

Organizadoras

Neide Freitas

Sônia Queiroz

Vissungos

cantos afrodescendentes em Minas Gerais

3ª ed. revista e ampliada



Belo Horizonte

FALÉ/UFMG

2015

Diretora da Faculdade de Letras

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor

Rui Rothe-Neves

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

Preparação de originais

Stéphanie Paes

Diagramação

Thiago Landi

Revisão de provas

Cíntia Almeida

Olívia Almeida

ISBN

978-85-7758-249-5 (impresso)

978-85-7758-248-8 (digital)

Endereço para correspondência

Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@gmail.com

site: www.lettras.ufmg.br/labeled

*Dali vindo, visitar convêm ao senhor o povoado dos pretos:
esses bateavam em faisqueiras – o recesso brenho do Vargem-
da-Cria – donde ouro já se tirou. Acho, de baixo quilate. Uns
pretos que ainda sabem cantar gabos em sua língua da costa.*

João Guimarães Rosa

Sumário

- 7 Pedindo licença para cantar**
- 13 Uma simples história...**
Ivo Silvério da Rocha
- 17 Antônio Crispim Veríssimo, mestre de vissungo**
Antônio Crispim Veríssimo
- 23 Um panorama da música afro-brasileira**
José Jorge de Carvalho
- 29 Garimpando os vissungos no século XXI**
Glaura Lucas
- 33 “Emo quá”, um vissungo**
Daniel Magalhães
- 37 Vissungos no Rosário**
Sônia Queiroz
- 43 Vissungos:**
cantos afrodescendentes de vida e morte
Sônia Queiroz
- 59 O corpus dos vissungos**
de São João da Chapada (MG)
Maurizio Gnerre
- 73 A propósito do que dizem os vissungos**
Yeda Pessoa de Castro

- 79 A força da palavra nos vissungos**
Neide Freitas Sampaio
- 87 As palavras cantadas do Serro-Frio**
Amanda López
- 113 A língua cantada dos vissungos**
Marc-Antoine Camp
- 127 Vissungo... enquanto canto: o Padre Nosso**
Andrea Albuquerque Adour da Camara

Pedindo licença para cantar

*ia uê ererê aiô gombê
com licença do curiandamba,
com licença do curiacuca,
com licença do sinhô moço,
com licença do dono de terra.*

Os vissungos são "cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração" e ainda hoje presentes em diversas situações da vida cotidiana dos habitantes de alguns povoados de Minas Gerais. Seja no trabalho nas minas ou no trabalho dos terreiros, nas brincadeiras ou no cortejo dos enterros, os negros escravizados preservavam sua cultura à revelia dos senhores, através da música. Apesar da importância que esses cantos apresentam para o conhecimento da cultura brasileira como um todo e da cultura africana que herdamos, ainda são relativamente poucos os estudos sobre eles.

Os vissungos 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 oito capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes.

O trabalho realizado por Machado Filho não teve continuidade e, ao longo do século XX, permaneceu como a única fonte escrita sobre os vissungos. Encontramos apenas referências esparsas sobre esses cantos,

em estudos sobre as tradições orais brasileiras, que sempre reproduzem o registro feito pelo pesquisador mineiro.

Somente no início do século XXI, mais de sessenta anos depois da pesquisa de Machado Filho, é que se realizou outro trabalho de campo sobre os vissungos. A pesquisadora Lúcia Nascimento, que investigou as sobrevivências dos vissungos na região de Diamantina e Serro, identificou apenas 14 dos 65 cantos registrados entre os anos 1920 e 1930 e quatro cantadores, dois na mesma região estudada por Machado Filho e dois entre os membros do Catopê de Milho Verde, distrito do Serro, o que evidencia o processo de desaparecimento dessa manifestação da cultura afro-brasileira. Por outro lado, é notável a força do canto e da dança na manutenção desse patrimônio linguístico e cultural: 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. Para dar aos leitores uma ideia 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, reunimos neste volume todos os estudos sobre os vissungos a que tivemos acesso. Em sua segunda edição, de 2009, aos textos publicados inicialmente, em 2006, foram adicionados três ensaios, escritos para o número especial sobre os vissungos do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, publicado em outubro do ano anterior. Nesta terceira edição acrescentamos à coletânea um texto de Sônia Queiroz escrito para apresentar a coletânea de cantos *Vissungos no Rosário*, e outro, extraído da tese de Doutorado do etnomusicólogo suíço Marc-Antoine Camp, desenvolvida a partir de pesquisa de campo em Milho Verde.

Iniciamos propositalmente pela voz de dois mestres de vissungo de Milho Verde – Ivo e Crispim. No primeiro texto conheceremos um pouco

sobre o povoado de Milho Verde, através das palavras de Ivo Silvério da Rocha, mestre de vissungo e patrão do catopé. No segundo, saberemos o que eram os vissungos no passado e como eles aconteciam em Milho Verde, através de um dos últimos depoimentos gravados com o mestre Antônio Crispim Veríssimo, falecido em maio de 2008.

Os três textos seguintes apresentam análises musicais dos cantos. O primeiro deles, escrito por José Jorge de Carvalho, em 2000, foi publicado inicialmente na *Série Antropologia*, da Universidade de Brasília, e trata da música afro-brasileira em geral. Na parte publicada neste volume, o autor analisa os vissungos que foram gravados, na década de 1960, por Clementina de Jesus, e só divulgados publicamente em 1982. O texto "Garimpando os vissungos do século XXI", escrito por Glaura Lucas inicialmente para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, apresenta as principais dificuldades de transposição de músicas da tradição banto para as partituras de tradição europeia. "Emo quá", de Daniel Magalhães, também extraído do mesmo *Suplemento*, insere os vissungos no contexto musical afro-mineiro, comparando-os ao Catopé de Milho Verde e à tradição dos pífanos, encontrada na região do Serro e Diamantina.

Os textos escritos por Sônia Queiroz traçam um panorama dos registros desses cantos afro-brasileiros, feitos por pesquisadores, músicos e poetas, e ainda: o primeiro identifica a sobrevivência de vissungos no repertório dos mestres nas Festas do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e no Candombe, em diferentes regiões de Minas; o segundo traz uma breve reflexão sobre a poética dos vissungos registrados na região diamantina e apresenta transcrições produzidas a partir de experiência de tradução criativa realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

Os quatro textos seguintes analisam os cantos sob uma perspectiva linguística. O primeiro deles, de Maurizio Gnerre, foi escrito no final da década de 1980 e nele o autor destaca a importância do estudo de Machado Filho, por sua "sensibilidade linguística", e analisa quatro cantos, com base nas informações dos "fundamentos" (uma tradução da ideia geral do vissungo fornecida pelos entrevistados, mas não uma tradução literal, palavra por palavra) e no glossário apresentado por Machado Filho, reportando-se também à gramática do quimbundo e a conversas com

a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro. O texto escrito por Yeda Pessoa de Castro “A propósito do que dizem os vissungos”, para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, traz uma perspectiva histórica dos estudos africanos no Brasil e aponta para a necessidade de se estudar com maior atenção as culturas dos povos do grupo banto, principalmente porque foi banto o maior contingente de africanos trazidos para o Brasil escravocrata. A etnolinguista ressalta, assim, a enorme importância dessas culturas na formação da cultura brasileira.

“A força da palavra nos vissungos” foi escrito por Neide Freitas inicialmente como um capítulo de sua dissertação de Mestrado, defendida em 2008 no Pós-Lit/UFMG, que trata da presença de palavras de línguas africanas em romances de Luandino Vieira e Mia Couto e nos vissungos. Neste texto, a autora compara as recolhas de Machado Filho e de Lúcia Nascimento, mostrando que, apesar do passar do tempo, do desuso da língua mesclada em que os vissungos eram cantados e do desaparecimento do contexto social que motivava os cantos, alguns deles se mantiveram como *palavras-força*, capazes de trazer em si a importância cultural dos cantos. O texto seguinte foi escrito por Amanda López como parte de sua pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvida na Faculdade de Letras da UFMG em 2004-2005. A autora ampliou o glossário elaborado por Aires da Mata Machado Filho no início do século XX, incluindo palavras presentes nos cantos que esse pesquisador omitiu no glossário, não se sabe por quê, e acrescentando as palavras que surgiram com a pesquisa de campo realizada por Lúcia Nascimento, em 2001-2002, no Mestrado em Estudos Linguísticos da UFMG.

Fechando esta terceira edição encontram-se dois estudos na perspectiva da música. No primeiro deles, o pesquisador Marc-Antoine Camp, a partir dos estudos recentes da Etnomusicologia, procura examinar a “africanidade” dos elementos linguísticos presentes nos vissungos em sua transmissão atual e “as percepções verbalizadas da cultura afro-brasileira de moradores no [...] vilarejo de Milho Verde e seus arredores”. O último texto, escrito por Andrea Adour, apresenta considerações a partir da comparação de dois registros de um mesmo vissungo: a partitura, publicada em livro por Aires da Mata Machado Filho, e o fonograma, integrante da coleção de gravações feita por Luiz Heitor Correia de Azevedo.

Com esta coletânea de estudos sobre os cantos de tradição banto remanescentes em Minas Gerais no século XX (e, alguns poucos, ainda no século XXI), esperamos contribuir para o reconhecimento da contribuição dos povos dos antigos reinos do Congo, de Matamba, Ndongo e Benguela na formação da diversidade e riqueza cultural do povo brasileiro.

As organizadoras

Uma simples história...

Ivo Silvério da Rocha

Não sabemos a era de nossa comunidade com este lindo nome de Milho Verde. Sabemos que quem colocou este nome foram os bandeirantes, que estavam viajando pelo Jequitinhonha, ao passarem nas vertentes de uma água que corre daqui de dentro da rua e cai no Rio Jequitinhonha, numa distância de dois quilômetros. Eles conheceram a água e disseram: "Vamos acompanhar esta água, certamente tem morador".

E verdade, encontraram um morador por nome de Modesto. Os bandeirantes estavam com fome e perguntaram ao Sr. Modesto se tinha alguma coisa para comer. Ele respondeu: "Não tenho nada; tenho milho verde, se vocês quiserem, podem apanhar e assar". Eles aceitaram, assaram e comeram. Perguntaram para o Sr. Modesto: "Aqui tem nome?" Ele respondeu: "Não". "Pois então vai ficar com o nome de Milho Verde", disseram os bandeirantes.

Daí por diante, não sei contar como cresceu aos poucos. Temos duas igrejas históricas, a da matriz e a que se chama Igreja do Rosário, padroeira dos negros. Em outro século, aqui tinha casa de ourives, várias casas de comércio e um quartel onde prendiam e amarravam os negros nas correntes e nos troncos.

O Milho Verde, que já era bem evoluído, há uns 150 anos atrás começou a se acabar, depois que começaram as derrubadas no Paraná, São Paulo, Belo Horizonte, outras pessoas saindo para a mata do rio, para apanhar café e derrubadas em várias estradas de trem de ferro pelo Brasil.

Os que continuaram, foram vivendo às custas de roças e garimpo, mas nada valendo nada. Há uns 25 anos atrás, começaram a sair de novo, para São Paulo e ir cortar lenha no sertão. Eu mesmo, em 1972, fui pra São Paulo e voltei em 1979.

De uns quinze anos para cá, já cresceu a Vila de Milho Verde; tem um bairro bem evoluído, por nome de Rua do Campo; outro pela saída do Serro, com uma boa área para crescer, já com umas três ruas, com várias casas boas e em construção feitas por turistas. Pela saída de Diamantina, já se promove mais um bairro novo. Todos eles têm lindas vistas que dão para se enxergar de oito a dez quilômetros de distância.

Temos um campo de futebol, fundado há 27 anos; temos um ótimo grupo escolar há doze anos; um posto de saúde há uns onze anos; um cartório no centro, dirigido por Maria das Dores Carvalho; temos correio no centro, de propriedade de José Mário de Faria; temos telefone, só ainda não foi feita a ligação direta, ainda não estamos utilizando. E as famílias que foram embora, só falam em voltar para cá.

Há uns seis anos, começaram a surgir alguns turistas. Todos os feriados e férias que eles têm, vêm passar seus dias aqui. Vários armam barracas, outros alugam casas, outros ficam na Pensão Morais.

Temos uma creche fundada e funcionando há uns oito meses e uma Associação Comunitária fundada há três anos. O presidente é o Sr. Josias, o mesmo que dirige a creche. Temos duas danças históricas: a marujada e o famoso catopê, dirigido por Ivo e Sebastião. Nas Festas do Rosário, um grupo de negros formado por trinta a quarenta componentes, dança as danças africanas mais famosas.

E temos várias procissões com grandes atrações, nesta Vila de Milho Verde, que em breve vamos ver passar à condição de cidade, mas que para mim, digo a verdade e lamento, se passar à cidade algum tempo, para mim, o nome que vai ficar registrado com amor e alegria, para todos desta comunidade, é Milho Verde.

Venha conhecer as nossas lindas paisagens, um lugar de saúde. Queremos movimento e empregos que faltam pra nós. Temos um número de habitantes na região que pertence à comunidade de 1.600 a 1.700. Faltam indústrias, uma ponte no Rio Jequitinhonha, e o DER asfalte

definitivamente a nossa estrada do Serro à Diamantina, para que o trânsito melhore um pouco.

Texto feito a partir de relato do mestre de vissungo e patrão do Catopê de Milho Verde – MG, Ivo Silvério da Rocha, extraído do livro *Histórias das comunidades mineiras: I Concurso Estadual de Redação Popular*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1988. As referências cronológicas e os dados sobre a região foram mantidos, embora, em alguns casos, não correspondam mais à realidade do povoado. Essa opção foi feita para preservar, nesta publicação, o texto original, sem modificações ou adaptações.



Igreja Matriz de
Nossa Senhora dos
Prazeres, em Milho
Verde.

Foto: Lúcia Nascimento



Catopé de Milho
Verde em frente
à Igreja de Nossa
Senhora do
Rosário.

Foto: Lúcia Nascimento

Antônio Crispim Veríssimo, mestre de vissungo

Antônio Crispim Veríssimo

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 acumpanhá 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 ritual que nós achamo e é dos antigão, do pessual que é a orige da curtura. Seu Gazino morreu com cento e tantos ano. Morreu velho, que é a orige da curtura 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 litro de pinga na garupa, ninguém ia sem cachaça, não. Ia morreno a pessoa, já mandava buscá a pinga, pa fazê o quarto. Quarqué um portadô, quarqué um colega ali, ia e buscava a pinga pa 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 Senhora
Duas incelência de Santa Vitória
Vamo levá essa alma pra glória
Vamo levá, vamo levá
esse presente pra Nossa Senhora

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

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 aguentô
sofrê tanta dô.

Isso é fazeno quarto. A noite toda rezano. Aí 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 chamai, ocê num responde
Por que chamai, 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 chegá

Mais era as mulhé que tirava essas incelência. Vissungo é só home que canta, mulhé não. Mulhé só na saída da porta. Dona num canta vissungo, 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 termina 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 alembra de mais ninguém". Agora os home cumeça, recebe os bendito das boca das muié. Aí é que os home tira os vissungo:

Êi, bendito, é, lovado seja Cristo
Madamba auê
E que vá lá sê
Que seja 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 co'a gente o resultado, né? Mais, isso é do vissungo.

Pedindo ajuda

Quando tá pesado, pede ajuda, né? Põe caxão 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 adulto, pano preto. O caxãozinho das crianças 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 cimintério. 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 cimintério tamém. Ela é cumeçada assim:

Êêê, jombá lerê ioô
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 justamente *calucimba*.

Chegada na igreja e no cemitério

Aí vai chegano, as pessoa cumeça:

Ô caxinganguelê, vá imhora com Deus, com Deus, com Deus
Vá imhora com Deus, com Deus, com Deus
Ê caxinganguelê, vá imhora com Deus, com Deus, com Deus
Vá imhora com Deus, com Deus, com Deus

É isso aí. Quando termina, o espírito já tá saino. Agora a pessoa tá den’da igreja, e faz a intrega. Aí 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 muisga de multa de garimpo tinha que sê um rituá, cê tem que cantá pidino. Ninguém num ixigia o que que é pa dá, não. O que pudesse dá, dinheiro, cachaça. A pessoa canta pra ele e fala: "Ocê que diga pra nós, seu moço". Ele vai e dá um lito de pinga. Aí 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 pa cantá tamém, já xinga ele tamém, na língua:

Que bicho é esse, é tamanduá
Que rabo cumprido, é tamanduá
Que bicho é esse, é tamanduá
Que rabo cumprido, é tamanduá

O freguês que já sabia que se num levasse, ia aguentá o tamanduá, já levava a pinga no alforje. Isso nós achô dimaisi.

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 realizada por Neide Freitas com o Sr. Crispim 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. Sr. Crispim faleceu em maio de 2008.

Um panorama da música afro-brasileira

José Jorge de Carvalho

Gêneros rurais tradicionais: vissungos

Os vissungos são cantos de força. Foram originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século XVIII. Adotando a perspectiva comparativa já padronizada da Etnomusicologia, poderiam ser classificados como cantos de trabalho. Contudo, se tivermos em mente que as pessoas que os cantavam estavam no exercício de suas atividades sob severa coerção física, ao chamá-los de “cantos de trabalho” dificilmente estaríamos refletindo o ponto de vista do sujeito que cantava. O ambiente para a execução dos vissungos está bem retratado na Figura 42 dos *Riscos iluminados* de Carlos Julião, produzido no último quarto do século XVIII e publicado por volta de 1800.¹ Após o declínio da mineração naquela região, o vissungo tornou-se uma tradição de canto ritual, na qual o trabalho real na mineração do ouro era dramatizado numa ocasião de esforço comunitário. Sob essa forma ritual foram registrados na região do Serro (exatamente no mesmo local citado na Figura 17 quase duzentos anos antes) por Aires da Mata Machado Filho.² A qualidade da gravação era péssima nos anos 1930, porém, do que pude ouvir das gravações originais, a base rítmica era muito provavelmente composta por um trio de tambores, tocando três padrões distintos polirritmicamente entrelaçados, quem sabe ligadas a um padrão de candombe, tão remoto da linha básica

¹ Ver JULIÃO. *Riscos iluminados de figurinhos brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*.

² MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

da música afro-brasileira secular e comercial quanto os vissungos. Nos anos 1960, Clementina de Jesus gravou-os com um grupo de músicos. 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.

