os elementos artísticos e os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação do jongo e do yambú: manifestações culturais afrodiaspóricas criadas no Brasil e em Cuba, respectivamente. Esse percurso investigativo utilizará o conceito de "orientações cognitivas" proposto por Mintz e Price (2003), com o objetivo de compreender como as relações com matrizes africanas foram elaboradas nas recriações culturais desenvolvidas no continente americano por pessoas em diáspora. Para tal, se buscará compreender o processo histórico que levou ao surgimento do jongo e do yambú, e também analisar seus elementos constituintes como musicalidades, danças, canto, ritos e espiritualidades, avaliando se é possível verificar orientações compartilhadas entre africanos de proveniências distintas, que podem ter influenciado o desenvolvimento dessas expressões artísticas. Verificou-se que ambas as manifestações se formaram a partir da segunda metade do século XIX, criadas por pessoas pertencentes majoritariamente aos povos bantu, que foram arrancadas do continente africano e deslocadas para as Américas e que as duas expressões artísticas apresentam suas particularidades, não sendo comparáveis em sua totalidade. Entretanto, é possível dizer que seus criadores possuem um passado similar no continente africano e posteriores experiências de despojo, e que compartilham princípios e entendimentos de vida confluentes, os quais orientaram a produção das novas manifestações culturais desenvolvidas nos novos territórios: o jongo no Brasil e o yambú em Cuba.

AFRO-ATLANTIC CONFLUENCES BETWEEN JONGO AND YAMBÚ:

a bibliographic analysis

Abstract
This article sets out to investigate, possible points of contact between the artistic elements and the historical, economic and sociocultural contexts that gave rise to the creation of jongo and yambú: Afro-diasporic cultural expressions originating in Brazil and Cuba, respectively. This research will draw on the concept of 'cognitive orientations' proposed by Mintz and Price (2003), with the aim of understanding how connections with African matrices were constructed within the cultural re-creations developed on the American continent by people in the diaspora. To achieve this, the study will seek to understand the historical process that led to the emergence of jongo and yambú, and also analyse their constituent elements, such as musicality, dance, song, rituals and spirituality, assessing whether it is possible to identify shared orientations amongst Africans from different backgrounds, which may have influenced the development of these artistic expressions. It has been verified that both cultural expressions emerged from the second half of the 19th century and were created by people belonging predominantly to the Bantu peoples, who were torn from the African continent and displaced to the

Americas; and that the two artistic expressions have their own distinctive characteristics and are not entirely comparable. However, it can be said that their creators share a similar past on the African continent and subsequent experiences of displacement, and that they share confluential principles and understandings of life, which guided the creation of the new cultural expressions developed in their new territories: the jongo in Brazil and yambú in Cuba.
Keywords: jongo; yambú; Afro-diasporic culture; Brazil; Cuba.

Introdução

Este trabalho se propõe a investigar possíveis pontos de contato entre os elementos artísticos e os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação do jongo e do yambú: manifestações culturais afrodiaspóricas criadas no Brasil e em Cuba, respectivamente. Por meio de análise bibliográfica se buscará verificar se, apesar de terem surgido em territórios distintos, pode-se considerar que caminharam lado a lado, gestadas a partir dos movimentos afro-atlânticos.

Esse percurso investigativo utilizará o conceito de "orientações cognitivas" proposto por Mintz e Price (2003), com o objetivo de compreender como as relações com matrizes africanas foram elaboradas nas recriações culturais desenvolvidas no continente americano por pessoas em diáspora. Essas orientações cognitivas são conceitos compartilhados sobre o mundo, no nível abstrato e não especificamente de um grupo de pessoas, que africanos de proveniências diversas puderam reconhecer entre si, apesar de terem sido apartados de suas comunidades e instituições. E foi a partir desse compartilhamento que criaram culturas inteiramente novas, mesmo com as condições desumanas da escravidão. A busca, portanto, não se dirige a um produto africano preservado, mas a uma orientação para a sua produção, investigando abaixo da superfície das formas, examinando sistemas de valores e pensamentos que direcionaram essas produções. A essa perspectiva soma-se a noção de Atlântico negro de Paul Gilroy (2012), que considera essas criações artísticas "veículos de consolação através da mediação do sofrimento" (Gilroy, 2012, p. 13).

A partir da literatura mobilizada, se buscará compreender o processo histórico que levou ao surgimento do jongo no Brasil e à criação do yambú em Cuba, e também analisar seus elementos artísticos como musicalidades, danças, canto e ritos, avaliando se é possível verificar orientações compartilhadas entre africanos de proveniências distintas levados à força aos dois territórios, que podem ter influenciado as manifestações artísticas criadas, quando essas pessoas

foram obrigadas a conviver em cenários desagregadores. Com base nesse levantamento, se buscará compreender a possibilidade de estabelecer pontos de contato entre as duas manifestações, suas confluências afro-atlânticas, tendo em vista que, mesmo separadas por distâncias oceânicas, seus criadores possuem um passado comum no continente africano e experiências posteriores de despojo de seus territórios, sendo obrigados a sobreviver como escravizados no Brasil (um dos países que mais recebeu pessoas africanas em diáspora) e em Cuba, onde criaram novas expressões culturais como forma de resistir às agruras da escravização, utilizando o que tinham de mais íntimo.

Para tal, essa análise irá perseguir algumas questões: em que medida jongo e yambú apresentam aspectos formativos e artísticos que podem ser postos em contato, apesar de estarem em territórios distintos? Quais foram os contextos históricos, econômicos e socioculturais que propiciaram a criação dessas expressões e quais são as similaridades entre esses processos? Quais elementos musicais, coreográficos, poéticos e rituais das duas manifestações apontam para orientações cognitivas compartilhadas por africanos deslocados pelas dinâmicas afro-atlânticas e em que medida isso aproxima as duas manifestações? Ao responder essas perguntas, se pretende contribuir com os estudos sobre conexões transatlânticas entre manifestações culturais afrodiaspóricas criadas da América Latina.

Contextos históricos, econômicos e socioculturais acerca do jongo e do yambú

Tanto no Brasil, quanto em Cuba, africanos provenientes de grupos sociais distintos, levados à força para esses países e obrigados a sobreviver em contextos hostis e de profunda desagregação sob regimes escravistas desenvolveram manifestações identitárias e festivas como mecanismos de resistência, mesmo que, para isso, tenha sido necessário adaptarem-se a uma nova forma de vida, a um novo território e à convivência com pessoas entendimentos de mundo diferentes. Neste sentido, essa resistência se dava por meio das armas mais poderosas que tinham ao seu dispor: arte, espiritualidade e visões de mundo. Em resposta às condições de vida que precisavam enfrentar, recorreram a conceitos compartilhados que reconheceram entre si, para elaborar uma nova forma de viver em terras estranhas, ao serem destituídos de seus grupos familiares e sociais. Esse novo ordenamento propiciou a "formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade", audível na música e palpável nas relações sociais e

reproduções culturais (Gilroy, 2012, p. 96), produzindo novas formas de existir e de pensar o mundo que resultaram na criação de expressões culturais como o jongo e o yambú.

O jongo foi criado no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, por africanos pertencentes a povos do grupo linguístico bantu (área entre Moçambique, Congo e Angola, na África Central) obrigados a trabalhar nas fazendas de café da região do Vale do Paraíba, no Sudeste do país. Seu surgimento foi, em princípio, uma estratégia de resistência para que os africanos pudessem se comunicar: a partir de cânticos em versos cifrados, decodificados apenas por aqueles que possuíam os saberes para tal, falavam de assuntos do cotidiano e planejavam festas e levantes, sem que feitores e senhores entendessem o que diziam, enquanto tocavam tambores e dançavam.