Vissungo 22 – Cantado por Clementina de Jesus

Êi ê covicará iô bambi
tuara uassage ô atundo mera
covicara tuca tunda
Dona Maria de Ouro Fino
criola bonita num vai na venda
chora chora chora só
chora chora chora só

A linguista Yeda Pessoa de Castro, especialista em idiomas banto, ofereceu-me a seguinte provável tradução da primeira parte do texto: “Está chovendo, de manhã cedo, e as galinhas estão ciscando o chão”.

Nesse canto pode-se realizar o exercício típico da audição errada: muitas vezes o ouvinte acrescenta seu próprio desejo e muda o que escuta em uma letra de canção. Aqui, por exemplo, Clementina de Jesus deixa a energia da voz cair quase ao silêncio nas palavras *na venda*. Por muito tempo entendi que ela dizia “não vai nascer”: uma linda mulata não vai nascer.

Para começar, o texto revela uma cena muito prosaica e doméstica, ligada aos arredores de uma vila de Minas Gerais colonial: de manhã cedo (geralmente as galinhas acordam com a aurora), está chovendo e por isso a mulatinha não pode ir à venda. Contudo, como todos os vissungos transmitem um significado esotérico, podemos arriscar alguma interpretação com base nas informações acessórias disponíveis. Os dois conjuntos de significantes, a saber, sua incapacidade de sair de casa e as pesadas gotas de chuva, ambas formam uma cadeia de significado coerente com as lágrimas derramando de seus olhos. E o nome *Dona Maria de Ouro Fino*, que poderia ser de uma sinhá, parece contrapor-se à imagem da mulata sem nome, quem sabe indicando a incapacidade da geração de uma beleza negra feminina em circunstâncias tão desumanas.

Nesse vissungo, Clementina inspira o ar num momento que pode ser considerado “errado”, do ponto de vista da música popular comercial. Numa gravação comercial, o produtor provavelmente teria pedido a ela para repetir a passagem. Contudo, sua respiração “errada” pode ser ouvida como simbolicamente correta, pois torna-se icônica do texto, que diz: “ele chora, ele chora, sozinho”. O defeito na voz, a respiração errada, pode ser ouvida iconicamente como o choro do escravo que não teve a oportunidade de fugir para o quilombo junto com o rapaz.

Vissungo 62 – Cantado por Clementina de Jesus

Muriquinho piquinino,
ô parente
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta onde vai,
ô parente.
Purugunta onde vai,
pro quilombo do Dumbá.
Ei chora-chora mgongo ê devera
chora, gongo, chora.
Ei chora-chora mgongo ê cambada
Chora, gongo, chora.

Tradução oferecida por descendentes dos escravos que trabalhavam nas minas nas regiões do Serro e Diamantina: “O menino, com a trouxa nas costas, está correndo para o quilombo do Dumbá. Os que ficam choram porque não podem acompanhá-lo”.³

Os vissungos, como as letras de músicas de umbanda para algumas divindades tais como os pretos-velhos e as pretas-velhas, dramatizam um emprego particular da língua portuguesa que soa infantil, especialmente com diminutivos. Foi estabelecida historicamente uma correlação entre o modo pelo qual os falantes banto alteram a morfologia portuguesa pela adição de vogais, expandindo, assim, o número original de fonemas das palavras e transmitindo a impressão de uma maneira infantil de falar o português brasileiro. Em resumo, o processo de bantização do português brasileiro foi ideologicamente construído como se

³ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

o sujeito tivesse se tornado mentalmente infantil, retardado ou incapacitado. Mais ainda, como se essa fala bantuzada indicasse um quê de falta de autoestima, de covardia, de inferioridade aceita e aberta – enfim, é a imagem da fala do escravo que expressa o gozo que sente situando-se acriticamente dentro dessa estrutura clássica, assimilado ao sadomasoquismo interpessoal, perenizado conceitualmente na famosa dialética amo-escravo formulada por Hegel e revisitada por teóricos do século XX, tais como Frantz Fanon e Jacques Lacan. *Muriquinho* é uma bantuzação de *molequinho*, *menininho*. *Muriquinho piquinho* significa um ‘menininho muito pequeno’.

Qual é o “eu” que fala na canção? Para quem ele fala – isto é, quem é o “tu” para ele – e quem é o terceiro que garante a comunicação que ele tenta estabelecer? O sujeito diz aqui que alguém pergunta para onde vai o menino. Alguém chora um bocado, provavelmente a “cambada” (isto é, o grupo de companheiros que se autodenomina com o termo inferiorizante a eles atribuído pelo homem branco; um coletivo anônimo e despersonalizado) está chorando. E o gongo, o sino de ferro que anuncia o começo e o fim do dia de trabalho dos escravos nas minas, também está chorando. Temos aqui aquilo que Mikhail Bakhtin chama de *dupla voz*: o sujeito está chorando pela afirmação de que outros choram.⁴

Vissungo 64 – Cantado por Clementina de Jesus

Iáué ererê aiô gumbê
com licença do Curiandamba
com licença do Curiacuca
com licença do sinhô moço
com licença do dono de terra

Curiandamba é um ser sobrenatural que, como Exu e similares, indica o caminho e exige ser apaziguado para não causar problemas para os escravos negros que trabalham nas minas. Curiacuca é outro ser sobrenatural, que também devia ter um poder ameaçador para o sujeito que canta e para os ouvintes que compartilham da comunidade de significado e experiência formulada pela canção. Ambos os seres sobrenaturais são provavelmente

⁴ Ver BAKHTIN. *Problems in Dostoevsky's Poetics*.

equivalentes míticos do papel representado por Exu, ou Bara, ou Legba, o deus trapaceiro nas religiões afro-brasileiras. A despeito do fato de se tratar de um gênero de circulação muito restrita, esse vissungo afirma uma certa atitude emblemática dos negros no Brasil. O sujeito une os mundos sobrenatural e natural, o religioso e o social, a hierarquia celestial e humana; ele parece obrigado a render-se às esferas africana e brasileira de sua experiência. Por um lado, ele presta obrigação ritual aos espíritos, exatamente como se faz no candomblé, xangô, umbanda; por outro, presta sua homenagem ao jovem, provavelmente filho do senhor branco, mencionado explicitamente no verso seguinte. Isso pode ser tomado como uma orientação para o comportamento dos ex-escravos nas Minas Gerais do século XX.

Mesmo assim, o disco de Clementina de Jesus, há muito esgotado, circulou apenas entre uma elite de classe média de gosto refinado para música popular. É o tipo de música utilizada em peças teatrais, concertos universitários, programas especiais de televisão e similares. As canções de vissungo nos proporcionam uma boa oportunidade para diferenciar palavras que são tomadas alegoricamente, ou metaforicamente, das palavras usadas com a intenção de registrar um segredo. Esse mecanismo de ocultar significado é comum à maioria dos gêneros musicais de origem africana no Brasil. O samba, o pagode, o côco, todos usam fortes insinuações sexuais através de palavras que claramente têm duplo significado. Como se o cantor estivesse dizendo a seu público: “sei que vocês me entendem, que são capazes de traduzir o que eu estou cantando”. Por outro lado, em estilos rituais, o ouvinte é constantemente excluído do acordo estabelecido previamente entre os membros de um determinado culto, fraternidade, irmandade ou comunidade. O que Clementina de Jesus faz aqui é reintroduzir o segredo (modo tipicamente ritualizado e exclusivo de expressão) no modo de expressão profano, potencialmente universal, que é a gravação comercial.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problems in Dostoevsky's Poetics*. Translation by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

JULIÃO, Carlos. *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro*

e *Serro do Frio*. Introdução histórica e catálogo descritivo por Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

O presente texto corresponde à primeira parte do capítulo 3, "Gêneros rurais tradicionais", do artigo "Um panorama da música afro-brasileira: Parte I: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba", publicado no número 275 da *Série Antropologia*, Brasília, UnB, em 2000. José Jorge de Carvalho é professor do Departamento de Antropologia da UnB.

Garimpendo 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 Afrodescendentes 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 tempo 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 de 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 Prof^a. 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, 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 número 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 ele ainda estava presente, 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 citado, *Congado mineiro*. Uma outra versão é ouvida no início 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 visungo, “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 número 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 visungos, 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 Prof^a. Sônia, e eu não acompanhei os resultados, porém suponho 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.

Texto extraído do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, outubro de 2008 (edição especial sobre os visungos). Glaura Lucas é etnomusicóloga.

“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 sopra. 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 distintivas 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 só 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 ‘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 mastro, entendemos que o canto em questão, “Emo quá”, realmente seria um vissungo.

Texto extraído do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, outubro de 2008 (edição especial sobre os vissungos). Daniel Magalhães é mestre em Etnomusicologia pela UFMG.

Vissungos no Rosário

Sônia Queiroz

Recentemente, reunimos em um CD que leva o título deste texto¹ alguns cantos remanescentes das línguas e culturas dos africanos que foram trazidos para o trabalho forçado nas minas de ouro e pedras preciosas no século XVIII. Passados três séculos da chegada às Minas dos primeiros africanos e seus descendentes nascidos na América, os traços das línguas africanas aqui faladas – o quimbundo, o quicongo e o umbundo – se restringem a fragmentos – versos e palavras soltos em alguns cantos do repertório das Festas de Nossa Senhora do Rosário e do candombe (que se realiza também fora do âmbito da Festa do Rosário).

O trabalho de estudo desses cantos numa abordagem comparativa, levando em conta as relações com as línguas e manifestações culturais africanas, demanda dedicação e tempo sobre os textos de cá e de lá. O primeiro passo para esse estudo, no entanto, é a reunião dos cantos – música e letra. O que exige deslocamento e equipamento para gravação e transcrição. Essa etapa, da pesquisa de campo, vem sendo desenvolvida sistematicamente e com muita qualidade pela Associação Cultural Cachuera! e pela Viola Corrêa, com o patrocínio do Itaú e da Petrobrás Cultural. E também por iniciativas isoladas de artistas-pesquisadores, como Titane, Caxi Rajão e Glaura Lucas. À iniciativa e qualidade do trabalho dos músicos e etnomusicólogos e de toda a equipe desses pesquisadores da música de tradição oral no Brasil, deve-se o registro sonoro (e em alguns casos,

¹ QUEIROZ (Org.). *Vissungos no Rosário*: cantos da tradição banto em Minas.

escrito e em DVD) dos cantos editados em forma de livro em *Vissungos no Rosário*.

A seleção dos cantos tomou como critério sua gravação em território mineiro, na voz de capitães de ternos ou guardas de moçambique (ou *maçambique*, forma adotada em alguns dos CDs de onde os cantos foram elencados), *catopês* (ou *catopês*) ou *candombe*. O capitão-regente é hoje, por excelência, o guardião da tradição oral banto em Minas, por vezes acumulando as funções de líder espiritual, político, portador da memória de cantos, contos, provérbios, cantador, regente, contador. São eles: Capitão João Lopes, da Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá (Belo Horizonte); Capitão Ivo, do Catopê de Milho Verde (Serro); Capitão Antônio, regente do Moçambique Mirim da comunidade dos Arturos (Contagem); Capitão Julinho, do Moçambique de Fagundes (Santo Antônio do Amparo); Capitã Pedrina, do Moçambique de Nossa Senhora das Mercês (Oliveira); Capitão Dirceu, do Moçambique da Irmandade do Rosário de Justinópolis (Ribeirão das Nesves); Capitão Jair, do Candombe do Matição (Jaboticatubas).

A ligação rítmica e espiritual do moçambique com o candombe se evidencia na “Saudação à Rainha” interpretada pelo Capitão João Lopes. O etnomusicólogo Paulo Dias comenta no encarte do CD *Congado mineiro*:

Capitão João Lopes e o Maçambique de Jatobá cantam para uma rainha à porta de sua casa, convidando-a a se incorporar ao *imperiado*, conjunto de reis que desfila sob um grande pátio. O texto cantado faz referência ao poder dos antigos mestres do *caxambu* (batuque de terreiro como o candombe) de fazerem crescer bananeiras no espaço de uma noite. [...] A ligação rítmica com o candombe [...] fica evidente neste batido, denominado *maçambique cruzado*. Notem-se as brilhantes intervenções das gungas em *sapateio*.²

A gunga, “pequeno cilindro de zinco com furinhos e enchimento de semente de caité, maria-preta ou bolinhas de chumbo”, é percutida pelo movimento das pernas durante a dança e “cada dançador tem três ou quatro gungas amarradas em cada perna”. A percussão é a base musical das guardas de moçambique, dos *catopês* e dos *candombes*: caixas, pantangomes,

² Encarte do CD *Congado mineiro*, p. 18.

ganzás... regidos pelo tamborim do capitão. A caixa é um “tambor com as duas extremidades cobertas; dependurada no ombro e deslocada para a lateral do corpo do caixeiro, é percutida com uso de duas baquetas”, e cada guarda tem duas a quatro caixas. O pantangome é “um cilindro curto de chapa de zinco com pequenos furos”, enchimento de sementes ou bolinhas de chumbo, como a gunga, e “duas alças diametralmente opostas”, pelas quais é “sacudido de um lado para outro ou por movimentos circulares”. O ganzá é “um bambu com cerca de 60 cm de comprimento, com talhos transversais, que se faz soar raspando nele prego ou vareta de madeira”.³

O tamborim, “usado exclusivamente por capitães e caciques como instrumento de comando”, é uma “caixa retangular ou quadrada de madeira [...] com couro nas duas faces fixado com prego ou tachinha; tem alça e é percutido com uma baqueta”. Só o candombe usa o *ngoma*, o tambor ancestral, esculpido em tronco de árvore e afinado no fogo, um instrumento pesado, difícil de carregar, o que com certeza determina a forma de participação do candombe nas Festas do Rosário, em que ele não sai pelas ruas em cortejo.

Segundo o Capitão João Lopes, em entrevista a Leda Martins,

... o único pessoal que adaptou bater os instrumentos como mais ou menos a semelhança que bate o candombe foi o povo de moçambique [...] e ficou assim definido entre eles [...] que o maçambique puxaria o trono, o congo seria o guia do maçambique, limpando o caminho.⁴

Assim, no cortejo do Reinado do Rosário, o moçambique “caminha ‘no pé da coroa’, posição mais próxima à Corte. É quem tira e entrega os reis em casa e no palanque...”, usando a indumentária mais tradicional: “saia, camisa, turbante ou lenço amarrado na cabeça, gungas na perna”.⁵

Os catopês posicionam-se no cortejo logo à frente do moçambique, a quem auxiliam na escolta dos reis e rainhas. Ivo Silvério da Rocha, capitão (ou *contramestre*, ou *patrão*) do Catopê de Milho Verde, é, também, um dos últimos (senão o último) mestre de vissungos de enterro:

³ Encarte do CD *Os negros do Rosário*, p. 14-15.

⁴ MARTINS. *Afrografias da memória*, p. 55.

⁵ Encarte do CD *Os negros do Rosário*, p. 14.

São cantos de trabalho herdados dos escravos, que ele aprendeu ouvindo os moradores das vizinhas comunidades negras do Baú e Ausente [...], quando estes transportavam seus defuntos em redes para enterrá-los na cidade. O primeiro canto expressa a dor e o cansaço dos carregadores caminhando léguas a pé entre as serras; os outros dois [...] marcam o momento em que, aproximando-se do cemitério, os companheiros encomendam a alma do morto, para que possa ganhar com suavidade a terra dos ancestrais.⁶

Na Comunidade dos Arturos, um modelo de resistência cultural plantada em Contagem, centro industrial da grande Belo Horizonte, percebe-se claramente o investimento na transmissão das práticas tradicionais às crianças, por exemplo, na formação da Guarda de Moçambique Mirim, regida pelo Capitão Antônio Maria da Silva:

Após o levantamento de mastros na Comunidade Negra dos Arturos, Seu Antônio está saravando, dirigindo saudações rituais aos reis e rainhas perpétuos e de ano que compõem o Reinado da Irmandade, enquanto a Guarda de Maçambique Mirim evoca o nome de Zambi, Deus onipotente. O batido serra-acima é executado pelas caixas e patangomes, chocalhos circulares metálicos. Ao saírem da Igreja do Rosário, o andamento se acelera e uma saudação falada aos capitães (líderes das guardas) fecha os trabalhos do dia, lembrando-lhes que essa tradição é herança dos mais velhos – a *gonga* ou *engoma* de vovô.⁷

No Sul de Minas, o Capitão Júlio Antônio Filho, ou Capitão Julinho, como é chamado, carrega o bastão herdado do pai, à frente do terno de moçambique que ele fundou em Fagundes, povoado do município de Santo Antônio do Amparo. E sabe que o bastão carrega muitos sentidos, simbolizando os saberes ancestrais guardados por aquele que o tem na mão. Um “sacertote de almas”, dom que ele recebeu de sua família – sua linhagem”, Capitão Julinho também “é reconhecido como um dos guardiões do conhecimento da língua da costa, uma estranha mescla de português e banto, antigo idioma das senzalas e que hoje está restrito a poucos falantes, em sua maioria idosos”.⁸ Reproduzimos em *Vissungos no Rosário* dois cantos em que essa língua da costa, também chamada *calunga*, essa língua da travessia revela ainda sua força: “Eu sô fio de negro” e “Chora ingoma”.

⁶ Encarte do CD *Congado mineiro*, p. 8.

⁷ Encarte do CD p. 12.

⁸ Encarte do CD *Foi o que me trouxe*, p. [6], [5].

Capitã Pedrina de Lourdes Santos, regente do Moçambique de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira, reúne tudo o que a memória remota ainda pode guardar da língua dos antigos e improvisa um solo longo, que soa como uma sequência de palavras soltas, trazidas pelos ares de uma história de fragmentação. Após seis quadras em “língua africana”, intercaladas por um refrão característico da tradição musical dos povos de língua banto – “ê ê aruê, aruê, aruê” – ela chama o coro com uma quadra em que mistura a língua portuguesa com palavras do quimbundo. A partir desse momento entram os instrumentos de percussão e regente e coro prosseguem o canto em português:

Ajuntei tudo o que sabia, o que já havia aprendido com meu pai, Capitão Leonídio, o que canto intuitivamente, com coisas que procuro em livros, coisas dos dialetos africanos, especialmente quimbundo e nagô. Achei também que não deveria ficar só no tempo da escravidão, mas trazer o assunto para a atualidade.⁹

Líder espiritual do Moçambique da Irmandade do Rosário de Justinópolis (Ribeirão das Neves), o Capitão Dirceu Ferreira Sérgio, em seu canto, “Reza para sair”: “antes de ganhar a rua, terreno de forças desconhecidas, é fundamental o ritual de preparação visando ao fortalecimento espiritual do grupo”.¹⁰ No estilo do candombe, “com uma primeira parte em recitativo e outra ritmada pelo batido *serra-acima*”, em que “de tempos em tempos podem-se ouvir os maçambiqueiros *raiano gunga*”, ele invoca a força dos tambores – “Vamo firmá nossa ingoma” – “pro terreiro serená”.