Quando o Brasil foi invadido em 1500, já fazia mais de cinquenta anos que os portugueses traficavam habitantes da costa da África Ocidental (desde Cabo Verde e Guiné, até o Congo, São Tomé e Costa da Mina) com destino ao reino lusitano e outros reinos europeus. Em Portugal, as pessoas escravizadas trabalhavam nos afazeres domésticos, cultivando o campo, realizando serviços de carga e descarga nos portos, e serviços de bordo nos navios. Quando os europeus chegaram em terras brasileiras, não empregaram imediatamente o trabalho escravo africano. O uso sistemático dessa mão de obra foi operacionalizado a partir da década de 1540, resultando em um comércio direto de pessoas escravizadas entre a colônia e a África. O emprego do trabalho de africanos escravizados começou com a exploração do solo brasileiro, iniciada com a plantação em larga escala de cana-de-açúcar estimulada pelo comércio do "primeiro produto agroindustrial especialmente criado para o mercado internacional no mundo moderno: o açúcar" (Tinhorão, 1988, p. 13).

O Brasil Colônia, que durante muito tempo teve a monocultura do açúcar voltada à exportação como base de sua economia, na metade do século XIX, transferiu seus esforços para a monocultura do café, que passou a ser produzido principalmente no Sudeste do país, fazendo com que, entre 1850 e 1900, o Vale do Paraíba se transformasse na zona de maior produção cafeeira do mundo. No começo daquele século, o café era apenas um arbusto plantado nas encostas dos morros próximos à cidade do Rio de Janeiro e seu consumo era quase exclusivamente local. Quando teve início o cultivo do café em escala comercial para consumo mundial, esse arbusto se alastrou pelos arredores da então Capital, adaptando-se à topografia, ao solo e ao clima, se estendendo à beira das estradas por onde passavam os tropeiros que iam

para Minas Gerais e, mais tarde, ao longo de todo o Vale do Paraíba. Assim, a floresta virgem foi devastada, cedendo espaço para grandes fazendas de café que se expandiam com o auxílio do braço escravo, garantindo que a produção cafeeira do país se estabelecesse como "a raiz, o tronco e os galhos da economia nacional" (Stein, 1961, p. 4). Essa nova lavoura cafeeira importou uma quantidade sem precedentes de seres humanos. O recenseamento de 1872 apontava que, dentre os dez milhões de habitantes do Brasil, dois milhões eram de negros africanos e quatro milhões de mulatos, restando quatro milhões de brancos europeus e seus descendentes entre os demais habitantes (Silva, 2003, p. 159).

Os africanos que chegavam ao país eram registrados nas fazendas de acordo com o porto proveniente da África e não seu grupo social. Nestes registros, dentre aqueles destinados a trabalhar na monocultura cafeeira do Vale do Paraíba, mais da metade vinha de Angola, Benguela, Congo e Cabinda, seguidos pelos oriundos de Moçambique. Cerca de trintas por cento haviam chegado de Cabundá, Cassange, Ganguella, Inhambase, Mocena e Rebolo, e poucos eram de Mina ou Calabar (Stein, 1961, p. 92). Tais localidades compreendem ao que, atualmente, se conhece como a região da África Central (entre Moçambique, Congo e Angola), considerada uma área cultural que compartilha conceitos linguísticos e visões de mundo similares, e uma ideologia política semelhante, onde seus povos ficaram conhecidos como pertencentes ao grupo linguístico bantu.

Uma das formas que essas pessoas encontraram para organizar reuniões no novo território foi a realização de atividades que os portugueses e viajantes europeus conferiram o nome genérico de batuques, onde se realizava dança, música e canto, e que configuravam os raros momentos de livre exercício a que tinham direito nos terreiros das senzalas durante os instantes de folga. O termo batuques era utilizado pelos europeus para designar o "conjunto de sons produzidos por instrumentos de percussão, em especial se considerados desarmônicos ou ensurdecedores" (Carneiro, 1961, p. 5), tocados pelos africanos quando se reuniam. Essa descrição depreciativa também era aplicada a toda e qualquer dança ao som de atabaques.

Para tentar entender esses batuques em território brasileiro, diversos pesquisadores se dedicaram aos estudos das culturas do continente africano, visando examinar orientações cognitivas que pudessem ter direcionado a criação das novas manifestações. Ao analisar as danças do Congo e de Angola, Cascudo (1965, p. 138-139) constatou o elemento do casal, dos casais ou do indivíduo dançando no meio de uma roda ao som de tambores e que, ao pedir a

sua substituição, dava uma umbigada em um parceiro ou parceira. Em sua análise, outro elemento imprescindível era a presença do solista, que tinha a liberdade de improvisar seu canto, repetido em coro pelos demais dançarinos, qualificando um canto responsorial.

Elencando outros elementos que faziam parte dos festejos africanos, os cronistas estudados por Carneiro (1961) apontaram a presença de uma fogueira, que tinha destaque em todas as festas já que eram realizadas à noite. Os músicos, inseridos no círculo de dançarinos, utilizavam o calor do fogo para aquecer e afinar a pele dos tambores. Quanto aos instrumentos, os autores relataram o uso de tambores feitos de tronco escavado e pele animal, cujo toque era frequentemente acompanhado pelas palmas dos dançarinos. Acerca dos cantos entoados durante as danças, os registros indicam que eram improvisados, onde um solista cantava e a assistência respondia. O conteúdo de tais cânticos se concentrava na narrativa de episódios amorosos, adivinhas ou façanhas guerreiras.

Durante suas incursões pelo Brasil, os testemunhos dos viajantes europeus sobre os batuques realizados pelos africanos escravizados apontam que a grande maioria deles ficou nitidamente impressionada pelo fato dos cativos passarem a noite inteira dançando, cantando e tocando instrumentos como tambores, puítas e ganzás totalmente insensíveis ao sono, ao cansaço e ao dia seguinte de trabalho. Falando sobre os instrumentos dos batuques, os tambores eram descritos como impreteríveis: poderosos instrumentos de guerra, caça e cura na África, quando operados no Brasil, passaram a fazer parte de toda reunião. Nos relatos, o tambor foi descrito como um “cilindro oco de madeira, tronco de árvore escavado internamente, em cuja extremidade superior se distende fortemente uma pele de animal, sobre a qual se bate” (Rodrigues, 1982, p. 159-160). As puítas, outro instrumento utilizado, eram também feitas de tronco escavado coberto por pele animal, porém tocadas utilizando um pano molhado com água ou cachaça que, através da ação do tocador, emitiam sons roucos. Já os ganzás diferiam muito em forma e matéria-prima, e pareciam chocalhos feitos com o que se tivesse à mão.

Rodrigues (1982, p. 155), ao relatar os festejos que presenciou durante a sua pesquisa sobre as comunidades afro-brasileiras no fim do século XIX e início do XX, conta que os dançarinos ficavam dispostos em roda, ao lado dos tocadores de tambor, cantando e batendo palmas, ou seja, participando do coro e do acompanhamento, enquanto não entravam na roda. Por sua vez, os dançarinos que bailavam no meio do círculo, quando queriam ser substituídos, realizavam um aceno ou um ‘encontrão’, numa clara referência à umbigada, em quem não

estava dançando e este passava a ocupar o seu lugar. Esses batuques que congregavam música, dança e canto eram realizados nos terreiros próximos às senzalas nas noites de sábado (e também nos dias santos), quando os trabalhadores escravizados ganhavam uma folga assegurada em lei pela Carta Régia de 31/01/1701 (Ribeiro, 1980, p. 23), determinando que os proprietários das fazendas deveriam dispensar os cativos um dia da semana para que pudessem trabalhar por conta própria em suas roças, onde plantavam alimentos diferentes da monocultura local, logrando vender suas plantações para os senhores, adquirindo algum dinheiro que lhes dava a possibilidade de comprar bens adicionais nas vendas.

Sendo pauta das reivindicações dos escravizados, as reuniões nos dias de folga eram parte das negociações cotidianas com autoridades e senhores, pois a autorização destas era um procedimento vital, já que os batuques só ocorriam com essa permissão (Mattos; Abreu, 2007, p. 74 e 77). Neste embate, muitas vezes, os batuques eram qualificados pelos representantes do poder político-administrativo e religioso como diversões desonestas, traduzindo o medo que as autoridades tinham de que as danças fossem algum tipo de ritual pagão ou reunião para promover revolta social. Por outro lado, mesmo que repreendidos, para os trabalhadores escravizados, os batuques representavam um momento de união, possibilitando a produção de sensações de pertencimento e de resistência. Se, em um primeiro momento, alguns africanos encararam situações de enfrentamento, dado que muitos grupos sociais trazidos à força para o Brasil eram inimigos, como os congos e os moçambiques, em um contexto onde estar junto era necessário e não era possível realizar celebrações específicas para cada grupo, as festas dos terreiros se tornaram ambientes propícios para trocas multiculturais. Em complemento, considerando que não podiam fazer nenhum tipo de reunião fora das horas de folga, é possível imaginar que esses eventos reunissem toda a vivência que lhes era negada no dia a dia, propiciando a criação de uma festa que condensava diferentes atividades sociais mediadas pelas vias artísticas de canto, dança e bater do tambor. É de se imaginar, portanto, que em seus dias de folga em solo brasileiro, quando podiam se reunir para se distrair, os africanos compartilhassem o que reconheciam de comum, propiciando a criação de novas manifestações culturais no novo território, dentre elas o jongo, tradição que se desenvolveu ao longo do Vale do Paraíba e que, em certas regiões, é conhecida como caxambu.

Assim como o jongo brasileiro, o yambú se desenvolveu na segunda metade do século XIX. Esse processo se deu nas zonas marginais e proximidades rurais das cidades cubanas de

Havana e Matanzas, tendo sido criado a partir de pressupostos compartilhados por africanos levados à força para Cuba, muitos deles oriundos das regiões onde hoje fica Angola e Guiné, compreendendo território dos povos do grupo linguístico bantu. Desde o início do século XVI, Cuba passou a ser invadida por espanhóis e os habitantes originários da ilha foram obrigados a viver sob o domínio do reino da Península Ibérica. Dentro do empreendimento colonial e visando explorar economicamente o novo local, o Reino Espanhol passou a comercializar e levar à colônia pessoas africanas a fim de serem utilizadas como mão de obra escrava na recém-instalada indústria açucareira.

Segundo Feliú (2003, p. 80), entre 1512 e 1790, o tráfico de pessoas para Cuba se intensificou devido ao incentivo no cultivo da cana-de-açúcar e, como escravizados, os africanos não tinham direito a nenhum tipo de descanso, lhes restando apenas cantar e dançar nos barracões das plantações, quando possível, para esquecer o cansaço do esgotamento do trabalho e a falta que sentiam de sua terra natal.

No século XIX, a colônia tinha se transformado em uma das principais sociedades escravistas das Américas, recebendo ainda mais pessoas do que durante o auge açucareiro. Em 1840, o adensamento populacional em Cuba tinha mudado totalmente em consequência dos diferentes afluentes de pessoas que chegavam: sua população passou de pouco mais de 171 mil habitantes em 1774, para cerca de 900 mil em 1846. Durante a primeira metade do século XIX, desembarcaram na ilha mais de dois terços dos 800 mil africanos levados durante todo o período colonial, um processo que alcançou o seu máximo em 1841, quando a população cativa chegou a quase 437 mil pessoas (Borrego, 2019, p. 18).

Durante a época colonial, a indústria açucareira cubana se concentrava em Havana e seu entorno, se expandindo para o interior do país e ao longo da costa, onde se situava a cidade de Matanzas, que tinha a vantagem de ser utilizada como porto de comércio. Com esta intensa atividade, não só a produção de açúcar demandava a utilização de mão de obra escrava, como os trabalhos de infra-estrutura para o desenvolvimento de ambas as cidades, na construção de casas, palácios e fortificações.

Tanto em Havana, quanto em Matanzas, essas pessoas mantidas em um sistema de escravização não moravam nos centros das cidades, onde estavam os brancos ricos e poderosos, mas sim nos bairros mais afastados. Para manter o controle sobre essa população marginal e cuidar para que permanecesse segregada, o governo estabeleceu a criação de *cabildos*:

organizações de africanos de uma mesma procedência territorial que seguiam o ordenamento da Igreja e de confrarias católicas. Apesar de configurarem uma forma de controle do governo, essas comunidades serviram para congregar pensamentos e valores africanos, e oferecer socorro e ajuda mútua, como cuidado de pessoas doentes, pagamento de funerais, compra de alforrias e aquisição de propriedades. Segundo registros, uma das primeiras confrarias foi criada em 1589, em Havana (Gómez; Eli, 1989, p. 32). Sob a tutela da Igreja Católica, essas sociedades seguiam os ritos dos colonizadores, mas os africanos também conseguiam realizar as celebrações de suas religiões. Dentro do âmbito católico, a festa do Dia dos Santos Reis Magos (seis de janeiro) era a mais importante para essas comunidades e, neste dia, os africanos eram autorizados a sair pelas ruas e praças cantando, dançando e usando suas roupas tradicionais, tocando seus tambores e instrumentos cerimoniais, quando autorizados por suas divindades (Coz Téstar, 2022, p. 25).

Mesmo com essas permissões, os *cabildos* eram mantidos sob forte controle do governo, que criava leis estipulando quando e como os africanos podiam se dedicar às suas festas e comemorações. Em 1842, foi publicada uma lei autorizando celebrações apenas aos domingos e dias festivos, adicionando que qualquer ato considerado desordem seria prontamente comunicado ao governo (Rodríguez; Niebla, 2012, p. 39). Neste contexto, os *cabildos* se tornaram espaços possíveis para a criação das culturas de resistência africana no novo território: mesmo com todas as restrições e proibições, os africanos encontraram maneiras de se manter unidos, fazendo suas festas, ainda que disfarçadas por trás das celebrações da Igreja Católica.

Essas organizações contribuíram para gestar algumas manifestações da cultura cubana que surgiram ao longo do desenvolvimento da história do país. Além disso, é importante salientar que, além de propiciar a realização de festejos nos dias autorizados pela Igreja e pelo Governo, essas comunidades também foram essenciais para congregar os elementos necessários para o surgimento das diferentes religiões afro-cubanas, ainda que tivessem que se esconder atrás da religião oficial. Nas atividades realizadas pelos africanos dentro da organização dos *cabildos*, os tambores cerimoniais utilizados eram feitos de madeira escavada coberta por pele animal, abertos em sua extremidade inferior, e chamados de “ngomas”, *makuta*, *kinfuiti* ou *tambores de palo*. Além disso, cada tambor recebia um nome específico de acordo com o seu som: *caja* (grave), *mulo* (médio) e *cachimbo* (agudo). Os toques e os cantos

que acompanhavam os tambores eram, normalmente, curtos e entrecortados, se repetindo enquanto durava a música. (Gómez; Eli, 1989, p. 54-55).

Com a abolição da escravidão em Cuba, em 1886, muitos africanos libertos saíram dos campos e plantações, onde viviam em barracões, e foram viver nos bairros mais periféricos das cidades, passando a morar em habitações conhecidas como *solares* (casarões compartilhados por várias famílias), buscando estar mais próximos dos centros comerciais, visando conseguir algum tipo de trabalho assalariado, já que não tinham meios de regressar aos seus territórios. Nessas zonas marginais, passaram a conviver com brancos pobres, especialmente espanhóis, que viviam nesses locais. No final do século XIX, orientações cognitivas compartilhadas por africanos e seus descendentes começaram se misturar nas periferias de grandes cidades como Havana e Matanzas, integrando-se a novas influências vindas de europeus que também viviam nesses locais. Nessa grande mescla reunindo variadas formas de ver e experienciar a vida de acordo com a visão de mundo de cada grupo, deu-se a gestação do yambú, variante mais antiga da rumba, uma autêntica criação cubana. Em seu surgimento, as primeiras formas de rumba, uma delas o yambú, foram consideradas pelas camadas mais abastadas da população cubana como um baile vulgar, lascivo e indecente. Esses julgamentos preconceituosos tinham relação não só com a condição social dos criadores dessas manifestações, mas também porque se tratava de uma dança com gestos sensuais, performada por um casal que realizava seus movimentos com total liberdade e consciência de seu corpo (Balbuena, 2020).