O Candombe do Matição (ou Mato do Tição), comunidade rural do município de Jaboticatubas, parece partilhar com os Arturos a ideia de que é preciso investir na transmissão de saberes tradicionais às crianças e aos jovens. A comunidade criou o grupo Tambores do Mato do Tição, que mantém a tradição com roupagem nova, garantindo a difusão da música do candombe por meio de apresentações públicas fora das festas tradicionais. Paralelamente, os mais velhos, como o Capitão Jair Teodoro de Siqueira, se incumbem de recontar, cantando, as narrativas fundadoras, como aquela do “Barão uauê”, o homem que, “no tempo do cativo”, quis impedir o batuque dos negros, mandando pôr fogo nos tambores.

⁹ Encarte do CD *Os negros do Rosário*, p. 9.

¹⁰ Encarte do CD *Congado mineiro*, p. 14.

Perseguido desde então por uma nuvem de fumaça que o deixava permanentemente lacrimajante, o barão acabou voltando atrás e autorizando o batuque, nascendo assim o Candombe do Matição.

Referências

CONGADO mineiro. Direção geral de pesquisa: Paulo Dias. [São Paulo: Cia. de Áudio/Classic Master, 2001.] (Col. Itaú Cultural. Documentos Sonoros Brasileiros Acervo Cachuera!, 1). 1 CD.

FOI o que me trouxe: Moçambique do Capitão Júlio Antônio Filho. Direção geral de pesquisa: Roberto Corrêa e Sebastião Rios. Brasília: Viola Corrêa Produções Artísticas, Clube do Violeiro Caipira de Brasília, 2008. 1 CD.

MARTINS, Leda. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OS NEGROS do Rosário. Direção geral de pesquisa: Titane. Belo Horizonte: Lapa Discos, 1999. 1 CD. [1. ed. em LP 1992].

QUEIROZ, Sônia (Org.). *Vissungos no Rosário*: cantos da tradição banto em Minas. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012. (Audio&videolivros Viva Voz). 1 CD.

Este ensaio é uma segunda versão de texto originalmente publicado como apresentação do audiolivro *Vissungos no Rosário*, das Edições Viva Voz, Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2012. Sônia Queiroz é professora da UFMG e pesquisadora de remanescentes linguísticos e culturais africanos em Minas Gerais.

Vissungos: cantos afrodescendentes de vida e morte

Sônia Queiroz

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 (MG). Entre 1939 e 1940, Aires publicou em capítulos, na *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” (que ele também nomeia, equivocadamente, “dialeto crioulo”) – um extraído dos cantos e o outro, do linguajar local; e oito capítulos de estudo sobre a cultura afro-brasileira no contexto do trabalho da mineração de diamantes. A primeira edição em livro saiu pela José Olympio, em 1943, e a segunda, em 1964, pela Civilização Brasileira. Em 1985, a editora Itatiaia publicou uma coedição com a Edusp, que ainda se encontra no mercado.

Segundo Aires da Mata Machado Filho,

dividem-se os vissungos em *boiado*, que é 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.¹

Na apresentação das “letras” e das músicas (capítulo 9), os vissungos foram agrupados em: padre-nossos, cantos da manhã

¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 57.

(ou: *ao nascer do dia*), canto do meio-dia (há apenas um registro), cantigas de multa, cantigas de caminho, cantigas de rede e de caminho, cantiga pedindo licença para cantar, cantigas gabando qualidades (talvez um equivalente banto do *oriki*, da tradição nagô-iorubá²), cantos de negro enfeitado, cantiga de ninar, canto do companheiro manhoso, e há ainda um grupo de cantigas diversas. Há inconsistências na categorização das cantigas, que podemos atribuir, talvez, a descuido na edição.

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” (dos 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 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 [...], exigiam alguma coisa do recém-chegado. Uma vez satisfeito o pedido, seguia-se à multa o agradecimento com danças, ritmo de carumbés e enxadas.³

Dos 65 vissungos registrados em livro pelo Prof. Aires, catorze foram gravados, em 1982, por Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme, no LP *O canto dos escravos*, da Eldorado. Nessa gravação, hoje já disponível em CD, percebe-se uma leitura “nagô” dos cantos bantos. Segundo José Jorge de Carvalho, “a base rítmica escolhida não repetiu o padrão rítmico original, mas usou um tipo de ritmos

² Ver RISÉRIO. *Oriki, orixá*, p. 41.

³ Ver RISÉRIO. *Oriki, orixá*, p. 58. O carumbé é o recipiente usado no garimpo de ouro e diamante para pôr o cascalho a ser lavado. Segundo Houaiss (2001), a palavra é de origem tupi e designa também espécie de tartaruga cuja carapaça é usada como vasilha.

binários generalizados de umbanda, tais como o barravento, que ouvimos em casas de umbanda, macumba e jurema por todo o país”.⁴ Cerca de quinze anos depois, o músico Gil Amâncio e o poeta e músico Ricardo Aleixo (de Minas Gerais) incluíram um desses catorze vissungos no espetáculo e CD *Quilombos urbanos*: “Muriquinho piquinino”, o canto 62 do livro de Aires.

Muriquinho piquinino

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 mgongo ê devera
chora, mgongo, chora
Ei, chora-chora mgongo ê cambada
chora, mgongo, chora

(Fundamento fornecido por Aires: “O moleque, de trouxa às costas, vai fugindo para o quilombo do Dumbá. Os outros que ficam choram não poder ir também.”)⁵

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 7 do CD. Em 2001, os dois músicos, Ricardo Aleixo e Gil Amâncio, estiveram em Diamantina com a Sociedade Lira Eletrônica Black Maria, apresentando outro espetáculo – Q – e ministrando a oficina Letra, Imagem, Corpo/Voz, durante o 33º Festival de Inverno da UFMG. Ao final da semana de trabalho, convidei-os a ir comigo e Lúcia Nascimento a São João da Chapada e Quartel do Indaiá, conhecer os irmãos Pedro e

⁴ CARVALHO. *Um panorama da música afro-brasileira*, p. 12.

⁵ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 85.

Paulo – últimos cantadores de vissungos dali. O contato foi transformador. Eis o relato que dele fez Ricardo Aleixo à época, na coluna que escrevia no jornal *O Tempo*:

Vissungo é a voz que sai do corpo e recorta o ar e o espaço, até um tempo anterior ao Tempo. Nunca mais esqueço: o mais velho dos irmãos cantadores, Paulo, ainda não havia chegado para o encontro conosco. Pedro gritou, com uma espécie de aboio, o “mano” (ele, por sua vez, é o “maninho”), projetando o som por sobre o pequeno vale que separa a morada de um da do outro. O que vimos/ouvimos, ali, foi, mais que um mero ato de comunicação, uma invocação de forças situadas aquém e além da ordem objetiva do cotidiano. Nossa ignorância nem deixou que o rito se cumprisse em seu tempo próprio. Entre fascinados com a beleza do som entoado e ansiosos pela chegada de Paulo, insistimos com nosso anfitrião para que repetisse o grito. Por uns dez minutos, ele só desconversou. Percorrendo, com sua voz acariciante, em enredos entrecortados, inflexões plenamente relacionadas aos movimentos curtos e medidos de seu corpo de velho, olhava, a espaços, o caminho por onde deveria surgir o irmão. Até que: “Oooooooooo!!!!”. E a resposta veio logo, grudada no eco do chamado: “Oooooooooo!!!!”. Estava dito tudo.

E o poeta conclui:

E agora posso dizer que já ouvi um vissungo – e não apenas sua representação gráfica ou sonora. Concluí que um vissungo não pode ser entendido só como música – principalmente se o ouvimos a partir de um “ponto de escuta” formado pelas culturas do Ocidente, ainda presas ao conceito de “arte de organização dos sons”.⁶

Ao final da década de 1990, 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, e uma participação no DVD *A sede do peixe*, do cantor Milton Nascimento,⁷

⁶ ALEIXO. Vissungos.

⁷ O grupo de catopê toca e canta com Milton Nascimento a música 18, “Zamba catumba zambi”, e há um especial sobre os catopês, em que o grupo se apresenta na rua e se reproduz um fragmento de entrevista com moradora de Milho Verde sobre os negros da comunidade do Baú.

esses são os únicos registros sonoros (e visuais) do Catopê de Milho Verde, grupo que mantém vivos ainda hoje, em seu repertório ritual, alguns 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 nos últimos anos do século XX, identificou, além do contramestre, outro cantador proficiente: Antônio Crispim Verísssimo, que demonstra ainda algum conhecimento ativo da “língua d’Angola”, como a designavam os falantes à época dos registros feitos por Aires da Mata Machado Filho. Vale observar, aqui, a força do canto (e da dança) na preservação do patrimônio linguístico e cultural. Em outras palavras: desaparecido o ritual dos funerais feitos a pé e o trabalho coletivo, as festas religiosas de cronograma fixo passam a desempenhar um papel essencial na preservação dos cantos de tradição africana em nosso estado.

O interesse na preservação desse patrimônio histórico e cultural brasileiro, e o reconhecimento do papel relevante da Arte – em especial do canto e da dança – nesse processo levou-me a pensar estratégias de valorização e revitalização da língua africana que, ao que tudo indica, foi falada fluentemente em Minas pelos africanos e seus descendentes no período da mineração, reduzindo-se a vestígios esparsos a partir sobretudo do século XX. No 34º Festival de Inverno da UFMG, coordenando a área de Literatura e Cultura, na semana dedicada à cultura regional, reuni em Diamantina os dois cantadores de vissungos do Serro – Ivo Silvério da Rocha e Antônio Crispim Verísssimo – e o grupo Tambolelê, de Belo Horizonte – constituído por músicos negros que trabalham com a poética afro-brasileira – Geovanne Sassá (percussionista, ator e filósofo), Santonne Lobato (percussionista, fabricante de instrumentos e pesquisador) e Sérgio Pererê (cantor, compositor dedicado ao *blues* e ao canto de raiz, e percussionista) – numa proposta de criação coletiva que integrasse a tradição e a experimentação. O resultado foi o espetáculo *Macuco canengue*, cujo ensaio geral aconteceu na Gruta do Salitre, e a primeira apresentação pública, no adro da Igreja do Rosário, em Diamantina, no dia 13 de julho de 2002. O processo de criação do espetáculo e suas duas apresentações iniciais foram filmados em vídeo por Pedro Guimarães, bacharelando em Antropologia pela UFMG e

videomaker, resultando no documentário que recebeu o mesmo título do espetáculo. O videofilme foi mostrado ao grande público inicialmente em Belo Horizonte, dentro da programação de aniversário do grupo Tambolelê, em dezembro de 2002, e posteriormente na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes; em julho de 2003, com o apoio do PROEX/UFMG, o documentário foi projetado no largo da Igreja do Rosário, no encerramento do 4º Encontro Cultural de Milho Verde.

Em 2004, assumi a proposta de uma oficina no 36º Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, para trabalhar a transcrição de visungos, com a participação dos dois cantadores de visungos do Catopê de Milho Verde e de um estudante angolano falante de quimbundo – língua banto de grande difusão em Angola e no Brasil e que parece ser a base desses cantos afro-brasileiros. Alguns meses antes, realizei uma primeira experiência transcritora, com estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, na disciplina Transtextualidade e Transcrição.

A seguir, reproduzo dois visungos selecionados por mim e transcritos por estudantes do Pós-Lit/UFMG. Trata-se dos cantos 33 e 53 na enumeração estabelecida por Aires da Mata Machado Filho. A “letra” do canto 33, registrada à página 76 do livro, está na sequência dos 37 cantos apresentados pelo pesquisador sob a designação de “Negro enfeitado”, apresentados da página 74 à 85. A música, registrada em partitura à página 95, está identificada como “Canto da tarde”. A “letra” do canto 53, registrada às páginas 81-82 do livro, também está incluída na sequência dos cantos de negro enfeitado. A música, registrada à página 104, figura imediatamente após as quatro partituras identificadas como “A ‘jangada’ secando água”,⁸ não havendo nenhum outro título que indique nova sequência de cantos, o que pode fazer supor que o visungo 53 é também um canto de trabalho. Como se pode ver já na apresentação destes dois cantos, as categorias estabelecidas por Aires da Mata Machado Filho não se sustentam nem mesmo no âmbito de sua própria obra. A pesquisadora Lúcia Nascimento identificou, no presente, apenas duas categorias: os cantos de multa e os cantos de funeral. Segundo depoimento dos estudantes angolanos Taho e Chitacumula, que têm nos ajudado na identificação de palavras dos

⁸ A *jangada*, aqui, é um “aparelho de secar água nas catas e que é movido a água”. Ver MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 82.

remanescentes de línguas africanas em Minas Gerais, a palavra *ovisungo*, em quimbundo, significa 'canto' em geral, e os angolanos, na zona rural, cantam nas mais diversas circunstâncias.

Vissungo 33

solo

Oenda auê, a a!

Ucumbi oenda, auê, a...

Oenda auê, a a!

Ucumbi oenda, auê, no calunga.

coro 1

Ucumbi oenda, ondoró onjó

Ucumbi oenda ondoró onjó (bis)

coro 2

Iô vou oendá pu curima auê

Iô vou oendá pu curima auê (bis)

(Fundamento fornecido por Aires: "— 'O sol está entrando, vamos embora para o rancho.'/— 'O sol entrou, vamos para o rancho.' — 'Eu vou entrar é para minha faisqueira.'" O pesquisador comenta como é "admirável a permanência da ideia de mar. Perguntados, todos os informantes traduziram por 'mar' a palavra *calunga*.⁹)

⁹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 76.

CANTO DA TARDE

N.º 33

(solo)

Oenda aúê, a a! Uuam i o-enda, aúê, a a!

Oenda aúê, a a! Uuambi oen-daúê, no ca- lunga.

Allegro (côro)

Uuam. bi oenda endoró onjó Uuambi oen... da endoróon-
jó Iô vou oendá, pu currima aúê iô vou vendá pu currima aúê

The musical score is written on four staves. The first staff is marked '(solo)'. The second staff has the tempo marking 'Allegro (côro)'. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

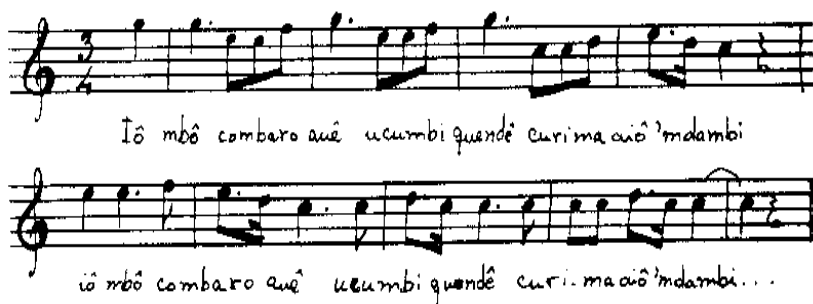
95

Vissungo 53

Iô mbô
Combaro, auê
Ucumbi quendê,
Curima, aiô 'mdambi,
Iô mbô combaro, auê.
Ucumbi quendê,
Curima aiô mdambi.

(Fundamento fornecido por Aires: "Quando o sol entrar vou ao comércio procurar mulher – fazer 'serviço' com mulher.")¹⁰

N.º 53



Iô mbô combaro auê ucumbi quendê curima aiô 'mdambi

iô mbô combaro auê ucumbi quendê curi-ma aiô 'mdambi...

¹⁰ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 82.

Adriana Melo se valeu da classificação adotada por Aires na apresentação da partitura para dar título à sua transcrição do vissungo 33: "Canto da tarde". No texto, manteve certa sonoridade banto, na vocalidade do lamento *auê/auê, a* e nos vocábulos *cafua* e *onjó*, o primeiro, um africanismo incorporado ao português do Brasil, o segundo, um estrangeirismo que garante mais radicalmente a memória do outro na tradução.

Canto da tarde

Cai a tarde, auê
a luz vai se apagando, auê, a.
Cai a tarde, auê
o sol se recolhe no mar.

coro 1

Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.
Apaga-se o sol, vamos nos recolher à cafua, onjó.

coro 2

Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.
Eu vou me recolher é no lume da mina, auê.

O mesmo canto, transcrito por paulo de andrade, ganha um jogo vocal, com a ampliação da sonoridade *auê/auê, a* para: *ai ô/auê, a/ ai ô/ ê*. E um jogo semântico em *quebrantar/quebranto*.

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 1

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

coro 2

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

O canto 53 foi transcrito em verso, por paulo de andrade, e, em prosa, por Cinara Araújo. Nos versos, paulo de andrade buscou manter a vocabilidade em ô/ê do texto africano. E enfrentou a dificuldade da tradução do verso *Curima aiô mdambi*, optando por explorar a literalidade do fundamento fornecido por Aires em “fazer ‘serviço’ com mulher”, revertendo a frase ao campo metafórico: “o trabalho do amor”.

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

Referências

Livros, dissertações & publicações periódicas

ALEIXO, Ricardo. Vissungos. *O Tempo*, Belo Horizonte, 25 jul. 2001. Magazine.

CARVALHO, José Jorge de. Música afro-brasileira – uma visão geral; Teorizando os gêneros musicais: música, texto e história social; Gêneros rurais tradicionais – Vissungos. In: _____. *Um panorama da música afro-brasileira*. Parte I: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba. Brasília: Editora UnB, 2000. Cap. 1, p. 4-6; Cap. 2 p. 6-11; Cap. 3 p. 11-14. (Série Antropologia, 275).

GNERRE, Maurizio. *O corpus dos vissungos de São João da Chapada (MG)*. Campinas: Unicamp, [198-]. Inédito.

LOPES, Nei. Os bantos; Conclusão: A questão negra no Brasil. In: _____. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988. p. 79-178; p. 179-188.

LOPES, Nei. Cultura banta no Brasil, uma introdução. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Sankofa: resgate da cultura afro-brasileira*. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1994. p. 105-122.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3. ed. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil, 88).

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 56-63, dez. 1995/fev. 1996.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada*. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

RISÉRIO, Antônia. *Oriki, orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Signos, 19).

SLENES, Robert. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, jan./fev. 1992.

TINHORÃO, José Ramos. Os cantos de trabalho dos negros do campo e das cidades. In: _____. *Os sons negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988. p. 111-128.

Arquivos sonoros

ANDRADE, Marcus Vinicius de (Dir. art.). *História do samba paulista I*. São Paulo: CPC-UMES, 1999. 1 CD, digital. Faixa 1: Vissungo. Interpretação de Aldo Bueno.

CAPITÃO João Lopes. Pade Nosso africano. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Vissungos no Rosário: cantos da tradição banto em Minas*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2012. Audiolivro. p. 20-22. Faixa 1

CORRÊA, Ivan (Dir. e prod.). *Quilombos urbanos*. Trilha sonora do espetáculo. Belo Horizonte: Será Quê? 199-?]. 1 CD, digital. Faixa 7: Muriquinho piquinino. Interpretação de Gil Amâncio e Ricardo Aleixo..

DIAS, Paulo (Dir. geral de pesquisa). *Congado mineiro*. São Paulo: Cia. de Áudio/Classic Master, 2001]. 1 CD, digital. (Coleção Itaú Cultural. Documentos Sonoros Brasileiros Acervo Cachuela, 1). Faixa 1: Vissungos de Milho Verde – cantos para carregar defuntos em redes. Interpretação de Ivo Silvério da Rocha e grupo de catopê de Milho Verde. Gravado em 8.7.1997 em Milho Verde, MG, na residência do Sr. Ivo, contramestre do catopê].

FALCÃO, Aluizio (Proj. e coord. art.); VINICIUS, Marcus (Dir. mus., prod. e dir. de est.). *O Canto dos escravos*. Interpretação de Clementina de Jesus, Doca e Geraldo Filme. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1982]. 1 *long play*. Já disponível em CD].

RAJÃO, Caxi. *Festa do Rosário*. Serro-MG 1724–2000. Nova Lima (MG): Nas Montanhas, 2002]. 1 CD, digital. Faixas 8-11: Catopês do Serro; faixas 12-17: Catopês de Milho Verde.

SALMASO, Mônica. *Trampolim*. São Paulo: Pau Brasil Som Imagem e Editora, 1998. 1 CD, digital. Faixa 1: Canto dos escravos.

Vídeo & DVD

A SEDE do peixe. Direção: Carolina Jabour; Lula Buarque de Hollanda. Intérpretes: Milton Nascimento; catopê de Milho Verde. São Paulo: EMI, 2004. 1 DVD. 109 min. color., legendado (português, inglês, espanhol). [Especiais: Fragmentos de entrevistas: Os catopês.].

ABOLIÇÃO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987/1988. 1 fita VHS (150 min.), son., color.

GUIMARÃES, Pedro. *Macuco canengue*. Belo Horizonte: Tambolê; PROEX/UFMG, 2003. 1 DVD.

Sônia Queiroz é professora da UFMG e pesquisadora de remanescentes linguísticos e culturais africanos em Minas Gerais.



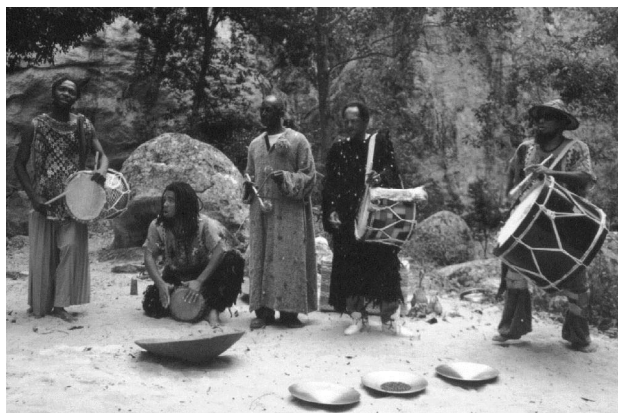
Vista do povoado de Quartel do Indaiá, município de Diamantina, com suas cafuas, tipo de construção herdado dos africanos.

Foto: Acervo Lúcia Nascimento



Pedro e Paulo, mestres de visungo de Quartel do Indaiá.

Foto: Acervo Lúcia Nascimento



Ensaio do espetáculo *Macuco canengue*, realizado na Gruta do Salitre, em Diamantina, com os dois cantadores de vissungo de Milho Verde, Ivo e Crispim, e o grupo Tambolelê, de Belo Horizonte.

Foto: Foca Lisboa



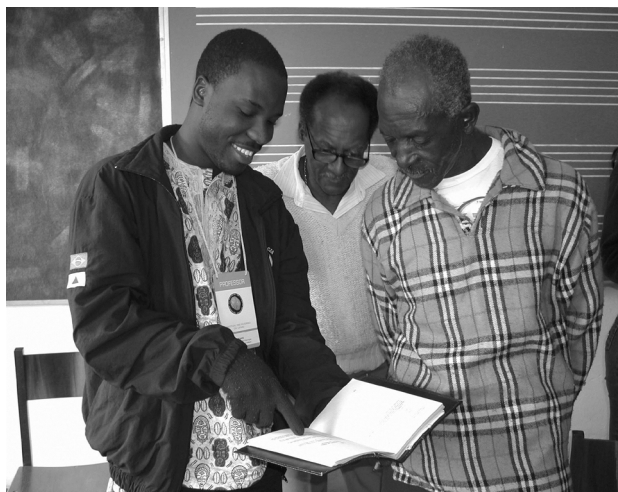
Apresentação do espetáculo *Macuco canengue*, no adro da Igreja do Rosário, em Diamantina, durante o 34º Festival de Inverno da UFMG.

Foto: Foca Lisboa



Ivo e Crispim, mestres de vissungo de Milho Verde, conversam com os alunos da Oficina de Etnomusicologia, oferecida pela Profa. Glaura Lucas durante o 36º Festival de Inverno da UFMG.

Foto: Foca Lisboa



Ivo, Crispim e Taho, um dos estudantes angolanos na UFMG, leem *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado Filho, na Oficina Vissungos – Cantos Africanos de Vida e Morte, oferecida pela Profª Sônia Queiroz durante o 36º Festival de Inverno da UFMG.

Foto: Foca Lisboa

O corpus dos vissungos de São João da Chapada (MG)

Maurizio Gnerre

Edison Carneiro escrevia em 1953:

Das línguas faladas pelas várias tribos aqui chegadas não há estudos dignos de menção especial. A sugestão direta de Sílvio Romero não mereceu, ao referente às línguas africanas, a mesma atenção dispensada às religiões do negro.

O capítulo dedicado ao problema por Nina Rodrigues, embora escrito como um levantamento da situação, continua sendo o melhor [...]

Somente uma pesquisa – a de Aires da Mata Machado Filho, de referência a *O negro e o garimpo em Minas Gerais* – pode ser apontada como tendo pelo menos aflorado muitos destes aspectos mais particulares das línguas africanas.¹

Certamente de 1953 para hoje houve alguma novidade importante no estudo das línguas africanas no Brasil e do contato dessas línguas com o português. Ressaltamos em particular os trabalhos de Yeda Pessoa de Castro.² Concordamos, porém, com Edison Carneiro sobre a importância da obra de Aires da Mata Machado Filho, ainda que não seja pelos mesmos motivos. Acreditamos que a importância da obra do autor mineiro não reside no fato de ele ter “aflorado muitos aspectos mais particulares das línguas africanas”, como escrevia Edison Carneiro, mas no fato de ele ter documentado com muita sensibilidade linguística e sem usar nem

¹ CARNEIRO. *Ladinos e crioulos*, p. 113.

² CASTRO. *De l'intégration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil*; “Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem”.

mesmo dos recursos metodológicos disponíveis meio século atrás, uma realidade linguística que hoje podemos reanalisar.

O livro começa:³

Em 1928, indo em gôzo de férias a S. João da Chapada, município de Diamantina, chamaram-me a atenção umas cantigas em língua africana ouvidas outrora nos serviços de mineração. Fui ter com um dos conhecedores, o meu bom amigo João Tameirão, que, com solicitude, satisfez à minha curiosidade de aprender as cantigas.⁴

Estas primeiras palavras já indicam o rumo do trabalho orientado para a descrição de uma situação linguística. Esta característica é a que constitui a relevância da obra, que, diferentemente das outras obras clássicas sobre aspectos linguísticos da presença negra no Brasil, evita generalizações e sínteses prematuras.

As “cantigas em língua africana” chamaram a atenção do autor e motivaram o estudo.

Das peculiaridades étnicas da população sanjoanense e do especial teor de vida deriva a grande importância das cantigas dos negros entoadas nas lavras. [...] Esses cantos de trabalho ainda hoje são chamados *vissungos*. A sua tradução sumária é o “fundamento”, que raros sabem hoje em dia.⁵

Os *vissungos* estão quase desaparecendo. Estão morrendo os poucos que sabiam. Os moços que aprenderam por necessidade ou por curiosidade vão se esquecendo. Sim. Por necessidade. Um dêles, o Manoel Pedro, mulato escuro muito inteligente, um “roxo”, como se diz em Minas, contou-nos por que razão tratou de aprender a língua *banguela*. Queria saber o que os outros conversavam, pois só êle não era capaz de compreender o que os negros diziam em sua fala. [...]

Pedindo nós a tradução de uma cantiga, Manoel Pedro foi logo respondendo: “Dessa daqui só posso dizer que *ngombe* é ‘boi’. O mais não.”⁶

Uma parte dos textos dos *vissungos* não mais podia ser entendida pelos poucos que ainda os lembravam. Eram textos memorizados em

³ Citamos aqui da primeira edição em forma de livro, de 1943. O trabalho havia sido publicado anteriormente em capítulos na *Revista do Arquivo Municipal* entre 1939 e 1940 (60: 97-122; 61: 259-284; 62: 309-356; 63: 271-298) e foi reeditado em forma de livro em 1964 (Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro).

⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

⁵ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 61.

⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 62-63.

língua não mais usada. Alguns moradores de S. João ainda lembravam muitos itens lexicais africanos, mas ninguém mais usava a língua “africana” que aparece em vários textos do *corpus*. O léxico que o autor recolheu, de 219 itens, coincide somente em parte com o léxico presente nos textos. Apesar de o léxico ser predominantemente banto,⁷ somente para uma parte dos itens os étimos são transparentes.

O autor tenta dividir por temas os 65 vissungos que ele transcreveu. Essa classificação certamente não é satisfatória, uma vez que quarenta dos 65 textos estão reunidos na categoria de “diversos” (XXII-LXII). Os outros textos encontram-se agrupados sob os títulos: “padre-nossos”, “cantos da manhã”, “cantos do meio-dia”, “cantigas de multa”, “cantigas de caminho”, “cantigas de rede e caminho”, “gabando qualidades” e “pedindo licença para cantar”. O autor talvez não estivesse interessado em uma classificação interna do *corpus*. Observamos que as características da linguagem de cada texto constituem um elemento decisivo para a classificação.⁸ Os textos poderiam ser ordenados numa escala de natureza linguística que vai desde os que foram transcritos sem que os informantes dessem o fundamento (XIV, XXVIII, XXXVI, XLI, LVI), até os textos em português. No meio ficariam os textos que receberam uma interpretação aproximada⁹ e os textos em que aparecem palavras de origem africana no contexto do português. Vamos verificar que existem textos com diferenças linguísticas internas, como é o caso do XXXIII, que analisaremos.

A interpretação linguística desta escala de diferenças de linguagem não é tarefa simples. Uma primeira hipótese intuitiva que poderíamos construir diria que os textos que resultavam mais incompreensíveis para os informantes seriam também os mais antigos, enquanto os textos que apresentam um léxico africano mais transparente para os informantes (que coincidia com o léxico ainda conhecido) seriam mais recentes. Os textos com itens lexicais usados nas estruturas morfossintáticas do português

⁷ Castro, no texto “Os falares africanos na interação social dos primeiros séculos”, afirma que parte do léxico é de origem ewe.

⁸ Não entramos no mérito da possível classificação musicológica. O autor fornece apenas as transcrições de todas as melodias. A respeito das características musicais de alguns vissungos, gravados em 1944, veja-se LAMAS. Vissungos.

⁹ O texto XLII recebeu duas interpretações divergentes: “Uns dizem que se refere à caça de veado, outros à pesca da baleia” (MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 85.).

seriam os resultados de momentos da história linguística e social dos negros de Minas Gerais nos quais o uso do português era mais difundido. Os textos em português seriam, nessa perspectiva, os mais recentes.

Essa hipótese, que poderíamos chamar de *mudança linear*, não parece realista. O *corpus* dos vissungos e os outros elementos linguísticos que o autor nos fornece nos permitem formular uma hipótese mais complexa, de natureza sociolinguística, que prevê a existência, através do tempo, nos séculos XVIII e XIX, de variedades linguísticas diferentes, coexistentes nas mesmas comunidades. Podemos salientar o texto XX:

Ó gente
fala língua de baranco, auê
ai omboé
fala língua de baranco auê

que parece ter sentido, também numa interpretação lúdica, num contexto como mínimo bilíngue.

Voltando-nos para considerar alguns aspectos da história social, constatamos que os dados disponíveis apontam para uma grande complexidade social, nas minas, durante os séculos XVIII e XIX. Como vários autores salientam,¹⁰ no século XVIII favoreceu-se a importação, para a região das minas, de escravos da Costa da Mina. Entre estes escravos prevaleciam os embarcados em Ajudá, de língua ewe, fon e mahi. A documentação disponível a respeito é considerável. Sabemos que estes escravos eram vendidos a um preço mais elevado que os escravos de Angola, de Banguela e de Moçambique, falantes de línguas banto.

O único documento relativo a línguas africanas escrito no Brasil colonial, de que temos notícia, é a *Obra nova de língua geral de Mina*. Um pequeno trabalho escrito em um centro de mineração, antes de 1731.¹¹ Nele aparecem 831 palavras e pequenas frases das quais, segundo Pessoa

¹⁰ BOXER. *A idade do ouro no Brasil*, CARNEIRO. *Ladinos e criolos*, GORENDER. *O escravismo colonial*, LUNA; NERO DA COSTA. A presença do elemento sudanês nas Minas Gerais.

¹¹ O manuscrito existente na Biblioteca de Évora foi publicado em 1945. Foi-nos possível consultar esta rara edição no exemplar do Professor Aryon D. Rodrigues, completado e corrigido. Além de conferir o texto publicado com o manuscrito da Biblioteca de Évora, o Prof. Aryon comparou o léxico com os dados de Westermann e Bryan, *Languages of West Africa*. Correia Lopes, "Os trabalhos de Costa Peixoto e a língua ewe no Brasil", p. 53, escrevia: "Isso [...] não me tira da idéia de que o nosso homem o autor, MG era morador de S. Bartolomeu de ao pé de Vila Rica. A obra só podia ter sido escrita num centro aurífero".

de Castro ("Níveis sociolinguísticos da integração de influências africanas no português"), 80% podem ser identificadas como fon, enquanto 20% são mahi, mina e ewe. Com o incremento da importação de escravos na região de Dahome (Benin), uma de suas línguas, depois de ter passado, provavelmente, por um processo de mistura, assumiu (ou lhe foi atribuído) um papel de "língua geral". Esse fato pode talvez estar em relação com o prestígio que esses escravos gozavam em comparação aos banto, em Minas Gerais. Com a progressiva decadência das minas, porém, a importância dos negros banto, nunca interrompida, retomou vigor. Essas tendências resultam claras nos dados que se seguem, relativos à freguesia de Nossa Senhora da Conceição, ao Sul do Tijuco (Diamantina) e da região da Chapada:

***Repartição de africanos segundo a origem.
Freguesia de Nossa Senhora da Conceição.***

Nações	1719-1743	1744-1768	1769-1793	1794-1818
Mina	42	391	688	394
Cabo Verde	3	13	17	2
Nagô	1	8	15	4
Outros não banto	8	14	8	—
<i>Total de não banto</i>	<i>54</i>	<i>426</i>	<i>728</i>	<i>400</i>
Banguela	10	30	43	23
Angola	19	195	447	521
Congo	7	7	16	23
Cambunda	1	1	2	9
Moçambique	2	7	1	—
Outros banto	11	40	44	18
<i>Total de banto</i>	<i>50</i>	<i>280</i>	<i>553</i>	<i>594</i>
<i>Total</i>	<i>104</i>	<i>706</i>	<i>1281</i>	<i>994</i>

Adaptado de VIDAL LUNA; NERO DA COSTA. A presença do elemento sudanês nas Minas Gerais, p. 7.

Nos 74 anos que vão desde 1719 até 1793 a presença de escravos africanos aumenta constantemente, com maior aumento dos não banto (quase que exclusivamente Mina). De 1794 a 1818 os não banto diminuem de forma drástica, mas os banto continuam aumentando.

Esses dados nos levariam a hipotetizar uma situação linguística complexa, com a coexistência de algumas variedades linguísticas diferentes. Se houve uma língua geral da Mina, mais prestigiosa que os falares banto, esta língua devia preencher a tradicional função das línguas da América espanhola e portuguesa de intermediária entre as línguas dominantes e o multilinguismo indefinido dos “nativos”.

A história social parece apontar para uma contraposição entre grupos de escravos de diferentes *nações* e entre estes e os escravos crioulos, e, ainda, entre os escravos em geral e os negros livres. Esta característica de ausência de um polo comum de definição de uma identidade única, por exemplo, de “escravo”, pode estar na base da diferenciação linguística e do abandono dos falares não portugueses. Neste sentido são reveladoras as palavras escritas pelo Conde de Arcos, Governador Geral do Brasil, na segunda metade do século XVIII:

O governo [...] olha para os batuques como para um ato que obriga os negros [...] de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum. [...] Proibir o único ato de desunião entre os negros vem a ser o mesmo que promover o governo, indiretamente, a união entre eles.¹²

A formação do povoado de S. João da Chapada foi tardia. Deu-se numa época de decadência das minas. O povoado formou-se lentamente, em um contexto de quilombos e de negros foragidos. O viajante inglês Mawe visitou a região da Chapada em 1809 e nos informou que o gado que era deixado na região para pastar era muitas vezes roubado pelos negros foragidos que sobreviviam de pilhagem e de contrabando.¹³ Aires da Mata Machado nos informa que “circundando o sítio hoje ocupado por

¹² Citado por Edison Carneiro em “Lembranças do negro da Bahia”. *A tarde*, Bahia, número de IV Centenário da Cidade de Salvador, 29 mar. 1949. CARNEIRO. *Ladinos e crioulos*, p. 63-71.

¹³ MAWE. *Travels in the Interior of Brazil*, p. 330. No texto, a informação que nos interessa sobre os negros foragidos encontra-se na nota: “I was told that the cattle put to graze upon them were frequently stolen by the negroes (probably fugitive negroes, who subsist in this remote district by plunder and smuggling)”.