Analisando as danças praticadas em Cuba entre os séculos XVI e XVIII, Alejo Carpentier (1988, p. 52) verificou que os relatos dos poetas do Ciclo do Ouro Espanhol descreviam danças animadas, sempre sensuais, em que os dançarinos pareciam se beijar, usando lenços no pescoço, nos ombros e nas mãos, e onde a mulheres "chutavam a saia", como faria hoje uma rumbeira com a ponta do seu vestido: "danzas movidas, siempre sexuales, en que los bailarines 'parece que se dan', llevando pañizuelo al cuello, en los hombros, en la mano, y 'dando puntapiés al delantal', como podría hacerlo hoy una rumbera criolla com la cola de su vestido" (Carpentier, 1988, p. 52). Segundo este mesmo autor, no século XVII, a ilha caribenha apresentava danças e instrumentos musicais idênticos aos que atualmente é possível ver em qualquer baile popular. Em sua opinião, sob forte influência das culturas africanas, a região exportava mais manifestações de música e dança do que as importava, tendo a rumba, naquele momento, o ambiente perfeito e as características ideais para a sua criação.

De acordo com Carpentier (1988, p. 53), em 1827, na cidade de Havana, existiam numericamente mais músicos negros do que brancos (ambos em iguais condições de liberdade). Segundo ele, isso se dava, principalmente, porque a música era uma das raras profissões que propiciavam uma certa ascensão social aos negros, proibidos de se tornarem médicos, advogados ou membros do clero, como os brancos. A música era uma ocupação que podia ser praticada junto a outro serviço que incluísse um trabalho manual. Assim, quando não estavam trabalhando, essas pessoas estavam em um dos muitos bailes públicos que existiam na cidade no início do século XIX e que eram um dos principais locais de diversão para elas. Entretanto, esses bailes e expressões culturais que surgiram nos barracões das plantações, onde africanos escravizados podiam realizar suas celebrações apenas em dias festivos, seguiram marginalizados e criminalizados durante seu desenvolvimento, sendo perseguidos ao longo do tempo e seus praticantes, inclusive, sendo presos por realizarem suas festas, tocarem seus tambores, cantarem suas canções e bailarem suas músicas (Rodríguez, 1998, p. 126).

No final do século XIX, mesmo após o fim do regime de escravização, as manifestações artísticas de matriz africana eram vistas com desgosto por grande parte da população branca: para essas pessoas, significavam um lastro de tempos bárbaros e muitas festas negras foram proibidas, perseguidas ou precisavam de autorização das autoridades para que pudessem ocorrer. Na virada para o século XX, uma publicação oficial da administração local proibia que tambores africanos fossem tocados em reuniões na cidade de Havana (Reyes, 2016).

Apesar de toda a perseguição e proibições, essas práticas seguiram ocorrendo, às vezes com autorizações legais, outras vezes realizadas às escondidas nos fundos das casas e, sempre que possível quando eram permitidas, à luz do dia nos dias festivos, ainda que sob o controle governamental. O fato é que por maior que tenha sido o esforço em invisibilizar essas manifestações, elas seguiram como discursos de luta e mecanismos de permanência e afirmação de laços identitários que uniam as diversas pessoas africanas que se misturavam e que, mesmo sem intenção, agiram para criar uma manifestação artística autenticamente cubana, que significava também a possibilidade de habitar espaços de alegria, divertimento e criatividade, preservando a liberdade dos corpos em movimento, mesmo em um contexto de profundo aprisionamento.

No princípio, essas práticas culturais eram realizadas de forma espontânea, um encontro coletivo para que, apesar de condições de vida desumanizantes, fosse possível compartilhar e experienciar algum tipo de respiro em uma rotina tão desagregadora, sendo também uma forma de enfrentar a opressão e todas as proibições e perseguições infligidas por aqueles que estavam no poder. Com o final da escravidão, quando africanos libertos se mudaram para as cidades em busca de opções de trabalho e passaram a morar nos *solares*, convivendo com africanos de proveniências distintas e também com europeus das classes mais pobres, principalmente espanhóis, conceitos africanos e europeias se misturaram, propiciando o surgimento do yambú e demais variantes da rumba que viriam a se tornar parte essencial da cultura cubana (Balbuena 2020, p. 84). Assim, é possível dizer que, durante a formação e o desenvolvimento do yambú, se integraram e se misturaram pensamentos e entendimentos de mundo de pessoas africanas e hispânicas que, mesmo sem planejar, agiram juntas para a criação de um novo gênero que se caracterizou por ser indistintamente cubano (Ortiz, 1950, p. 19).

Como foi apresentado, jongo e yambú se desenvolveram a partir da segunda metade do século XIX, em países que receberam grande contingente de pessoas deslocadas pela diáspora africana, e surgiram a partir de orientações cognitivas compartilhadas que serviram de direcionamento para a criação de novas manifestações culturais nos novos territórios, quando essas pessoas foram obrigados a sobreviver em condições desumanizantes. Também é possível dizer que os africanos que criaram o jongo e o yambú compartilhavam formações linguísticas e visões de mundo semelhantes, bem como ideologias políticas similares ao fazerem parte dos povos do grupo linguístico bantu, oriundos da região centro-africana, determinada pela zona entre Moçambique, Congo e Angola.

Em seu surgimento, ambas as manifestações eram praticadas apenas nos dias de folga, somente quando autorizadas pelas autoridades político-administrativas e religiosas, e essas práticas só podiam ocorrer nos espaços de convivência que lhe eram permitidas, geralmente nos locais próximos às plantações do trabalho obrigatório, salvo as ocasiões em que podiam se realizadas junto às festas religiosas oficiais. Nas duas expressões artísticas, se verificou que são práticas que foram subjugadas, perseguidas e marginalizadas, e após os processos de abolição que ocorreram nos dois países, os grupos detentores dos saberes dessas expressões artísticas seguiram obrigados a ocupar as zonas periféricas e rurais das grandes cidades onde antes eram

obrigados a trabalhar no Vale do Paraíba, no Brasil, e em Havana e Matanzas, em Cuba. Por mais que essas manifestações se perpetuem até os dias atuais por meio dos mecanismos de manutenção e resistência de seus praticantes, essas marcas de exclusão permanecem, sendo essas populações obrigadas a seguirem à margem. Hoje em dia, não é necessário mais que peçam formalmente autorização para que realizem suas celebrações, entretanto, os lugares privilegiados das cidades lhes são negados, assim como lhe foram negados os direitos à propriedade privada, forçando esses grupos a seguir praticando seus saberes nas zonas apartadas das cidades.

Canto e musicalidades

Na tradição do jongo, antes de se iniciar os cantos e a dança, os jongueiros pedem a permissão e a proteção dos antepassados por meio da saudação aos ancestrais e aos tambores, para só depois começarem a entoar os pontos (cantos). A seguir, a roda de jongo é aberta quando o solista lança um ponto, que pode ser improvisado ou não. Este ponto passa a ser repetido em coro pelos demais jongueiros dispostos em círculo e isso se prolonga até que o autor do ponto grite *cachoera* para encerrar o canto.

Geralmente, os versos do ponto são construídos como perguntas enigmáticas, empregando metáforas difíceis de serem entendidas e que devem ser decifradas por um adversário: quando o adversário adivinha um enigma, nas palavras dos jongueiros, ele "desata ou desamarra" o ponto. Na maioria das vezes, esses pontos narram episódios da vida cotidiana, contam histórias dos antepassados ou exercem a função de crítica social. Em seu surgimento e até hoje, os pontos utilizam palavras africanas ou pronunciadas com uma influência africana como no caso do emprego de *saravá* para se dizer 'salvar' ou 'saudar' (Araújo, 1964, p. 207).