S. João da Chapada havia seis quilombos famosos”.¹⁴ O povoado formou-se, ao que parece, no ano de 1833, quando foi descoberta uma rica lavra, denominada Pratinha. “Foram de negros as primeiras casas do arraial. É muito espalhada a tradição de Felipe Mina, Felipe Nagô, Pai Augusto e outros”. “Dá logo na vista, pelos nomes, a procedência não banto dêsses primeiros moradores.”¹⁵

Podemos lembrar, apesar de ser esta informação não muito relevante, que no texto XII é mencionada uma *mãe Mina*, como única referência explícita a uma nação, no *corpus* dos vissungos.

Com relação ao problema da contraposição social entre grupos de escravos e entre escravos e negros livres, podemos salientar que Felipe Mina “foi dos maiores proprietários dos primeiros tempos”. “Esse preto singular era senhor de numerosos escravos e tinha-se na conta de branco. Quando castigava os seus negros, dizem que costumava advertir: ‘Agora num vai dizê qui branco é mau’. O ‘branco’, no caso era ele próprio...”¹⁶

Este complexo enredo social, que comportava categorias e representações muito mais sutis do que as que podemos imaginar hoje, devia ser acompanhado por uma complexa situação linguística. Podemos hipotetizar a existência de comunidades linguísticas caracterizadas pela presença de muitas variedades ou de um tipo de *continuum* linguístico.

Uma hipótese sociolinguística dessa natureza foi levantada por Le Page,¹⁷ para reconstruir a situação linguística da sociedade jamaicana a partir do final do século XVI.

O *corpus* dos vissungos e a situação linguística levantada por Aires da Mata Machado seria, na nossa interpretação, um último reflexo de uma situação preexistente, na qual teriam coexistido:

1. falantes nativos de algumas línguas africanas (ewe, banto), que podiam usar também a variedade regional do português, ou, talvez, alguma variedade linguística mista;

¹⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

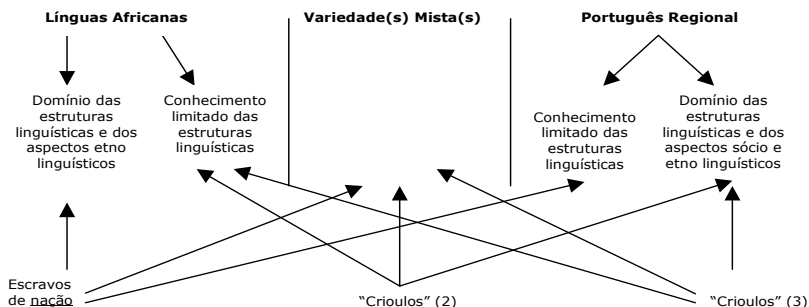
¹⁵ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 21.

¹⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 21.

¹⁷ Processes of Pidginization and Creolization.

2. *crioulos*, isto é, negros nascidos no Brasil, que não eram falantes nativos de nenhuma língua africana, mas que podiam falar e compreender alguma língua, ou “meia-língua”, e falavam o português regional;
3. crioulos que das línguas africanas só conheciam os textos, ditados, frases soltas e léxico, sem chegar a dominar produtivamente nenhuma língua a não ser o português regional.

Podemos esquematizar essa hipótese da forma que se segue:



A análise de alguns dos vissungos pode nos levar a entender a relevância do *corpús*, na sua totalidade, para a nossa hipótese.

Podemos começar com um dos textos que foram transcritos sem que o informante desse o “fundamento”, o vissungo XLI:

- 1 – O ô mera anguiá auê
- 2 – lamba, mera anguiá
- 3 – lamba, lamba pura, pura caveia
- 4 – lamba, mera anguiá.

coro

- 5 – É mera anguiá auê

Quando não dispomos de tradução do texto nem léxico de S. João da Chapada que nos ajude, podemos tentar interpretar o texto baseando-nos no kimbundo (kb)¹⁸ sem excluir que outras línguas banto, em especial

¹⁸ Baseamo-nos na já clássica *Grammatica elementar do kimbundo ou língua de Angola*, de Chatelain.

o umbundo, e também línguas não banto, sejam relevantes para a sua interpretação.

A sequência “mera anguiá”, que aparece nas linhas 1, 2, 4, e 5, poderia ser interpretada como uma expressão derivada de uma forma simplificada de kb. *eme rianga*, do kb. *eme ngarianga* ‘eu sou primeiro, estou na frente’, através de perda da marca *nga-*, de pronome prefixo de 1ª pessoa singular. A ausência deste pronome prefixo é regular na 3ª pessoa singular e plural. Esta característica teria sido generalizada também na 1ª pessoa.

Em kb. *lamba* é ‘desgraça, má-sorte’; em S. João a palavra era usada também com o sentido de ‘trabalho pesado’.¹⁹ A linha 3, assim como foi transcrita, nos cria um problema, uma vez que não sabemos se podemos associar a palavra *pura* com *lamba* ou com *caveia*. *Pura* poderia ser interpretada como palavra do português. Uma interpretação com base no kb. parece difícil. Em outra parte do livro o autor nos informa que em S. João corria o ditado: “quem gosta do lamba chora”.²⁰ *Lamba* era, então, tratado como palavra do gênero masculino. Este dado nos levaria a excluir a sequência *lamba pura*, por motivo de concordância de gênero. Devemos, porém, levar em conta que em muitas variedades afro-portuguesas a concordância com o gênero feminino prevalecia. Também em S. João devia existir essa característica. No vissungo XXXVIII encontramos *mia pai*, e no XIII, *mia cavalo*. Essa característica aparece somente em alguns dos textos. Este fato nos levaria a interpretar *pura* como adjetivo de *lamba*.

A interpretação da palavra *caveia* é simples, em si, já que aparece no léxico com o sentido ‘o que é lá?’.²¹ Talvez essa expressão usada em S. João esteja em relação com formas interrogativas do kb. tais como *ki-ebi* ‘como?’ ou *ku-ebi* ‘onde?’.

O sentido do vissungo XLI seria, então, ‘sou o primeiro, trabalho penoso; o quê? Sou o primeiro’. O texto que apresentava dificuldades para os informantes certamente não é fácil de ser compreendido.

¹⁹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 128.

²⁰ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 136.

²¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 126.

Outros textos, sem quase nenhum elemento do português, resultavam transparentes para os informantes e para nós. É o caso do visungo XXXIII:

- 1 – oenda auê, a a
- 2 – Ucumbi oenda, auê, a...
- 3 – oenda auê, a a
- 4 – Ucumbi oenda, auê, no calunga.

coro 1

- 5 – Ucumbi oenda, ondoró onjó

coro 2

- 6 – Iô vou oendá pu curima auê

1. 'vai', 2. 'o sol vai', 3. 'vai', 4. 'o sol vai para o mar'/'vai desaparecer', 5. 'o sol vai, vamos para casa', 6. 'eu vou para o trabalho'.

Com relação à palavra *calunga*, H. Chatelain²² escreveu que em Angola podia significar 'morte' ou 'mar'. No bairro do Cafundó (SP) "morrer de morte natural" é "cuendá pra conjenga carunga".²³ No visungo XXXIII o sol "oenda no calunga". Levando em conta esses dados, fica incerto se se deve interpretar essa expressão como 'vai no mar' ou como 'vai morrendo'. A primeira parece mais natural, mas lembramos que só seria explicável numa perspectiva geográfica angolana, e não brasileira (ainda menos mineira...).

Observemos agora a segunda parte da linha 5: "ondoró onjó". *Ondoró* talvez derive do kb. *ndokó* 'vamos', forma irregular de *-ia* 'ir'. Em kb. o nome que segue deveria ser precedido por uma preposição *ku-*: 'na casa', kb. *ku'nzo*, mas a forma presente no visungo não tem preposição. Comparando a linha 5 com a 6 constatamos que a sintaxe é diferente. Na linha 6 ela é essencialmente do português: *Iô vou* seguido por um infinitivo *oendá*, seguido por *pu* 'para o'.

À diferença dos visungos XLI e XXXIII, em muitos textos, palavras de origem africana são introduzidas no contexto do português. É o caso do texto XLIII, descrição de uma situação de encontro com uma assombração:

²² Citado por RAMOS. *O negro brasileiro*, p. 84 et. seq.

²³ FRY; VOGT; GNERRE. Mafambura e caxapura.

- 1 – Iô viri, iô viri
- 2 – cōsa do mundo iô viri,
- 3 – nguenda devera.

1. 'eu vi, eu vi', 2. 'coisa do mundo, eu vi', 3. 'fugindo, depressa, mesmo'. *Nguenda* aparece no léxico com o sentido de 'pressa; pequena fuga'.²⁴

Outro texto, do mesmo tipo linguístico, é o vissungo XXIII:

- 1 – Duro já foi senguê
- 2 – Duro já foi senguê
- 3 – dia de oi onbaro aiô mendê.

1 e 2. 'Duro [um topônimo] já foi mato', 3. 'no dia de hoje é aldeia dos brancos'.

O sintagma *onbaro aiô mendê* é claro no sentido (kb. *mundele* 'branco'). Notamos, porém, que a especificação dada por *aiô* 'de' poderia talvez estar em relação com a forma de especificação das palavras da classe IX, para a qual, uma vez abandonado o sistema de concordância das línguas banto, confluíam todas as palavras. No léxico de S. João da Chapada encontramos sintagmas que resultam corretos do ponto de vista etimológico (sempre assumindo o kb. como referência). *Ochito ia onguro* 'carne de porco', kb. *xitu* 'carne' (pl. *ji-xitu*) é da classe IX. A forma de especificação é neste caso *ia*. Encontramos também uma forma de insulto *otata ri ôve* 'o pai de você'. A especificação *ri* é construída como se *otata* fosse palavra da classe IV (*ria-*), mas era palavra da classe IX.

Essa breve análise de algumas das características dos quatro textos deveria mostrar, na nossa intenção, tanto as diferenças internas ao *corpus* dos vissungos, quanto as diferenças entre o *corpus* e o léxico que o autor coletou.

A consideração dos dados relativos à história social e dos dados linguísticos nos permite hipotetizar uma situação de constante coexistência de variedades linguísticas diferentes.

Acreditamos que ainda hoje existam situações que podem ser o reflexo tardio dessa complexidade linguística do passado.

²⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 129.

Essa preservação das diferenças linguísticas no Brasil colonial e do Império a meu ver é um ponto central da história linguística do país e uma marca da não unicidade das identidades, e relaciona-se com o fato de que até hoje não foi encontrada nenhuma comunidade de origem afro-brasileira que fizesse ou faça uso exclusivo de algum falar não português.

Referências

- BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Negros e quilombos em Minas Gerais*. Belo Horizonte: [s.n.], 1972.
- BOXER, Charles R. *A idade do ouro no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1969.
- CARNEIRO, Edison. *Ladinos e crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *De l'integration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil*. 1976. 2 t. Tese (Doutorado em Línguas e Literatura Africanas) – Universidade Nacional do Zaire, Lubumbashia, 1976.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem. *Educação*, Brasília, MEC, v. 6, n. 25, p. 49-64, dez. 1977.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Os falares africanos na interação social dos primeiros séculos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOETNOLINGÜÍSTICA, 1, 1978, João Pessoa. *Sociedade, cultura & língua*. Organizado por Linalda Arruda Mello. João Pessoa: Shorin, 1990.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. Níveis sociolinguísticos da integração de influências africanas no português. In: ENCONTRO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA, 3, 1978, Rio de Janeiro, *Conferências...* Rio de Janeiro: PUC/RJ, 1978.
- CHATELAIN, Héli. *Kimbundu Grammar: Grammatica elementar do kimbundo ou língua de Angola*. Genève: [s.n.], 1888-1889. Reeditado pela Gregg Press, Ridgewood-NJ, em 1964.
- FRY, Peter; VOGT, Carlos; GNERRE, Maurizio. Mafambura e caxapura: na encruzilhada da identidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPGPCS, 4, 1980, Rio de Janeiro. Dados, v. 24, n. 3. Rio de Janeiro, 1981. p. 373-389.
- GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1978.
- LAMAS, Dulce Martins. Vissungos. In: *Relação dos discos gravados no Estado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música/ Centro de Pesquisas Folclóricas, 1944.
- LE PAGE, Robert. Processes of Pidginization and Creolization. In: VALDMAN, Albert (Ed.). *Pidgin and Creole Linguistics*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- LOPES, Edmundo Correia. Os trabalhos de Costa Peixoto e a língua ewe no Brasil. In: PEIXOTO, Antônio da Costa. *Obra nova de língua geral de Mina*. Editado por Luís Silveira. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1945.
- LUNA, Francisco Vidal; NERO DA COSTA, Iraci del. A presença do elemento sudanês nas Minas Gerais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1980. Suplemento cultural.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MAWE, John. *Travels in the Interior of Brazil*. 2. ed. London: [s.n.], 1821.

PEIXOTO, António da Costa. *Obra nova de língua geral de Mina*. Editado por Luís Silveira. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1945.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. 2. ed. aum. São Paulo: Nacional, 1940. (Brasiliana. Biblioteca Pedagógica Brasileira, 188).

WESTERMANN, Diedrich Hermann; BRYAN, Margaret Arminel. *Languages of West Africa*. London: Oxford University Press, 1952.

Maurizio Gnerre é professor e pesquisador em Linguística.

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 europeias 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 1930, 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. Concentraram 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 óptica 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 1960, 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 ideia absurda de se conceber o continente africano como um país singular, uma África "única", de língua e cultura iorubá, sem diversidade étnica, linguística 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 (século XVII) em que não há registro da presença de falantes de iorubá no Brasil.

Nos anos 1970, 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 de sua história, 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, Osenço, Cafuxi*, e o vocabulário associado à escravidão, tais como: *quilombo, senzala, mocambo, libambo, banguê, 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-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 *congós* 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 antiguidade 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, do Negro da Costa em Tabatinga, Minas Gerais, e nos vissungos recolhidos por Aires da Mata Machado em São João da Chapada e mais recentemente por Lúcia Nascimento no município de Serro, também em Minas Gerais.¹ 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 linguística 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*.² 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'.³

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. Na medida em 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 linguístico do português e de derivados portugueses

¹ Ver VOGT; FRY. *Cafundó, a África no Brasil*; QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*; MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*; NASCIMENTO. *A África no Serro Frio*.

² Ver CASTRO. E por falar em samba, uma forma de oração.

³ Ver DANIEL. *Dicionário de umbundo*.

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 linguístico desses falares afro-brasileiros, apoiado pelas informações históricas existentes sobre o período do tráfico transatlântico, trazem subsídios importantes para a configuração do mapa etnolinguístico africano do Brasil. Aqui, está a prova de 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

CARNEIRO, Edison. *Negros bantus*: notas de ethnographia religiosa e de folklore. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. (Biblioteca de Divulgação Científica, 14).

CASTRO, Yeda Pessoa de. *De l'integration des apports africains dans les parlers de Bahia au Brésil*. 1976. 2 t. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Africanas) – Universidade Nacionaldo Zaire, Lubumbashia, 1976.

CASTRO, Yeda Pessoa de. E por falar em samba, uma forma de oração. *Irohin*, Brasília, v. 12, n. 20, p. 32-33, jul. 2007.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio

de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2003.

DANIEL, Rev. Henrique Epaungo. *Dicionário de umbundo*. Portugal: Naho, 2002.

DIAS, Pedro. *A arte da língua de Angola*. Rio de Janeiro: MINC/Biblioteca Nacional, 2006. Edição fac-similar.

GUERRA, Gregório de Matos. *Antologia*. Seleção e notas de Higinio Barros. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, 175).

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: Civilização Brasileira, 1964.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada*. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó, a África no Brasil: língua e sociedade*. São Paulo: Cia. das Letras; Campinas: Editora Unicamp, 1996.

Texto extraído do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, outubro de 2008 (edição especial sobre os vissungos). Yeda Pessoa de Castro é etnolinguista, Doutora em Línguas Africanas pela Universidade Nacional do Zaire.

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 linguístico 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 feito 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, superficialmente demonstradora, e a palavra-força.”¹ 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 afrodescendentes.

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 setenta 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 Linguísticos 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

¹ ZUMTHOR. *A letra e a voz*, p. 75.

cantos já não era mais conhecido 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, catorze deles em Quartel do Indaiá e São João da Chapada e 21 em Ausente e Milho Verde. Desses 35, quinze foram identificados pela pesquisadora aos cantos registrados por Machado Filho. A maioria, catorze 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 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 cantador, a cultura que recebeu, numa evidência do que a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro designou *competência simbólica*. Para os cantadores, os vissungos guardam um caráter sagrado, 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 mescla linguística 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 linguística 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,
seculo camera qui
t'Anganzambê, aiô...

coro

Aiô!... T'Anganzambê, aiô!...
Aiô!... T'Anganzambê, 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*; *securu*, 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 ê devera
chora, ngongo, chora
Ei, chora-chora ngongo ê 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 memo 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 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 distintas, os cantadores demonstram uma tentativa de impedir que se rompa toda a rede de significações que esses cantos representam.

Referências

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil, 88).

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada*. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

Texto extraído do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, outubro de 2008 (edição especial sobre os vissungos). Neide Freitas é mestre em Teoria da Literatura pelo Pós-Lit/UFMG.

As palavras cantadas do Serro-Frio

Amanda López

A palavra, materialização elaborada do pensamento humano, transcende o tempo... E não só o tempo como também os espaços. A palavra, através do homem, é capaz de transpor as fronteiras físicas e significativas. É assim que ela migra de um país a outro. É assim que ela migra de uma língua a outra e de uma cultura a outra, seja através da escrita, seja através do corpo da voz. E é assim, sempre cabe lembrar, que começa a história da nação de nome Brasil, com a convivência de povos distintos, em condições bastante diversas, com suas línguas e seu modo de significar o mundo. Povos que, estabelecidos num mesmo espaço, buscavam superar as dificuldades cotidianas que se impunham para cada qual sob as diferenciadas condições. O movimento foi o de mestiçagem, de tradução e transcrição, de adaptação, de imposições violentas e concessões sutis, de resistências capazes de se perpetuarem, de inevitáveis acordos, enfim.

Há, em Minas Gerais, cerca de dez comunidades falantes de remanescentes de línguas africanas. Algumas já se encontram documentadas, outras, ainda apenas identificadas.¹ O estudo dos vissungos, no entanto, constitui um caso mais feliz. Iniciado com a documentação realizada por Aires da Mata Machado Filho, na década de 1930, foi retomado em 2001/2002 pela pesquisadora Lúcia Nascimento, resultando, em 2003, em sua dissertação para a obtenção do título de Mestrado na UFMG. Além disso, os vissungos foram tema de duas oficinas do Festival de Inverno da

¹ QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 33.

UFMG: a primeira em 2001, ministrada por Lúcia Nascimento; a segunda, em 2004, ministrada pela professora da UFMG e pesquisadora de remanescentes linguísticos africanos em Minas Gerais, Sônia Queiroz. Os vissungos estiveram ainda presentes num evento cultural que buscou promover a confraternização de vários segmentos da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, na comunidade da Tabatinga, em Bom Despacho, em agosto de 2004, através do projeto Minas Afro-descendente. Nessa ocasião foi possível promover o encontro de falantes de remanescentes linguísticos africanos de diferentes regiões de Minas Gerais e de estudantes angolanos da UFMG falantes de umbundo e quimbundo. Essa interação permitiu a percepção de que esses remanescentes linguísticos, embora isolados em suas comunidades, guardam entre si mais semelhanças que diferenças e dialogam abundantemente com o umbundo e o quimbundo. Essas percepções permitem trabalhar com a hipótese de uma língua única, que, talvez, poderíamos chamar de “Língua das Minas”, se considerarmos o modo pelo qual tudo começou...

Glossário

O glossário que se segue busca listar as palavras presentes nos vissungos, seus significados ou hipóteses de leitura e atribuição de sentidos, um exercício que será tanto melhor se nos deixarmos levar para além do *corpus* recolhido para a pesquisa, lembrando, antes, que se trata de cantos que marcam a trajetória da vida: cantos de trabalho, de saudade, de necessidades impostas pelo cotidiano, da inevitável morte. Cantos levados adiante no tempo por vozes humanas, cada qual, um novelo de memórias compartilhadas para a tessitura de sua história, essa rede que busca, ingênua, ultrapassar o próprio homem.

Estão aqui considerados os vissungos das duas recolhas realizadas até então na antiga Comarca do Serro Frio:² a de Machado Filho e a de Lúcia Nascimento. A primeira tem em consideração a localidade de São João da Chapada, embora mencione o povoado de Quartel do Indaiá. A segunda recolha concentra-se em duas localidades: Quartel do Indaiá/

² Dentro da antiga Comarca do Serro-Frio, existente nos séculos XVII e XVIII, foi demarcado o distrito Diamantino, do qual o Arraial do Tijuco, que se estabeleceu como produtor de ouro e diamante, passou a ser sede. Os povoados nos quais foram documentados os vissungos faziam parte dessa comarca.

São João da Chapada e Ausente/Milho Verde. Já na pesquisa de Machado Filho há uma preocupação a respeito do desaparecimento dos vissungos: “Estão morrendo os poucos que sabiam. Os moços que aprenderam por necessidade ou por curiosidade vão se esquecendo”.¹ Na pesquisa de Lúcia Nascimento, constata-se que, dos 65 vissungos documentados na década de 1930, restam somente catorze,² nos quais percebe-se bem o quanto as palavras se perderam, desgastadas pelo tempo.

¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 58.

² NASCIMENTO. *A África no Serro Frio*, f. 15.

- aiuê.** Sentido não identificado. ...*Aiuê, congo verá, á.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- amburo.** Sentido não identificado. *Amburo oê a.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69 e 70.
- amuna.** Sentido não identificado. *O que pepa ti amuna que para ti nguenda.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- amundá, camundá.** s. Morro, monte. *Oia amundá,/ amundá rirá.* O vocábulo também se aplica ao ato de juntar terra em monte. MACHADO FILHO, 1964, p. 70 e 119; **jamundá.** *jamundauê, jamundá meu Deus.* NASCIMENTO, 2003, f. 110.
- andambi, 'mdambi, mdambi.** Mulher. *Andambi, ucumbi u atundá// Curima aiô mdambi.* O significado pode ser depreendido dos fundamentos e da estrutura dos vissungos. MACHADO FILHO, 1964, p. 66, e 82.
- angana-nzambi.** s.m. Deus. **ganazambi, nganazambi, angana-nzambi-opungo, zambiopungo, anzambe, anzambi, anzambê, anganaiaôve.** A letra *a*, segundo as conclusões do autor, serviria para evitar uma nasalização. O nome, em geral, empregado na África banto para designar a divindade máxima seria *zambi*. Entretanto, a ideia de Deus dos negros sanjoanenses parecia-lhe muito mais católica, o que concluiu, principalmente, pela recolha dos dois padre-nossos. MACHADO FILHO, 1964, p. 111 e 116;
- tanganazambe.** Que é primeiro com Tanganazambe; T'anzandoiola. *Ê Pade Nosso cum Ave Maria seguru o camera qui T'anzandoiola.* NASCIMENTO, 2003, f. 81 e 109.
- anganazambê-opungo.** Senhor Deus Supremo. *Pade-Nosso cum Ave-Maria qui tá Anganazambê-opungo.* Essa expressão, provavelmente formada no Brasil, é uma combinação de Deus em Angola e no Congo. MACHADO FILHO, 1964, p. 65 e 115.
- angira, ongira, congira.** Sentido não identificado. *Angira auê a/ ô mbanda congira auê ê.* Para Arthur Ramos, citado por Machado Filho, a palavra se refere à reunião de todos os participantes da Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, que esse pesquisador chama de *engira*. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.
- anguê.** s. Onça. *Numa tara anguê rezá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74 e 116. São João da Chapada.
- anguiá.** *Lamba, nera anguiá.* Não foi fornecido nem fundamento nem tradução do vissungo. MACHADO FILHO, 1964, p. 78.
- anzambi.** Ver *angana-nzambi*.
- aquenhe.** Sentido não identificado. *Tuca, tuca, aquenhe verome.* MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- ara.** Sentido não identificado. *Cachoerê rogongó,/ ara sica ombê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 79.

arengá. s. Tarefa. *Arengá sendê, sendê, nda cuca ai, sanduê rê.* Nas minerações, o patrão, pela urgência do serviço ou para dar folga ao pessoal, costuma dar algum encargo de tarefa, que pode terminar antes ou depois da hora habitual. MACHADO FILHO, 1964, p. 80 e 116.

ari. Sentido não identificado. *Ai! ô Ari,/ caturingaô aringa ti!* Pela estrutura do canto e pelas informações do fundamento, é possível tratar-se de uma interjeição. MACHADO FILHO, 1964, p. 77.

aringa. Sentido não identificado. *Caturinga ô aringa ti!* Por eliminação do significado das outras palavras, parece referir-se a comércio, a dono de comércio ou à própria atividade. MACHADO FILHO, 1964, p. 77.

arurina. Ver *carumina*.

assomá. Sentido não identificado. *Uanga ô assomá.* O vissungo trata de um negro queixando-se de estar enfeitado e por isso não poder trabalhar. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.

atiuana. Sentido não identificado. *Injara capuco nguenda atiuana.* Pode referir-se à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto descrita por Arthur Ramos. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.

atundá. adv. Alto. *Andambi, ucumbi u atundá...* 'Mulher, o sol está alto'. MACHADO FILHO, 1964, p. 66 e 116.

atundo, atunda. Sentido não identificado. *Tuara uassage ô atundo mera.*

MACHADO FILHO, 1964, p. 71. São João da Chapada. Ver *atundá*.

auá, aua. *Canjonjo auá// Nota 'ua - aua// João gororó caiu n'aua.* Parece referir-se a água. As informações contidas no fundamento do canto LX deixam isso bem explícito; mais ainda a estrutura do vissungo LIV, depois de analisadas as informações do fundamento. MACHADO FILHO, 1964, p. 66, 68, 82 e 84.

bambi. Sentido não identificado. *Ei cõvicara/ iô bambi.* Em outras pesquisas sobre remanescentes linguísticos africanos em Minas Gerais, como as de João Dornas Filho, Sônia Queiroz, e Carlos Vogt e Peter Fry, o vocábulo é muito recorrente e seu significado, geralmente, é 'frio'. MACHADO FILHO, 1964, p. 71.

banguê. Rede para levar o defunto. *Esta terra de Banguê, doriá.* Este vissungo é apontado como equivalente ao XVII da pesquisa de Machado Filho. Entretanto, no primeiro registro as únicas palavras em português são *papai* e *mamãe*. Já no segundo, observa-se que o vissungo é falado e predominam palavras do português. NASCIMENTO, 2003, f. 110 e 121.

bari. *Oi quinze bari que foi o fundo.* No vissungo correspondente na pesquisa de Machado Filho, o LVII, está a forma *barri*, correspondendo a barris, que eram usados pelos trabalhadores para secar a água das catas. Segundo

- Nascimento, a música do vissungo já não é a mesma. NASCIMENTO, 2003, f. 112; MACHADO FILHO, 1964, p. 83.
- barundo.** s. Senhor, patrão. *Barundo uê ia/ barundo uê ererê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 117 e 72.
- boroquê.** Sentido não identificado. *Ô curiandamba corofeca/ maranê boroquê.* Por se tratar de uma sequência do verso em que se xinga o velho de coisa ruim, pode-se deduzir que também se trate de vocábulo injurioso. MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- cacariacô.** *Galo já cantou, rê, rê, Cacariacô.* Pode referir-se a uma onomatopeia para representar o canto do galo. Ver *cadamburo*. MACHADO FILHO, 1964, p. 65.
- cacumbi.** Sentido não identificado. *Jambá cacumbi queremá, turira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- cacunda.** Refere-se às costas do moleque. *Muriquinho piquinino de quissamba na cacunda.* MACHADO FILHO, 1964, p. 84 e 85.
- cadamburo.** s. Galo. *Ai! ovê, iô, soma cadamburo!* MACHADO FILHO, 1964, p. 119 e 67.
- calunga.** s. Mar. *Ucumbi oenda, auê, no calunga.* O vocábulo possui uma diversidade de sentidos e está presente em várias canções demonstrando essas variedades. Em Angola, Héli Chatelain, no livro *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo*, apontou estas outras significações: 'morte', 'personificação da morte', 'título conferido a chefes' e 'interjeição de admiração'. Tratando-se especificamente do vissungo, todos os informantes traduziram a palavra por 'mar'. MACHADO FILHO, 1964, p. 117, 119 e 76; **canunga, kanunga.** *Ô canunga me chama gere ê... ê.* Neste registro são usadas as duas formas: *calunga* e *canunga/kanunga*. NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 27.
- cambrocotó.** *adj.* Vocábulo injurioso. *Cambrocotó, cambrocotó,,/ cangúia, cangúia, cangúia!* MACHADO FILHO, 1964, p. 119 e 71. São João da Chapada.
- camera.** Sentido não identificado. *...Securo o camera qui t'anganazambê, aiô...* No fundamento do canto explica-se que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO FILHO, 1964, p. 64; **canera.** *Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o canera, oi Zandoiola... kane.* *Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o kane, oi Dandaia.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 17.
- camporra.** Ver *capoa*.
- camundá.** Sentido não identificado. *Camundá quindongo ê á.* No fundamento explica-se que o canto é entoado quando a terra retirada das catas forma um morro, nos despejos. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.
- camundá.** Ver *amundá*.

- candandumba serena.** Sentido não identificado. *Eu memo é candandumba serena.* Pela informação do fundamento, parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. Já a estrutura leva a crer que se trata de uma expressão. MACHADO FILHO, 1964, p. 71. São João da Chapada.
- candimba, candimbá.** s. Coelho. *Candimba come couverá/ auê-ei -/ come couve candimbá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 80 e 100.
- candira.** Sentido não identificado. *Tomara ongombe, candira, auê, iá!* O canto trata da perseguição de um animal numa caçada. MACHADO FILHO, 1964, p. 75. São João da Chapada.
- candoca.** Sentido não identificado. *Lambu riêto candoca.* Pelo fundamento pode-se deduzir que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- canecô.** Sentido não identificado. *Cane-necô! Cambrocotó cambrocotó.* Trata-se de um canto de insulto, assim, a forma parece ter a função de qualitativo. MACHADO FILHO, 1964, p. 71. São João da Chapada.
- canero.** Sentido não identificado. *Capongo, canero vite.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75. São João da Chapada.
- cangira, cangirê.** *Aua cu aua cangirê.* Pode referir-se a um aparelho de secar água nas catas que é movido a água, a "jangada". MACHADO FILHO, 1964, p. 82.
- cangirê.** Ver *cangira*.
- cangúia.** Sentido não identificado. *Cambrocotó, cambrocotó,/ cangúia, cangúia, cangúia!* Trata-se de um canto de insulto, assim, a forma parece ter a função de qualitativo. MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- canjonjo.** s. Beija-flor. *Canjonjo ô vita auê!* O nome, que é de pássaro africano, teve aqui aplicação especial. MACHADO FILHO, 1964, p. 119 e 66.
- canunga, kanunga.** Ver *calunga*.
- capicondei.** Sentido não identificado. *Capicondei, com marauêi.* Este canto foi apontado como semelhante ao canto x recolhido por Machado Filho. Trata-se de um vissungo de multa. NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- capicovite.** Sentido não identificado. *Eu memo é capicovite.* Parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- capoa, caporra, camporra.** Sentido não identificado. *Não vira capoa, nem vira tuá.* O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Filho, é, nesta recolha, falado; *Num vira caporra, num vira tuá.* Este vissungo é relacionado com o VIII da recolha de Machado Filho, entretanto, parecem haver mais diferenças que semelhanças. É possível que a equiparação se dê em virtude da função do canto, que está

- classificado como um vissungo de multa. NASCIMENTO, 2003, f. 110 e 109.
- capombo.** Sentido não identificado. *Capombo, canero vite.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- caporra.** Ver *capoa*.
- capuco.** Sentido não identificado. *Injara capuco nguenda atiwana.* Pode referir-se à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, descrita por Arthur Ramos. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.
- capungo.** s. Gente ruim. MACHADO FILHO, 1964, p. 119.
- capuro.** Sentido não identificado. *Injara capuro munha.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78.
- caracará.** Ave latino-americana de grande porte da família dos Falconídeos. *Caracará fura boi.* A origem do vocábulo é apontada como tupi-guarani. No vissungo em questão pode ser o outro nome que o cantador atribui ao gavião, que é uma ave da mesma família, e, às vezes, no uso geral, os nomes são usados indiscriminadamente. O vissungo faz referência a alguém que realiza algo que não lhe cabe em razão da ausência do competente para tanto. MACHADO FILHO, 1964, p. 83.
- cariocanga.** Sentido não identificado. *Eu memo é cariocanga.* Parece ter a função de adjetivo, de qualitativo. MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- carrumbi.** Sertanejo. *Carrumbi uai sorerê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 85 e 86.
- carumina.** Sentido não identificado. *Oi mã Carumina já ganhou.* O vissungo seria entoado após a cobrança da multa quando esta era atendida. MACHADO FILHO, 1964, p. 68; **arurina.** *Mã arurina já ganhô, já ganhô ê.* NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- catá.** Sentido não identificado. *Nda popere catá, ô Tinguê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77.
- catiaua.** Sentido não identificado. *Da ronguera catiaua auê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- caturinga.** Sentido não identificado. *Caturinga ô aringa ti!* Por eliminação do significado das outras palavras, parece referir-se a comércio, a dono de comércio ou à própria atividade. MACHADO FILHO, 1964, p. 77.
- catussira.** Sentido não identificado. *Jambá catussira rossequê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 70.
- caveia.** Que é lá? *Purru! Acuêto? – Caveia?* O fundamento do canto explica que a expressão é usada pelo grupo que responde ao chamado do mestre cantador: *Purru, acuêto?* MACHADO FILHO, 1964, p. 65.
- chicondó.** Sentido não identificado. *Ai nguenda auê chicondó.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69 e 70.
- cocondoca.** Sentido não identificado. *Oenda cocondoca.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- coi.** Sentido não identificado. *Ongombe coi i pique.* O fundamento não foi

- fornecido, mas este canto é semelhante ao XXXV. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.
- coipite.** Sentido não identificado. *Oenda coipite oenda sorîê.* O canto trata do totemismo do boi. MACHADO FILHO, 1964, p. 76.
- combarô.** s. Lugar habitado. *Iô mbô/combarô auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 81, 120.
- combera.** Sentido não identificado. *Ô... ô imbanda, combera ti, Senhê.* O fundamento do vissungo diz que, tendo o serviço começado na alta madrugada, o cantador pede à Lua para “furar o buraquinho” do dia. MACHADO FILHO, 1964, p. 66.
- congá, congoá.** s. Garrafa. *Ei conga Maria Gombê/ererê congoá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 120, 70 e 71.
- congira.** Ver *angira*.
- congo.** Sentido não identificado. *...Aiuê, congo verá, á.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- congoá.** Ver *congá*.
- coroá.** Refere-se ao trabalho de secar a água que fica no cascalho, chegando ao fundo da cata. *Omenhá, omenhá/rosequê coroá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 82.
- corofeca.** *adj.* Ruim, imprestável (com referência a pessoa). *Ô curiandamba corofeca.* MACHADO FILHO, 1964, p. 120 e 78.
- corongira.** Urubu. *Corongira vitá turó... ia.* A dedução parece possível pelo fundamento do vissungo, uma vez que *canjonjo* significa ‘beija-flor’. MACHADO FILHO, 1964, p. 66.
- covicará, covicara.** Sentido não identificado. *Ei covicará/ iô bambi/ tuara uassage ô atundo mera/ covicara tuca atunda.* MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- covite.** Sentido não identificado. *Oroguenda covite auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69 e 70.
- cuatiá, cuatiara, cuatira.** *Tu cuatiara vinjanja ombera.* Pelas informações do fundamento, por deduções da estrutura, principalmente nos versos *Oi! cuatiá,/ Tu cuatiara,* essa seria forma usada para designar ‘mulher’. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- cuatiara.** Ver *cuatiá*.
- cuatira.** Ver *cuatiá*.
- cucá.** Sentido não identificado. *Arengá sendê, sendê, nda cucá ai, sanduê rê/ Injara, injara, sanduê nda cucá.* O canto incita os trabalhadores a andarem rápido, que a fome está apertando. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.
- cuca.** Sentido não identificado. *Securo a cuca tu quenda ongombe.* O canto fala da perseguição de um animal numa caçada. MACHADO FILHO, 1964, p. 75. Ver *curiacuca*.
- cumbara, cumbarô.** *Ô pu cumbarô num tem tempo.* A pesquisadora registra no glossário de sua dissertação esta palavra, porém, grafada *kumbara*, cujo significado é ‘cidade’. NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 122.