Dentro do universo dos jongueiros, existem quatro tipos de cânticos com diferentes funções. Existem os pontos de *visaria* ou *bizarria*, criados para se falar dos assuntos cotidianos ou da comunidade, reunindo a crônica social; existem os pontos de *louvação*, destinados a saudar os ancestrais, antepassados e entidades espirituais; existem os pontos de *demanda*, *gurumenta* (corruptela de argumento) ou *porfia*, que são os desafios e adivinhas codificados que precisam ser decifrados; e os pontos de *despedida* para encerrar a roda de jongo. Em sua criação, os pontos serviam como tecnologia de comunicação cifrada entre os escravizados, que através das mensagens enigmáticas combinavam fugas, marcavam encontros, criticavam os

senhores e desabafavam sobre suas dificuldades, assuntos que seguem recorrentes no jongo, tanto para compartilhar os anseios da comunidade, quanto para não esquecer o que fora vivido pelos antepassados. Assim o ponto, constituído por dois versos, um cantado pelo solista e outro pelo coro, econômico e concentrado em sentido, se aproxima muito dos provérbios, forma expressiva muito comum nas práticas africanas. Além disso, em muitas culturas africanas, a palavra tem poderes e é capaz de construir e destruir ao ativar as forças da natureza (Dias, 2001, p. 876-877). Durante a prática do jongo, além do canto de caráter responsorial, também existem as palmas de acompanhamento, normalmente executadas pela assistência, e seu ritmo interage com as batidas dos tambores, enquanto o coro responde em uníssono ao cântico entoado pelo cantador. Esse costume do refrão responsorial compreendendo "um verso entoado pelo solista e outro verso-refrão entoado pelo coro" (Andrade, 1963, p. 27) é muito comum nas manifestações afro-brasileiras, qualificando uma estética que se generalizou entre as formas artísticas desenvolvidas em todo o país.

Analisando agora a performance do yambú, se verifica que ela inicia com um canto breve puxado por um solista, seguido pela resposta em coro da assistência que também acompanha batendo palmas, marcando o começo da música e o início da dança que se encerra apenas quando o solista finaliza seu canto. Como no jongo, esse canto também assume a função de crônica social, relatando os acontecimentos da vida de uma pessoa ou da comunidade e, para Carpentier (1988, p. 42), essa forma de pergunta e resposta entre solista e coro seria uma atualização dos jogos cantados praticados por diversos povos africanos.

Por sua vez, ao analisar diferentes referências em seu estudo sobre o canto nas culturas africanas, Ortiz (1950, p. 231-234) concluiu que o cotidiano de muitas comunidades do grupo linguístico bantu é marcado por uma vida cantada. Existem cantos para todas as fases e momentos da vida: histórias de amor, guerras, casamentos, trabalho, alegrias, dores, ódio, vingança, desespero, casamento, funerais, brincadeiras, caça e até para falar de inveja.

Como foi apresentado, é possível notar, nas duas manifestações, que o canto é entoado por um solista e repetido pelo coro, que também acompanha com palmas ritmadas, dinâmica que se mantém indefinidamente até que canto, música e dança sejam interrompidos. De acordo com Turino (2008, p. 29 e 37), essa característica de canto responsorial é fundamental à música participativa que tende a ser construída por frases que se repetem indefinidamente e ciclicamente, até que a peça não acabe exatamente, apenas seja interrompida ou se desfaça.

Essa peculiaridade é essencial para gerar um tipo específico de concentração entre os participantes ao interagirem com si mesmos e com os outros através de sons e movimentos. Essa confluência coletiva também é essencial para formar vínculos sociais visto que, idealmente, todos os presentes estão engajados da mesma maneira.

Além disso, essa característica de cantos curtos em duração, porém largos em significado a partir da metaforização do discurso verbal por meio de uma linguagem dúbia capaz de construir significados extremamente complexos para contar histórias e compartilhar emoções, guarda grandes características da arte e da poesia africana: a essencialidade, a concisão e a forma sintética (Stein, 1961, p. 245-247).

Esse recurso sintético e metafórico foi muito importante para que, tanto nas práticas do jongo quanto do yambú, seus poetas pudessem expressar descontentamentos em momentos de repressão. No ponto de jongo: *Não me deu banco pra mim sentar / Dona Rainha me deu uma cama, não me deu banco pra me sentar*, registrado como tendo sido criado logo após a abolição da escravidão no Brasil, o cantador expressa a tristeza de ter a liberdade, mas de não ter terra para cultivar e seguir a vida em um mundo estrangeiro (Stein, 1961, p. 245-247). Em paralelo, tem-se o registro de uma rumba de protesto cantada no século XIX que dizia: *ambere, mayorá, ambere*, em que os escravizados diziam aos seus senhores que estavam com fome (Mestas, 2020, p.143).

Examinando agora os instrumentos musicais utilizados nas manifestações aqui estudadas, no jongo, para a execução de sua música, é necessário ao menos dois tambores de tamanhos diferentes, feitos de madeira escavada e cobertos por pele animal em apenas um dos lados, percutidos com as mãos: o *tambu*, maior, de som grave e que mantém o ritmo constante, e o *candongueiro*, menor, de som agudo e que faz as improvisações. Muitas vezes, os tambores são acompanhados pelo *guaiá*, um chocalho que marca o tempo. Normalmente, os tocadores não dançam, ficam dispostos inseridos na roda da assistência e, próximo a eles, há uma fogueira onde podem aquecer o couro dos tambores para melhorar a sua afinação.

Já no caso do yambú, em sua criação, os instrumentos utilizados costumavam fazer parte do dia a dia das pessoas. Objetos da casa como gavetas, caixas, portas, panelas, frigideiras e colheres eram percutidos para criar um ritmo de acento sincopado. Nesse sentido, era muito comum o uso de caixas de bacalhau para a obtenção de sons graves, enquanto uma caixa de velas, por ser menor, produzia o som mais agudo (León, 1974, p. 142). Por sua vez, a marcação

da *clave*, responsável por imprimir o andamento da música, era feita com colheres manuseadas pelo cantor, que também poderia usar *maracas* feitas de lata ou pequenos chocalhos, como acompanhamento (Balbuena, 2020, p. 98). Com o passar do tempo, as caixas foram substituídas por tambores feitos de madeira coberta por couro animal preso por chaves e, atualmente, a execução da música do yambú se faz a partir do toque de três tambores nomeados de acordo com a sua afinação: o *tumbador* tem registro grave e garante a base musical; o *tres dos* tem registro médio e acompanha; e o *quinto* é o agudo, com a função de improvisar. Esses tambores são acompanhados por uma *clave* que consiste em dois pedaços cilíndricos de madeira maciça, que marcam o ritmo e o andamento da música (a *clave* é um instrumento presente em muitas expressões da música cubana e tem um padrão reconhecido como "clave cubana"). Esses instrumentos podem ser acompanhados pelo *guaguá* ou *catá*, um corpo oco de madeira percutido com duas baquetas, por *cajones* (em forma de paralelepípedo ou de pirâmide invertida) feitos de madeira e com nomes variados como *caja* ou *tumbador* e, com o passar do tempo, tambores sagrados *batá* também foram incluídos a essa prática. Em adição, podem haver chocalhos ou xequerês, que marcam o tempo forte dos compassos (Balbuena, 2020, p. 99)

Pensando nos pontos de contato entre jongo e yambú relacionados aos instrumentos musicais utilizados em suas práticas musicais, pode-se observar que, nas duas manifestações, para a realização das músicas, são necessários, minimamente, tambores de tamanhos diferentes, onde o grave faz a base e o agudo improvisa, e que são acompanhados por um tipo de chocalho que marca o tempo. Com base nisso e buscando analisar elementos que apontem para orientações compartilhadas que direcionaram a criação das duas manifestações, pode-se dizer que, em ambas as expressões, o tambor é um elemento fundamental para a execução musical e pode assumir características sagradas. Em muitos idiomas bantu, os tambores escavados na madeira e com apenas uma face coberta por pele animal atendem pelo nome de *ngoma*, podendo ser utilizados como meio para se comunicar com o mundo espiritual (Slenes, 2007, p. 149). Inclusive, muitas comunidades jongueiras nomeiam o tambor maior como *angoma* ou *ingoma*, ou chamam o próprio jongo de *angoma* ou *ingoma*, provavelmente uma adaptação de *ngoma*.