- cumbaruá.** Sentido não identificado. *Oia pru alto du cumbaruá e tem tempo ê!* Este vissungo é apontado como equivalente ao X de Machado Filho. É um canto de multa ao patrão. NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- cundero, kundero.** Sentido não identificado. *Ô cundero di ê num tem tempo.* Este vissungo é apontado como equivalente ao I do registro de Machado Filho. NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 27.
- curiacuca.** s. Cozinheiro, adjetivo de *curiar*, 'comer' (do amb. *kuria*, 'comer'), e de *cuca*, 'mulher velha e feia' (do amb. *kuku*, 'avô' ou 'avó', feminizado no português em *cuca*). MACHADO FILHO, 1964, p. 120; *Com licença do curiacuca.* NASCIMENTO, 2003, f. 112.
- curiandamba.** s. Velho. *Ô curiandamba corofeca.* MACHADO FILHO, 1964, p. 120 e 78.
- curiête.** Sentido não identificado. *Ei! curiête!* O fundamento do canto explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO FILHO, 1964, p. 65.
- curietô.** *Oi, vinjanja curietô/ cuatiá.* Se levarmos em conta a estrutura frasal do português e eliminarmos as hipóteses que o fundamento do canto permitiu aplicar aos outros casos, esta forma se referiria às nádegas ou ao seu campo semântico: o corpo, as carnes, os quadris etc. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- curima.** s. Serviço. *lô vou oendá pu curima auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 120 e 76.
- curira, urira.** Sentido não identificado. *Injara capuro munha,/ tindinha, auê/ peta mara, ô curira// Ndimba urira.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78 e 79.
- dandaia.** Sentido não identificado. *Ê Pade Nosso com Ave Maria segura o kane, Oi Dandaia.* Este registro é equivalente ao II da recolha de Machado Filho. NASCIMENTO, 2003, f. 17.
- dandaiê, dandaiola.** Sentido não identificado. *Dandaiê... ê./ Ê Pade Nosso com Ave Maria segura o kane, Oi Dandaiola...* Este vissungo é apontado como equivalente ao II do registro de Machado Filho. NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 27.
- dandaiola.** Ver *dandaiê*.
- dendengá.** Sentido não identificado. *Qui popiá, qui dendengá.* O canto trata de um negro queixando-se de estar enfeitado e por isso não poder trabalhar. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- dô.** Sentido não identificado. *Dô imbanda.* Parece tratar-se de uma interjeição de chamamento, ou um tipo de invocação. MACHADO FILHO, 1964, p. 66.
- doriá.** Sentido não identificado. *Esta terra de Banguê, doriá.* Este vissungo é apontado como equivalente ao XVII da pesquisa de Machado Filho. Entretanto, no primeiro registro as únicas palavras em português são *papai* e *mamãe*. Já

- no segundo, observa-se que o visungo é falado e predominam palavras do português. NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- dorindoi, dorindondá, dorindondim.** Sentido não identificado. *Dorindoi! Ai, auê!* Trata-se de um negro cantando suas proezas. MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- dorindondá.** Ver *dorindoi*.
- dorindondim.** Ver *dorindoi*.
- dumbá.** Nome de um quilombo. *Pru quilombo do Dumbá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 84 e 85.
- dunduriê.** Sentido não identificado. *Ei dunduriê ê.* O fundamento do canto explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida. MACHADO FILHO, 1964, p. 65.
- duro.** Uma das minas mais antigas de São João da Chapada. *Duro já foi senguê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 71 e 72.
- ererê.** Sentido não identificado. *Ai ererê.* Pela recorrência, não só neste como em outros visungos, parece tratar-se de uma interjeição ou uma estratégia para manter a entonação do canto. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- fero.** Sentido não identificado. *Iô fero a siquê.* Pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que fala da saudade dos pais. MACHADO FILHO, 1964, p. 79 e 80.
- galinahá.** Refere-se à comida do patrão. *Orossangi cum galinahá cum quin-gombô.* A palavra parece referir-se mesmo a galinha. MACHADO FILHO, 1964, p. 72.
- garuminina.** Sentido não identificado. *Já garuminina já ganhô, já ganhô.* NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- gemá, gemê.** Sentido não identificado. *Ô caran me chama gemá a... a... ê.* O visungo é apontado como equivalente ao I da recolha de Machado Filho. Este verso corresponderia ao: *É calunga qui tom'ossemá.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 109; MACHADO FILHO, 1964, p. 64.
- gere.** Sentido não identificado. *Ô canunga me chama gere ê... ê.* O visungo é apontado como equivalente ao VIII da recolha de Machado Filho, embora apresente muitas divergências. Este verso parece dialogar com: *Ai! ovê, iô,/ soma ti querê,* como também com um outro do visungo I: *É calunga qui tom'ossemá.* NASCIMENTO, 2003, f. 108; MACHADO FILHO, 1964, p. 67 e 64.
- gombá.** Sentido não identificado. *É gombá, é diveraiuê.* NASCIMENTO, 2003, f. 83.
- gombê.** Sentido não identificado. *Tongo, tongo gombê// Ia uê ererê aiô gombê.* Para o visungo LVI, de secar água, não há fundamento recolhido. Já no fundamento do visungo LXIV explica-se que o cantador pede licença para cantar. MACHADO FILHO, 1964, p. 85. Ver *orongombe*.
- gongo.** Sino. *Chora, chora gongo é parente.* NASCIMENTO, 2003, f. 121.

- guá, guê.** Sentido não identificado. *Com sinhori, prué tê guá, nem guê, aiêêêê.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f. 81.
- iauê.** Sentido não identificado. *Iauê ererê/ nguenda, nguenda carrumbi.* MACHADO FILHO, 1964, p. 85 e 86.
- imbanda.** s. Feitor. Também se refere ao chefe de uma prática litúrgica, a Cabula, da qual existiam adeptos em São João da Chapada. No canto V a palavra é apontada como 'sacerdote', 'feiticeiro'. *Ô... ô imbanda, combera ti, Senhê.* No canto LII acrescenta-se uma nota de Arthur Ramos, na qual *mbanda* (como aparece no canto), seria o chefe de cada mesa na Cabula, cerimônia religiosa de origem banto. *Ô mbanda congira auê ê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 121, 66 e 81.
- indiangara.** Sentido não identificado. *quendê iô vim de Indiangara.* Parece referir-se a uma localidade. MACHADO FILHO, 1964, p. 78.
- injara.** s. Fome. Pode referir-se a reunião de todos os participantes da Cabula, cerimônia religiosa de origem banto; é chamada de *engira* por Arthur Ramos. *Injara capuco nguenda atiuana.* No canto XLII, seu significado deve mesmo ser 'fome', visto que o canto se refere a uma caçada. *Injara capuro munha.* MACHADO FILHO, 1964, p. 121, 81, 78 e 79.
- iorô.** Sentido não identificado. *Mia cavalo anda em pé, iorô!/ Ei rogongô iorô.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68 e 79.
- jambá.** s. Ouro. *Jambá cacumbi queremá, turira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 121 e 69. São João da Chapada.
- jamundá.** Ver *amundá*.
- jomarê.** Corruptela de *oxumaré*, divindade nagô, orixá das águas. *Otchaviê otchaviê tuca rira com Jomarê.* A cantiga teria, assim, um caráter jeje-nagô, além de sentido religioso. Estas informações estão referenciadas em Arthur Ramos e Nina Rodrigues. MACHADO FILHO, 1964, p. 67. São João da Chapada.
- jombá.** Sentido não identificado. *É dive-raiê jombá.* Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. NASCIMENTO, 2003, f. 82.
- juguetê.** Ver *sanguetê*.
- kaíconde.** Sentido não identificado. *Ô kaíconde... ê... ê... ê.* Este vissungo é apontado como equivalente ao I da recolha de Machado Filho. NASCIMENTO, 2003, f. 27.
- kalussu.** Sentido não identificado. *Que nego kalussu.* Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa

- de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está a palavra, ela é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f. 82 e 83.
- karussunbe.** Sentido não identificado. *Ah que nego karussunbe.* Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está a palavra, ela é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f. 82 e 83.
- kimbimba.** Morto, defunto. *Primeiro era feito o quarto na casa do kimbimba (em outras palavras, era feito o velório na casa do defunto).* NASCIMENTO, 2003, f. 122 e 80.
- lamba, lambá.** s. Desgraça. Trabalho pesado. *Lamba, lamba pura, pura caveia.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78, 121 e 84.
- lambu.** Sentido não identificado. *Remba eta, auê:/ lambu rietô candoca.* Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- lobo-lobô.** A fruta de uma árvore. *Lobo-lôbo ta quemano, auê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 68. São João da Chapada.
- mã.** Sentido não identificado. *Oi mã Carumina já ganhou.* Parece um agradecimento ou um grito de vitória, uma vez que o vissungo seria entoado após a cobrança da multa quando esta era atendida. MACHADO FILHO, 1964, p. 68. São João da Chapada.
- maianê.** Sentido não identificado. *Iô fero a siquê/ tequirombô maianê.* Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que fala da saudade dos pais. MACHADO FILHO, 1964, p. 79 e 80.
- maiauê.** Sentido não identificado. *O Tijuco combaro quilombô maiauê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 77. São João da Chapada.
- maiuê.** Sentido não identificado. *...Pra cum Jom maiuê, ê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- manga.** Sentido não identificado. *Manga mina tá quemano, aiê.* O vissungo é apontado como equivalente ao canto X de Machado Filho. O registro de Machado Filho traz: *Oi mã carumina,* o atual: *Ô manga mina.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 109; MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- mangorombô.** Sentido não identificado. *Turira auê, mongorombô.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- mantê.** Sentido não identificado. *Tietê ti mantê.* A correspondência indicada é com o vissungo XI de Machado Filho. NASCIMENTO, 2003, f. 110.

- mapiá.** Sentido não identificado. *Jambá cacumbi quemá, mapiá turi.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- mara.** Sentido não identificado. *Mara mara ndimba, auê, ia ia auê/ ndimba urira/ injara capuro munha,/ tindinha, auê/ peta mara, ô curira.* Alguns cantadores disseram que o canto se referia à caça de veado, outros, à pesca da baleia. É possível pensar que na costa da África teria havido um canto para a caça da baleia, que foi retomado pelos negros que vieram trabalhar nas minas, aplicando-o à caça. MACHADO FILHO, 1964, p. 78 e 79.
- maracoti.** Sentido não identificado. *Toma maracoti ô mbanda.* Pode se referir à Cabula, cerimônia religiosa de origem banto, descrita por Arthur Ramos. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.
- maranê.** Sentido não identificado. *Ô curiandamba corofeca/ maranê boroquê.* Por se tratar de uma sequência em que se xinga o velho de coisa ruim, pode-se deduzir que também se trate de vocábulos injuriosos. MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- marauêi.** Sentido não identificado. *Capicondej, com marauêi.* Este visungo é apontado como equivalente ao x de Machado Filho, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.
- Maria Gombê.** Sentido não identificado. *Ei congá Maria Gombê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 70-71; **Maria Ongome.** NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- mbanda.** Ver *imbanda.*
- mbô.** Sentido não identificado. *Iô mbô/ combaro, auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 82 e 83.
- mdambi.** Ver *andambi.*
- mdimba, ndimba.** Cantador. *Mara mara mdimba auê, ia ia auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78 e 122.
- mdori.** Sentido não identificado. *Ô Tinguê Canhama, auê mdori pando.* MACHADO FILHO, 1964, p. 72 e 73.
- mendê.** Sentido não identificado. *Dia de oi onbaro aiô mendê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 71 e 72.
- mera anguiá, nera anguiá.** Expressão derivada de uma forma simplificada do kb. *eme rianga, eme ngarianga* 'eu sou o primeiro', 'estou na frente'. *O ô mera anguiá auê/ lamba, nera anguiá.* GNERRE citado por NASCIMENTO, 2003, f. 37; MACHADO FILHO, 1964, p. 78.
- mgongo.** *Chora, mgongo, chora.* Pelo fundamento fornecido pelo pesquisador, pode referir-se aos que ficam chorando por não poderem acompanhar o moleque que foge. MACHADO FILHO, 1964, p. 85.
- milhambará.** *Milhambará pa fazê quindambara.* Pela estrutura do verso em que está inserido este vocábulo, pode-se deduzir que se trata do tecido que

- pede para fazer outro jaleco. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- mina.** Sentido não identificado. *Ô manga mina tá quemano, aiê.* O vissungo é apontado como equivalente ao X de Machado Filho. Este verso corresponderia ao *Oi mã carumina já ganhou.* NASCIMENTO, 2003, f. 108 e 109; MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- mitombo.** Sentido não identificado. *Ai nguenda auê chicondó/ nguenda, nguenda mitombo.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69 e 70.
- mondongo.** Sentido não identificado. *Ongira oenda mondongo auê a.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123.
- monê.** Sentido não identificado. *Monê iê, ôôôôiê.* NASCIMENTO, 2003, f. 82.
- mumdei, mundeie.** Sentido não identificado. *Mumdei, mundeie, ôô.* NASCIMENTO, 2003, f. 82.
- munha.** Sentido não identificado. *Injara capuro munha.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78.
- muriquinho piquinino.** Refere-se ao moleque. *Muriquinho piquinino,/ ô parente.* MACHADO FILHO, 1964, p. 84 e 85; Bantuização de *mulequinho.* CARVALHO citado por NASCIMENTO, 2003, f. 39.
- mutenguê.** Sentido não identificado. *O Tijuco combaro barundo mutenguê...* MACHADO FILHO, 1964, p. 77.
- nda.** Sentido não identificado. *Nda popere catá, ô Tinguê// Injara, injara, sanduê nda cucá.* Não há fundamento para o canto XXXVI, já o XLIX incita os trabalhadores a andarem mais rápido, devido à fome. MACHADO FILHO, 1964, p. 77, 80.
- nema.** Sentido não identificado. *O que pepa ti amuna que para ti nguenda,/ que nema, auê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- nera anguiá.** Ver *mera anguiá.*
- ngongo, nagongo.** Sentido não identificado. *Ôi ngongo vitá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- nguenda.** s. Pressa, pequena fuga. *Ai nguenda auê chicondó.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69 e 122. Ver *oroguenda.*
- nota.** Sentido não identificado. *Nota 'ua – aua.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- noviô.** Sentido não identificado. *Ô noviô tecá Maria Ongome.* Este vissungo é apontado como equivalente ao X de Machado Filho, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.
- numa.** Ver *onuma.*
- odoriáiê.** Sentido não identificado. *Odoriáiê... ê... Este vissungo é apontado como equivalente ao X de Machado Filho, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.*
- oenda.** v. Entrar. *Oenda cocondoca.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 69.
- oendá.** Ver *oenda.*

- ogongoevira.** Sentido não identificado. *Eu memo é ogongoevira.* Este visungo é apontado como equivalente ao canto xx de Machado Filho, de cujo fundamento pode-se deduzir que a palavra tem uma função de adjetivo, de qualitativo. NASCIMENTO, 2003, f. 110 e 111; MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- ombê.** Sentido não identificado. *Cachoerê rogongó,/ ara sica ombê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- ombera.** s. Chuva. *Tu cuatiara vinjanja ombera.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 74.
- ombira, ombirê.** Sentido não identificado. *Otatê ombirê ombira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 84.
- ombirê.** Ver *ombira*.
- omboá, omboê.** Sentido não identificado. *Ai omboê, ai! Ai omboá, ê!// Ai omboê.* O verso está presente em dois visungos: em um, a mãe-mina lamenta a queima de umas frutas, no outro o cantador convida os companheiros para falarem "língua de branco". MACHADO FILHO, 1964, p. 68 e 71.
- omboê.** Ver *omboá*.
- omenhá.** s. Água. *Omenhá, omenhá, rossequê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 82.
- onbaro.** *Dia de oi onbaro aiô mendê.* O fundamento possibilita entender a palavra como 'comércio'. MACHADO FILHO, 1964, p. 71 e 72. Ver *combaro*.
- ondoró.** Sentido não identificado. *Ucumbi oenda, ondoró onjó.* MACHADO FILHO, 1964, p. 76.
- ongira.** s. Caminho, estrada. *Ongira oenda mondongo auê a.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 70.
- ongira.** Ver *angira*.
- ongirê.** Ver *ongira*.
- ongombe, orongombe.** s. Boi. *Chora ongombe, tiuê!* Curioso que no visungo XXXI o fundamento explique que o animal perseguido pelos caçadores é um veado. MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 75; *Ô noviô tecá Maria Ongome.* NASCIMENTO, 2003, f. 109 e 123.
- onjó.** s. Casa, rancho, cafua. *Ucumbi oenda, ondoró onjó.* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 76.
- onuma, numa.** Sentido não identificado. *Onuma auê, numa auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- oroguenda.** *Oroguenda covite auê./ ai nguenda auê, ai.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69-70. Ver *nguenda*.
- orongoia.** s. Diamante. *Lambari sem sá orongoia!* MACHADO FILHO, 1964, p. 123 e 75.
- orongombe.** Ver *ongombe*.
- orossangi.** *Orossangi cum galinahá cum quingombô.* Refere-se à comida do patrão. MACHADO FILHO, 1964, p. 72. Ver *orossanje*.
- orossanje.** s. Galinha. MACHADO FILHO, 1964, p. 123.