Além disso, é interessante notar que, dentro das cosmologias dos povos bantu o tambor é um elemento que une as pessoas entre si e cada uma delas às divindades, sendo o próprio tambor uma essência divina ou um representante dos ancestrais e antepassados, igualmente importantes dentro dessas culturas. Verificou-se também que, na África Central, os tambores

estão ligados aos 'cultos de aflição': reuniões de pessoas em busca de curas para males físicos, emocionais e espirituais, cujos pedidos são mediados e atendidos através do intermédio da música, do bater do tambor e das danças (Dias, 2001, p. 869). Além disso, em muitas práticas africanas, quando uma música é tocada em danças e performances, os instrumentos utilizados para tal são tomados como objetos sagrados, pois possibilitam a comunicação dos seres com as forças invisíveis e os elementos da natureza como a terra, o ar e a água (Hampaté Bâ, 2010).

Entretanto, é interessante notar como essas orientações cognitivas também se transformaram quando em contato com os hábitos culturais encontrados nos novos territórios. Nas performances do jongo e do yambú, os tambores possuem uma função musical invertida em relação ao mesmo uso em performances africanas. Enquanto em localidades africanas os tambores mais graves são os responsáveis por desenvolver os ritmos mais complexos e os movimentos de improvisação, visando estabelecer o vínculo entre pessoas e suas divindades, no yambú e no jongo ocorre o contrário como reflexo da assimilação de uma noção europeia: quem improvisa é o instrumento mais agudo (Gómez; Eli, 1989, p. 56), o *quinto* no yambú, e o *candongueiro* no jongo, enquanto os demais instrumentos assumem a função de um acompanhamento mais constante.

Dança e Circularidades

Nas performances do jongo, no momento em que o ponto começa a ser repetido pelo coro, a dança se principia no centro do círculo formado pelos jongueiros, homens mulheres e crianças que compõem a assistência dos participantes e também aguardam a sua vez de dançar enquanto cantam em coro e batem palmas. A dança do jongo é interpretada por um casal no meio da roda de participantes. A composição do par não é fixa e, enquanto música e canto são executados, as pessoas da assistência podem entrar na roda, ocupando o lugar de um dos dançarinos, fazendo com que os pares se alternem. Durante a dança, os corpos não se tocam, apenas se aproximam e se afastam de forma insinuante, enquanto giram em torno de si próprios: "o homem balanceia para a direita e se aproxima da mulher, esta por sua vez balanceia também para sua direita, aproximando-se do homem, portanto não se defrontam perfeitamente, ficam um pouco de lado", o homem dá um pulinho, lançando seu pé esquerdo para a direita, na direção diagonal, apoiando-se sobre este pé a ponto de tirar o outro do chão, então se volta e faz os mesmos movimentos com o pé direito para a esquerda e, logo em seguida, realiza um giro completo

sobre seu eixo para a direita, ao mesmo tempo em que a mulher executa os mesmos passos (Araújo, 1964, p. 206,). Na sequência, os dançarinos repetem o mesmo movimento para a esquerda e vão dando voltas no sentido contrário ao ponteiro do relógio, característica das danças de roda africanas. Enquanto realizam esses movimentos, o homem, se está usando um chapéu, pode retirá-lo em reverência à sua dama ou fazer uma saudação com os braços em forma de mesura. Por sua parte, a mulher pode fazer movimentos insinuantes com a saia, utilizando suas mãos ou dançar com os braços arqueados para cima.

Quando uma das pessoas que está na roda quer participar da dança, entra no meio do círculo 'cortando' um dos componentes da dupla e assumindo o seu lugar no casal. Este 'cortar' pode ser feito com um toque de mão nas costas, com um meneio de corpo ou com um passo de dança. Assim, os casais vão se sucedendo na roda indefinidamente, parando de dançar quando o ponto é encerrado, o que cessa momentaneamente a música, até que voltem a dançar quando o canto se reinicia.

Já no caso do yambú, sua dança pode ser definida como um um baile de casais que se movimentam em ritmo lento, com gestos cerimoniosos, suaves e fluidos, bailando no centro de um círculo formado pelos participantes que fazem parte da assistência e do coro. Representa um jogo amoroso entre o homem e a mulher, onde ambos se atraem: a mulher vai provocando o homem, que retribui avançando em busca da conquista (Balbuena, 2020, p. 87). A dança é suave e pausada, com passos realizados com os joelhos flexionados. Durante o baile, o homem demonstra seu interesse pela mulher aproximando-se dela, mas sem realizar gestos mais eufóricos ou eróticos, mantendo um bailado mais sensual e muito expressivo. O homem move os ombros e o corpo com movimentos suaves, mas mantendo a intenção sensual. Enquanto isso, a mulher faz pequenas escapadas protegendo-se do homem com sua saia ou com um pequeno lenço, dando voltas ao redor do homem e trocando olhares e movimentos insinuantes. Quando o casal termina o baile, o homem coloca os braços por cima do ombro da mulher e os dois abrem espaço para que outro casal entre na roda (Rodríguez, 1998, p. 127-132).

Sobre esse jogo sensual entre os casais, Ortiz (1924, p. 406-407) afirma que a dança cubana simula a perseguição e a conquista da mulher pelo homem. Segundo o autor, a habilidade da dançarina consiste em mover o quadril com volúpia e cadência, conservando o resto do corpo com movimentos mínimos, movimentando-se apenas em passos curtos ao som dos tambores, com os braços arqueados, agitando um lenço com as mãos e levantando a saia

de acordo com a excitação da dança. Considerando os elementos das danças das duas manifestações, ambas as performances presumem um casal de bailarinos dançando no meio de uma roda de participantes. Esse casal executa movimentos sensuais e de conquista, insinuando o gesto da umbigada, mas sem executá-la de fato. No jongo, o homem faz uma mesura para conquistar a dama, que escapa com um giro ou agitando a saia. No yambú, o homem se aproxima para conquistar a mulher, que se protege com um lenço ou com a própria saia, realizando giros ao redor de seu par.

Analisando os estilos coreográficos de ambas as danças, buscando verificar orientações compartilhadas que possam ter direcionado a produção desses movimentos, ao se examinar os registros dos cronistas Macedo Soares, Alfredo de Sarmento e Capelo Ivens sobre suas experiências no Congo e em Angola no século XIX, Carneiro (1961, p. 10-13) prestou atenção ao que identificou como danças de umbigada, em diversas regiões da África Central. Segundo os cronistas, em Luanda, essa dança consistia em um círculo formado por dançarinos, onde um deles se deslocava ao meio da roda para dançar e, quando desejava ser substituído, realizava um movimento de umbigada em outro dançarino, para que este ocupasse seu lugar na roda. Esse movimento era conhecido pelo nome de *semba*, que significa umbigo em quimbundo, uma das línguas faladas na região de Angola. Da mesma forma, foram registradas danças de casais realizando a umbigada no Congo. Em tais danças, os testemunhos apontam que, formado o círculo de dançarinos, dois ou três casais se dirigiam ao centro para dançar, requebrando o corpo, especialmente os quadris, intensificando o movimento conforme a música acelerava. Quando um par se cansava, voltava para a assistência, sendo substituído por outro par.

Nos relatos analisados por Carneiro (1961), a dança africana era adjetivada como "sensual, erótica, lasciva", tendo o movimento da umbigada sempre um destaque especial nessas descrições. Para os cronistas, essa seria um tipo de pantomima em que se contava a história de uma virgem a quem eram explicados os assuntos referentes ao *lembamento*, nome da cerimônia de casamento, justificando o emprego da umbigada. Quanto ao *lembamento*, ou *lemba*, é interessante dizer que essa cerimônia durava mais de uma semana, configurando as formalidades práticas e rituais anteriores aos casamentos realizados no Congo e em Angola.

Sobre a efetivação ou não da umbigada, segundo a hipótese de Carneiro (1961, p. 45), enquanto a dança era realizada nos terreiros, a umbigada era realizada. Porém, com o passar do tempo, devido a adaptações sociais e culturais, este traço mais característico e marcante da

dança foi substituído por gestos equivalentes mais discretos como o balançar de um lenço, o convite de um aceno, o toque de uma perna ou outros movimentos de corpo.

É interessante notar também as circularidades presentes nas duas performances artísticas. O círculo é marcado pela disposição dos participantes em roda, elemento comum nas danças africanas e um dos pressupostos para a realização do jongo e do yambú, visto que a roda celebra a união entre as pessoas, o compartilhamento de memórias e sensações de pertencimento, propiciando que o baile seja realizado em seu centro. Neste centro, é possível notar alguns círculos menores traçados pelos giros dos corpos dos homens e mulheres em torno de si próprios e em torno um do outro enquanto dançam, dando voltas no sentido contrário ao ponteiro do relógio. Em outra escala, estão os círculos realizados pelo girar das saias das mulheres enquanto se movimentam ao redor de seus pares.

O círculo e as circularidades estão intrinsecamente ligados a algumas visões de mundo africanas. Do ponto de vista dos Bakongo, habitantes do reino do Kongo, na África Central, cujos conceitos culturais são partilhados por outros povos da região, como os bantu, a jornada do sol representa a passagem dessa estrela pelo mundo dos vivos (em cima) e o mundo dos mortos (embaixo), cuja trajetória é representada por um círculo. Neste contexto, o pôr do sol representa a morte do indivíduo, sendo seguido, posteriormente, por sua elevação e seu renascimento, até o momento do declínio e a chegada de uma nova morte, em um ciclo que se refere à continuidade da vida, tendo em vista que, dentro dessa cosmovisão, a vida não tem fim, ela é cíclica e a morte é meramente uma transição, expressando um entendimento do tempo circular. Essa ideia de circularidade é tão fundante que foi expressada arquitetonicamente na construção de recintos reais, marcados por espaços concêntricos, onde o rei eleito deveria realizar um percurso circular em seu domínio, passando simbolicamente entre o mundo dos vivos e dos mortos, antes de assumir seu novo cargo, ou durante a realização de festas rituais (Thompson, 2011, p. 110).

A forma de pensar o tempo de maneira circular é uma maneira de perceber a vida em vários grupos sociais africanos cujas cosmologias se baseiam numa ideia de circularidade entre passado, presente e futuro, e não em uma linha reta que liga o passado ao presente, como definida pelo tempo histórico hegemônico, sinalizando para uma orientação cognitiva que também pode ter conduzido a produção do modo de pensar e experienciar as práticas do jongo

e do yambú, em especial a maneira de enxergar o mundo de forma que o passado possa ser acessado no presente através da presença e do intermédio dos ancestrais.

Ritos e tradição oral

Antes de abrir a roda de jongo, os participantes devem homenagear os ancestrais, pedindo permissão a eles para celebrar e para que estejam presentes participando da festa, guiando os atos de todos. Ao realizarem esse rito, os jongueiros cumprem sua responsabilidade em seguir os mesmos passos dos antepassados e em reafirmar as suas ações, honrando suas existências, assumindo responsabilidades e se comprometendo em preservar a história por eles vivida, transmitindo-a às novas gerações numa tentativa não só de evitar o seu apagamento, como também de resistência, criando memórias sociais.

Neste sentido, essa maneira de experienciar o mundo de forma que o passado possa ser acessado no presente através da presença e do intermédio dos ancestrais também permite que o tempo seja pensado como uma estrutura circular, como foi apresentado anteriormente. Essas visões de mundo comportam um entendimento de que o universo visível é a concretização de um universo invisível feito de forças em movimento contínuo onde tudo se liga, tudo é solidário e o comportamento dos seres em relação a si mesmos e aos que os cercam, o mundo animal, vegetal, mineral e dos humanos possui uma regulamentação muito precisa (Hampaté Bâ, 2010, p. 173-174). Neste contexto, a mediação da comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos também é feita através do fogo e da fumaça, destacando a importância da fogueira nas tradições do jongo e no estabelecimento de uma relação com o sagrado e o mundo dos antepassados. O culto aos ancestrais também é um aspecto fundamental na religiosidade dos povos do grupo linguístico bantu, visto que os antepassados, mesmo longe do mundo carnal, ainda exercem grande influência na vida dos vivos, pois possuem conhecimentos sobre as forças vitais que podem ajudar os indivíduos a evoluírem em seu plano. Nesta cosmovisão, a alma dos antepassados nunca abandona totalmente o mundo dos vivos, permitindo uma fluidez entre os dois lados, de forma que os espíritos dos antepassados permanecem ligados ao cotidiano dos familiares vivos, sendo uma das forças mais influentes sobre seus destinos, assistindo a eventos, intervindo quando necessário, oferecendo proteção e se comunicando quando solicitado (Lopes, 2006, p.166).

Atualmente, as comunidades remanescentes praticantes de jongo seguem distribuídas nas áreas rurais e nas regiões periféricas de cidades situadas nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. Em suas práticas, conservam os saberes dos antepassados: tambores de tamanhos diferentes feitos de madeira oca e pele animal, o uso de um chocalho tipo ganzá ou angoia, a formação em roda, a presença da fogueira, a dança de casal no centro da roda, o gesto da umbigada encenada e não efetivada, e o canto responsorial acompanhado por palmas, com o uso de cânticos em forma de metáforas, enigmas e desafios.

Já no contexto cubano, desde a época colonial até o início do século XX, era muito comum que manifestações culturais como o yambú fizessem parte de festas espontâneas, criando espaços de divertimento nos raros momentos de lazer a que tinham direito os praticantes dessas expressões artísticas. Fosse na entrada dos *solares* ou no interior das casas, as reuniões poderiam acontecer sem nenhum acordo prévio: bastava que as mulheres mais velhas se encontrassem depois de seus trabalhos para conversar, e o canto e a dança poderiam surgir naturalmente. Da mesma forma, ao final de uma atividade religiosa em um dos *cabildos* ou nas *casas templo*, podia-se iniciar uma festa, como forma de distração (Coz Téstar, 2022, p. 41). Ao longo do tempo, tambores sagrados *batá* também foram incluídos na interpretação das diversas variações da rumba e há registros de que, em alguns lugares na cidade de Matanzas, quando se encerra uma cerimônia de *la Regla de Ocha* (religião afro-cubana de matriz iorubá), a celebração continua com uma festa de rumba que pode durar até o amanhecer do dia seguinte. Segundo Coz Téstar (2022, p. 5), é perfeitamente possível que dentro de uma performance de rumba sejam incluídos toques e cantos para divindades, já que os *rumbeiros* pertencem a grupos sociais onde é comum a prática de religiões afro-cubanas. Dentre essas religiões, também existe uma de matriz bantu, a *Regla Conga* ou de *Palo Monte,* que cultua os espíritos dos antepassados conhecidos como *ngangas*, que ajudam e aconselham as pessoas encarnadas. O sacerdote é conhecido como *tata nganga*, seus praticantes são chamados de *paleros* ou *mayomberos* e utilizam elementos da natureza como minerais, plantas e animais para realizar seus rituais. Durante as cerimônias, entoam-se cânticos que incluem orações para invocar os espíritos, a fim de que encarnem momentaneamente nos iniciados, oferecendo conselhos. Essa ação também é estimulada pela música, tocada com tambores que propiciam o diálogo entre os espíritos e os encarnados. Esses tambores são feitos de madeira em forma de barril, revestidos com pele

animal e abertos na parte inferior, atendendo pelo nome de de *ngomas* ou *makuta*, *kinfuiti* ou *palo* (Coz Téstar, 2022, p. 28)

Nos dias atuais, tendo a sua tradição transmitida ao longo das gerações, o yambú é um forte símbolo representativo de uma camada marginal da sociedade cubana, responsável por fortalecer a identidade das comunidades detentoras desses saberes, atuando como expressão de autoestima e de resistência, sendo uma ferramenta de alcance social e enriquecimento da vida dos praticantes em seus territórios.

Tanto no jongo quanto no yambú, é possível verificar que suas performances não são apenas reuniões comunitárias, mas também visam a reprodução de ritos aprendidos com os antepassados e se conectam, muitas vezes, com a espiritualidade de seus praticantes. Ao analisar as orientações compartilhadas por africanos em diáspora que podem ter servido de direcionamento para a produção das duas manifestações analisadas, viu-se como a conexão com os ancestrais é primordial para os povos bantu, assim como o uso de elementos da natureza como minerais, plantas e animais. Neste sentido, a fala e a palavra assumem igual importância. Para os povos bantu, as conversas e as palavras são essenciais, fazendo com que as narrativas junto à fogueira noite adentro e as trocas de experiências em grupo sejam práticas cotidianas. A fala não é apenas um meio de comunicação, mas um mecanismo de preservação da sabedoria dos ancestrais por meio da tradição oral (Vansina, 2010, p 139-140). E, sendo a tradição oral o testemunho transmitido de uma geração a outra, é possível dizer que, neste contexto, a "tradição oral é a grande escola da vida" (Hampaté Bâ, 2010, p. 169), é fonte de conhecimento sobre religião, ciências, artes, divertimentos e demais assuntos considerados importantes para a sociedade. A oralidade é, neste caso, uma atitude diante da realidade, não uma ausência de habilidade. Além disso, a palavra também tem a função de conectar o mundo carnal ao espiritual e, ao fixar suas bases na iniciação e na experiência, a tradição oral tem a função de elevar os seres à sua totalidade, já que a fala é a materialização das potencialidades do poder, do querer e do saber, postas em movimento na medida em que o pensamento ganha som e toma corpo através da fala.

Dessa forma, é possível dizer que a tradição oral se apresenta indispensável na preservação do jongo e do yambú. Embora a oralidade seja, por vezes, subjugada por se tratar de um ensino não formal, que não segue orientações institucionalizadas e que tampouco se baseia na escrita para manutenção de seus conhecimentos, ela é fundamental justamente por

não se enquadrar em regras fixas, por não ser delimitada por fronteiras rígidas e não congelar os conhecimentos em um tempo específico. Por estar integrada às atividades diárias das comunidades, a transmissão de conhecimentos pela oralidade permite que saberes e fazeres sejam ensinados e atualizados por meio da assimilação e repetição de gestos e movimentos, da entoação de versos e cantigas, da escuta e do compartilhamento de histórias e memórias partilhadas por um mesmo grupo, mantendo as tradições vivas.

Considerações finais

Como foi apresentado, é possível estabelecer pontos de contato entre jongo e yambú não só em suas condições formativas, considerando contextos históricos, econômicos e socioculturais, mas também em seus elementos artísticos estruturantes: música feita por tambores de tamanhos diferentes onde o grave faz a base e o agudo improvisa, canto responsorial acompanhado por palmas, versos que utilizam recursos poéticos para transmitir mensagens à comunidade, dança de casais que encenam jogos de conquista em performances que acontecem no centro da roda de participantes, circularidades, ritos que apontam para a espiritualidade de seus praticantes e preservação e manutenção de saberes por meio de transmissão oral.

Além de verificar esses pontos de contato, esta investigação também teve como objetivo encontrar confluências nas orientações cognitivas compartilhadas por africanos em diáspora que possivelmente direcionaram a produção dessas maneiras de se pensar e fazer jongo e yambú. Considerando que ambas as manifestações se formaram a partir da segunda metade do século XIX, sendo criadas por pessoas pertencentes majoritariamente aos povos bantu, que foram arrancadas do continente africano e deslocadas para as Américas, buscou-se, nas visões de mundo desses povos, encontrar elementos que apontassem para conceitos e pressupostos que podem ter orientado tanto o jongo quanto o yambú.

Ao final dessa exposição, pode-se apreender que as duas expressões artísticas apresentam suas particularidades, não sendo comparáveis em sua totalidade. Entretanto, é possível dizer que seus criadores possuem um passado similar no continente africano e posteriores experiências de despojo, e que compartilham princípios e entendimentos de vida confluentes, os quais orientaram a produção das novas manifestações culturais desenvolvidas no continente americano. Além disso, é interessante notar que, ao longo de suas transformações, o jongo se constitui como uma das matrizes formativas do samba, em especial do samba urbano,

tido como um dos símbolos da cultura brasileira. Por sua vez, o yambú é considerado a forma mais antiga de rumba, que também é símbolo cultural de seu país. Assim, essas duas criações culturais afrodiaspóricas que foram menosprezadas, proibidas e perseguidas pelas elites financeiras e pelos administradores de seus países durante o seu surgimento e ao longo de seu processo de resistência e manutenção após a abolição dos sistemas escravistas, ao final, depois de muita persistência, inventividade e negociações, se transformaram em expressões artísticas que viraram símbolos de suas nações, sendo ambas reconhecidas como ícones culturais de seus países.

Por fim, é fundamental ressaltar a importância da valorização dessas manifestações culturais da diáspora africana como forma de dar visibilidade a conhecimentos de comunidades mantenedoras de saberes e fazeres artísticos de ambos os países, contribuindo para a preservação e a sustentação de grupos historicamente subjugados, mas que foram fundamentais na criação de expressões musicais que são definidoras de culturas autênticas de Brasil e Cuba, aproximando jongo e yambú também neste sentido.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

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

BALBUENA, Bárbara. La rumba autóctona de Cuba: de baile lascivo a patrimonio cultural de la nación cubana. **Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Martinello**, n. 26, p. 79-101, 2020.

BORREGO, Reinier. **Lo importante aquí es no morirse**: azúcar, esclavitud y mortalidad en Cuba (1840-1886). Tese de Doutorado em Historia. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2019.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro: Polar, 1961.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

CARPENTIER, Alejo. **La música en Cuba**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta, 1993.

COZ TÉSTAR, Roxana. **Las "Atrevidas"**: Deseo Y Performatividad En La Rumba Cubana. Dissertação de Mestrado. Universidade Autônoma do do México, Cidade do México, 2022.

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István e KANTOR Íris (orgs.). **Festa: Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

FELIÚ, Virtudes, Herrera. **Fiestas y tradiciones cubanas**. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.

GILROY, Paul. ***O Atlântico Negro***: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GÓMEZ, Zoila; ELI, Victoria. **…haciendo música cubana**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.), **História geral da África, Volume 1**: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

LEÓN, Argeliers. **Del canto y el tiempo**. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1974.

LOPES, Nei. **Bantos, males e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongo, Registro de uma história. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

MESTAS, Alfonso. Historia de la rumba Comparative. In: **Cultural Studies: European and Latin American Perspectives 9**: p. 143-149, 2020.

MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**. Uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas Editora e Centro de Estudos Afro-Brasileiros, 2003.

ORTIZ, Fernando. **Glosario de afronegrismos**. La Habana: Librería Cervantes, 1924.

ORTIZ, Fernando. **La africanía de la música folklórica de Cuba**. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, 1950.

REYES, José Fortún. **Música cubana**: La aguja en el surco. La Habana: Ediciones Cubanas, 2016.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Biblioteca Educação é Cultura**: Folclore. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

RODRÍGUEZ, Raúl Martínez. La rumba en la provincia de Matanzas. In: **Panorama de la música popular cubana**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, p. 125-136, 1998.

RODRÍGUEZ, Andrés Reyes; NIEBLA, Milagros Delgado. **Del cabildo de "nación" a la casa de santo**. La Habana: Fundación Fernando Ortiz 2012

SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico**: a África no Brasil e o Brasil na África. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: UFRJ, 2003.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold e PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

STEIN, Stanley. **Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo: Art, 1988.

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

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.