- orrumbê.** Sentido não identificado. *Orrumbe iô peti pamba.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- otatê.** Sentido não identificado. *Otatê ombirê ombira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 84.
- otchaviê.** Corruptela de *oxumaré*, divindade nagô, orixá das águas. *Otchaviê otchaviê tuca rira com Jomarê.* A cantiga teria, assim, um caráter jeje-nagô além de sentido religioso. Estas informações estão referenciadas em Arthur Ramos e Nina Rodrigues. MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- ovê.** Pronome de tratamento correspondente a *you* ou *senhor*. *Ai! ovê, iô, soma ti querê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67 e 115.
- pamba.** Sentido não identificado. *Orrumbe iô peti pamba.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- pando.** Sentido não identificado. *Ô Tinguê Canhama, auê mdori pando.* MACHADO FILHO, 1964, p. 72 e 73.
- pangurá.** *Vamo suspendê nu pangurá!* Segundo informações dos cantadores, seria uma roda usada no trabalho da mineração para secar água. NASCIMENTO, 2003, f. 111 e 78.
- parente.** *Muriquinho piquinino,/ ô parente.* A palavra é portuguesa, o que difere é o sentido, uma vez que a noção de parentesco não está firmada apenas nos laços consanguíneos. MACHADO FILHO, 1964, p. 84 e 85.
- pepa.** Sentido não identificado. *O que pepa ti amuna que para ti nguenda.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- peta.** Sentido não identificado. *Injara capuro munha,/ tindinha, auê/ peta mara, ô curira.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78 e 79.
- peti.** Sentido não identificado. *Orrumbe iô peti pamba.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- pipoquê.** Sentido não identificado. *Numa tara pipoquê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- pique.** Sentido não identificado. *Ongombe coi i pique.* Não foi fornecido fundamento para o vissungo, mas o canto é semelhante ao XXXV. MACHADO FILHO, 1964, p. 81.
- popere.** Sentido não identificado. *Nda popere catá, ô Tinguê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 80. São João da Chapada.
- popiá.** Sentido não identificado. *Qui popiá, qui dendengá.* O canto trata de um negro queixando-se de estar enfeitado e por isso não poder trabalhar. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- pruê.** Sentido não identificado. *Com sinhori, pruê tê guá, nem guê, aiêêêê.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este refere-se a uma resposta dos homens ao “Bendito” entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f. 81.
- purru! acoêto.** Alá companheiros! O fundamento do canto explica que esta

- expressão se refere ao mestre chamando. MACHADO FILHO, 1964, p. 65.
- puto.** *Ei!* Sentido não identificado. *Cavalo que puto ô nguenda.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- quatingonçara.** Sentido não identificado. *Eu memo dô quatingonçara.* Este visungo é apontado como equivalente ao XX de Machado Filho, de cujo fundamento pode-se deduzir que a palavra tem uma função de adjetivo, de qualitativo. NASCIMENTO, 2003, f. 110 e 111; MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- quema, kemá.** *É fi de kemá, é, é.* Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto, a estrutura em que está a palavra e o registro de ambas as formas, principalmente de *quema*, pode tratar-se de uma forma do “português rural” para a expressão *é fio de quemar*. NASCIMENTO, 2003, f. 82 e 83.
- quenda.** Sentido não identificado. *Securo a cuca tu quenda ongombe.* Parece uma variação de *nguenda*. O canto fala da perseguição de um animal numa caçada. MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- quendê.** *Tuca rima quendê ai// Ucumbi quendê,/ curima, aiô 'mdambi.* Pelo fundamento do visungo XLV não há como especificar o sentido do termo, embora essa segunda parte do canto trate de um xingamento. Já no visungo LIII, pode-se supor que se refira a ‘abaixar’/‘esconder’/‘descer’, já que acompanha *ucumbi* (‘sol’). MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- querê.** Sentido não identificado. *Soma ti querê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- queremá.** Sentido não identificado. *Jambá cacumbi quemá, turira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- querideró, queriverô.** Sentido não identificado. *Com licença do querideró.* Este visungo é apontado como equivalente ao LXIV do registro de Machado Filho, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 112.
- queriverô.** Ver *querideró*.
- quindambara.** *Milhambará pa fazê quindambara.* Pela estrutura do verso em que está inserido este termo, pode-se deduzir que se trata do nome da roupa que será feita, segundo a informação do fundamento, um jaleco. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- quindongo.** Sentido não identificado. *Camundá quindongo é á.* O canto é entoado quando a terra retirada das catas forma um morro, nos despejos. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.
- quingombô.** *Orossangi cum galinahá cum quingombô.* Refere-se à comida do patrão. MACHADO FILHO, 1964, p. 72.
- quinzi.** *Oi quinzi bari que foi o fundo.* Este visungo é apontado como equivalente

- ao LVII da pesquisa de Machado Filho. É possível associar a forma a um modo de falar que é característico dos pretos-velhos dos cultos religiosos afro-brasileiros, e o verso equivaleria a uma construção do tipo *olha que os barris que foi o/no fundo*. Segundo Nascimento, a música do vissungo já não é a mesma. NASCIMENTO, 2003, f. 112; MACHADO FILHO, 1964, p. 83.
- quirnô.** Sentido não identificado. *Ô pam-bapeti quirnô*. MACHADO FILHO, 1964, p. 77 e 78.
- quissama.** s. trouxa, mochila. MACHADO FILHO, 1964, p. 124.
- quissamba.** *Muriquinho piquinino de quissamba na cacunda*. Refere-se à trouxa que o moleque leva nas costas ao fugir. MACHADO FILHO, 1964, p. 84 e 85. Ver *quissama*.
- quissonde.** s. Formiga vermelha. *Tera quissonde*. MACHADO FILHO, 1964, p. 124 e 75.
- releium, rereium.** Sentido não identificado. *Ei ombá rereium, orá*. Esta cantiga era entoada quando se passava em frente à casa de um inimigo do defunto, para que ele também acompanhasse o cortejo. Dado o caráter do canto e a estrutura em que está, a palavra é, possivelmente, um insulto. NASCIMENTO, 2003, f. 82 e 83.
- remba.** Sentido não identificado. *Remba eta, auê:/ lambu rietô candoca*. Pelo fundamento pode deduzir-se que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- rereium.** Ver *releium*.
- rezá.** *Numa tara anguê rezá*. É provável que este vocábulo seja mesmo do português, mesclado com a língua africana, o que também pode ser observado em outros cantos. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- rietô.** Sentido não identificado. *Remba eta, auê:/ lambu rietô candoca*. Pelo fundamento pode-se deduzir que se refere à justificativa que dá para fazer roupa nova, de que a sua já não presta. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- rima.** Sentido não identificado. *Tuca rima, rima, rima*. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- rio-rio.** *intj*. Interjeição de silêncio ('Psiu!'). *Jambá catussira rossequê/ rio, rio*. A pronúncia do *r* seria branda. MACHADO FILHO, 1964, p. 70 e 91.
- rirá.** Sentido não identificado. *Jambá tuca rirá ô quê*. Segundo o autor, a pronúncia seria branda no *r* inicial. O canto se refere a uma situação ocorrida na água durante o trabalho de mineração. MACHADO FILHO, 1964, p. 70 e 79.
- ri-tiô.** Ver *tiô*.
- rongongó, rogongô.** Sentido não identificado. *Ei rogongô iorô*. MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- ronguera.** Sentido não identificado. *Da ronguera catiaua auê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.

- rossequê.** *Jambá catussira rossequê// Omenhá, omenhá rossequê.* No fundamento do vissungo LV a expressão *omenhá rossequê* significaria o trabalho de secar a água que fica no cascalho, chegando ao fundo da cata. MACHADO FILHO, 1964, p. 70 e 82.
- sacaná.** Sentido não identificado. *Qui sand'ua ongombe 'uari/ á sacaná.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- sand'ua.** Sentido não identificado. *Qui sand'ua ongombe 'uari.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- sanduê, sendê.** Sentido não identificado. *Arengá sendê, sendê nda cucá ai, sanduê rê.* O canto incita os trabalhadores a andarem rápido, que a fome está apertando. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.
- sanguetê.** Sentido não identificado. *Ô sanguetê tê tê, ô.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68; **juguetê.** *Ê juguetê tê tê.* O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Filho, é, nesta recolha, falado. NASCIMENTO, 2003, f. 110.
- sarandi.** Sentido não identificado. *...Sarandi di verê, ê... ererê, ê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- seculo.** Sentido não identificado. *...Securo o camera qui t'anganazambê, aiô...; Securo a cuca tu quenda ongombe.* O fundamento do visuungo I explica que o negro pede para abençoar seu serviço e sua comida, já o do canto XXXII trata de um animal perseguido numa caçada. MACHADO FILHO, 1964, p. 64, 75 e 76.
- sendê.** Ver *sanduê*.
- senguê.** s. Mato. *Duro já foi senguê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 125 e 71.
- senhê.** A Lua. *Ai! Senhê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 66.
- sequerendê.** Sentido não identificado. *Sequerendê, ucumbi a uariá.* Talvez se refira a algo relacionado com o andamento do trabalho. MACHADO FILHO, 1964, p. 66 e 67.
- sica.** Sentido não identificado. *Cachoerê rogongó,/ ara sica ombê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- siquê.** Sentido não identificado. *Iô fero a siquê.* Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de lamentação, já que é um canto que fala da saudade dos pais. MACHADO FILHO, 1964, p. 79 e 80.
- soma.** Sentido não identificado. *Soma candamburo!// Ô soma Tinguê.* Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de saudação ou exaltação. MACHADO FILHO, 1964, p. 67, 77 e 78.
- sorerê.** Sentido não identificado. *Nguenda, nguenda carrumbi/ carrumbi uai sorerê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 85 e 86.
- soriê.** Sentido não identificado. *Oenda coipite oenda soriê.* O vissungo trata do totemismo do boi. MACHADO FILHO, 1964, p. 76.

sumidô. *Quero me cabá no sumidô.*
Parece tratar-se de uma forma do português para designar uma referência a lugar. MACHADO FILHO, 1964, p. 84.

t'anganazambê. Ver *angana-nzambi*.

tanganazambe. Ver *angana-nzambi*.

t'anzandoiola. Ver *angana-nzambi*.

tara. Sentido não identificado. *Numa tara pipoquê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74.

tavira. Sentido não identificado. *Ô calunga, ô tomara, ô tavira.* Por estar em um verso que se inicia por *calunga*, que significa 'mar', pode se tratar de algum elemento do campo semântico que faça referência a água/chuva/ tempo. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.

tê. Sentido não identificado. *Com sinhori, prué tê guá, nem guê, aiêêêê.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f. 81.

tecá. Sentido não identificado. *Ô noviô tecá Maria Ongome.* Este vissungo é apontado como equivalente ao X de Machado Filho, no entanto, esta passagem encontra-se presente apenas na recolha mais recente. NASCIMENTO, 2003, f. 17 e 109.

tequirombô. Sentido não identificado. *Iô fero a siquê/ tequirombô maianê.* Pelo fundamento do vissungo pode-se considerar a hipótese de um tipo de

lamentação, já que é um canto que fala da saudade dos pais. MACHADO FILHO, 1964, p. 79 e 80.

tera. Sentido não identificado. *Capongo, canero vite/ tera quissonde.* Talvez se refira a *terra*, no português, e a diferença seja a pronúncia do *r* brando, como já foi observado pelo autor em outros casos. MACHADO FILHO, 1964, p. 75.

teupé. Sentido não identificado. *Teupé com pai mais vei, quanto é.* O registro faz parte das cantigas de rede. Este refere-se a uma resposta dos homens ao "Bendito" entoado pelas mulheres na saída do defunto, quando os homens seguiriam levando-o para o cemitério. NASCIMENTO, 2003, f. 81.

tietê. Sentido não identificado. *Tietê ti mantê.* O vissungo, que corresponde ao XI de Machado Filho, é, nesta recolha, falado. NASCIMENTO, 2003, f. 110.

tindinha. Sentido não identificado. *Injara capuro munha,/ tindinha, auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 78 e 79.

Tinguê Canhama. Conta a lenda que se trata de príncipe africano capturado por um reino rival e vendido como escravo para o Brasil. Trabalhou na Real Extração muito revoltado com sua condição de escravo, pelo que maltratava os companheiros de senzala, o que os levou a planejarem e executarem sua morte. *Ô Tinguê canhama, auê mdori pando.* MACHADO FILHO, 1964, p. 72-73.

- tinguê, tinguí.** Sentido não identificado. *Nda popere catá, ô Tinguê// Ô soma Tinguê.* Não há fundamento para o canto XXVI, já pelo do canto XXIX, talvez possa tratar-se de um qualificativo, uma vez que o negro está cantando suas proezas. MACHADO FILHO, 1964, p. 77.
- tingui.** Ver *tinguê*.
- tiô, tiôri, ri-tiô, tiô-tiô.** Sentido não identificado. *Ai! tiô!, tiôri, tiô!* Parece algo como uma interjeição ou chamamento. O vissungo fala da perseguição de um animal numa caçada. MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- tiôri.** Ver *tiô*.
- tiô-tiô.** Ver *tiô*.
- tomara.** Sentido não identificado. *Tomara ongombe, candira, auê, iá!// Ô calunga, ô tomara, ô tavira.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75 e 80.
- tombê.** Sentido não identificado. *Ia tombê, ia tombê.* Vissungo de secar água. MACHADO FILHO, 1964, p. 83.
- tongo.** Sentido não identificado. *Tongo, tongo gombê.* Vissungo de secar água. MACHADO FILHO, 1964, p. 83.
- tuá.** Sentido não identificado. *Num vira camporra, num vira tua// Não vira capoa, nem vira tua.* Os vissungos correspondem, respectivamente, aos VIII e XI de Machado Filho. O primeiro guarda mais diferenças que semelhanças, mas decerto possui a mesma função. O segundo é, nesta recolha, falado. NASCIMENTO, 2003, f. 108, 109 e 110.
- tuara.** Sentido não identificado. *Tuara uassage ô atundo mera.* MACHADO FILHO, 1964, p. 71. São João da Chapada.
- tuca.** Sentido não identificado. *Jambá tuca rirá ô quê// Tuca rima quendê ai.* Nos fundamentos de ambos os cantos os cantadores se referem a uma situação ocorrida na água, no serviço de mineração. MACHADO FILHO, 1964, p. 70 e 79.
- tuê.** Sentido não identificado. *Numa tara qui zombá,/ tuê, ia, tuê, iá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- tunguenda.** Sentido não identificado. *Iô fero a sica tunguenda/auê ererê a.* MACHADO FILHO, 1964, p. 85-86.
- tunguetê.** Sentido não identificado. *Vai tunguetê... tê... tê.* Este vissungo é apontado como equivalente ao VIII de Machado Filho, mas guarda com ele mais diferenças que semelhanças. Decerto, possui a mesma função. NASCIMENTO, 2003, f. 109.
- turi.** Sentido não identificado. *Jambá cacumbi quemá, mapiá turi.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- turira.** Sentido não identificado. *Jambá cacumbi quemá, turira auê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 69.
- turó.** Carniça. *Corongira vitá turó... ia.* Pode-se deduzir o significado pela

- estrutura dos cantos e pela informação no fundamento, inclusive acerca do significado das palavras. MACHADO FILHO, 1964, p. 66.
- tutimba.** Sentido não identificado. *Ombera tutimba.* Pode se tratar do sabiá, de algum elemento do trabalho de mineração ou, ainda, de um campo semântico que faça referência a água/chuva/tempo. MACHADO FILHO, 1964, p. 80.
- uandá.** s. Rede. *Ô minino Mané no uandá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 125 e 85.
- uanga.** s. Feitiço, coisa-feita. *Uanga ô assomá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 125.
- 'uari.** Sentido não identificado. *Qui sand'ua ongombe 'uari.* MACHADO FILHO, 1964, p. 68.
- uariá.** Sentido não identificado. *Ucumbi a uariá...* Parece relacionar-se ao sol, à questão da sinalização do tempo pelo sol. MACHADO FILHO, 1964, p. 66-67.
- uassage.** Sentido não identificado. *Tuara uassage ô atundo mera.* MACHADO FILHO, 1964, p. 71.
- uauê.** Sentido não identificado. *Tingui á uauê!* MACHADO FILHO, 1964, p. 77.
- ucumbi.** Sol. *...Ucumbi u atundá...// Ucumbi oenda ondoró onjó.* O significado fica depreendido dos fundamentos dos vissungos e do verbete de *atundá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 66, 67, 76 e 116.
- urira.** Ver *curira.*
- verá, verê.** Sentido não identificado. *...Aiuê, congo verá, á/ sarandi di verê.* MACHADO FILHO, 1964, p. 67.
- verê.** Ver *verá.*
- verome.** Sentido não identificado. *Tuca, tuca, aquenhe verome.* MACHADO FILHO, 1964, p. 79.
- vinjanja, vinjante.** *Tu cuatiara vinjanja.* Se levarmos em conta a estrutura frasal do português e eliminarmos as hipóteses que o fundamento do canto permitiu aplicar aos outros casos, esta forma seria um verbo com o sentido de 'sacode', 'balança', enfim, de movimento. MACHADO FILHO, 1964, p. 74.
- vinjante.** Ver *vinjanja.*
- vita, vitá.** Sentido não identificado. *Conjonjo ô vita auê!!! Ôi ngongo vitá.* Pela estrutura dos cantos e pela informação dos fundamentos, inclusive acerca do significado das palavras, parece ter função de verbo. MACHADO FILHO, 1964, p. 66 e 77.
- vite.** Sentido não identificado. *Capongo, canero vite.* MACHADO FILHO, 1964, p. 75.
- zandoiola.** Sentido não identificado. *Ê Pade Nosso cum Ave Maria segura o canera, Oi Zandoiola...* NASCIMENTO, 2003, f. 108.
- zombá.** Sentido não identificado. *Numa tara qui zombá,/ tuê, ia, tuê, iá.* MACHADO FILHO, 1964, p. 74.

Referências

CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola*: cinquenta contos em quimbundo. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.

DORNAS FILHO, João. Vocabulário quimbundo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 5, v. 49, p. 143-150, jul.-ago. 1938.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. (Retratos do Brasil, 26).

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro Frio*: vissungos de Milho Verde e São João da Chapada. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil*: linguagem e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

Amanda López é licenciada em Língua Portuguesa pela FALE/UFMG.

A língua cantada dos vissungos

Marc-Antoine Camp

Vissungos são expressões vocais com traços de culturas centro-africanas, entoados outrora em várias ocasiões, na região de Diamantina – MG, em espaços públicos, tais como, e sobretudo, na extração de diamantes.¹ Hoje são cantados esporadicamente, em forma responsorial, durante o transporte de defuntos de povoados rurais para o cemitério de Milho Verde – vilarejo localizado a aproximadamente quarenta quilômetros de distância de Diamantina. Desde os anos 1970 *vissungos* também foram apresentados em palcos e para produções fonográficas e filmográficas. *Vissungos* caracterizam-se tanto por elementos rítmico-melódicos como um *parlando* silábico, o cantar em intervalos harmônicos (de terças e sextas paralelas), ou um *glissando* do último tom, quanto pelos elementos linguísticos de origem centro-africana, introduzidos na região pelos escravos, no século XVIII. Pesquisadores dos *vissungos* enfatizam a origem e a continuidade cultural da transmissão deste patrimônio linguístico africano, seguindo a concepção que Gerhard Kubik chamou de “extensões de culturas africanas no Brasil”.²

¹ Gostaria de agradecer aos conhecedores dos *vissungos* em Milho Verde pelos muitos momentos oferecidos para gravar, conversar e brincar. Com grande respeito lembro o falecido Mestre Crispim, que me ensinou saberes de língua, de raízes e de vida. Meus agradecimentos vão também para Bruno Campolina, do Instituto Milho Verde, e para Cecília Soares-Esparta pela leitura crítica das primeiras versões deste artigo.

² KUBIK. [Gravações na região de Diamantina...], KUBIK. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*.

Neste artigo, baseado em pesquisas etnomusicológicas realizadas desde 1997 na região de Diamantina,³ examino a “africanidade” dos elementos linguísticos, levando para o primeiro plano a transmissão recente e as percepções verbalizadas da cultura afro-brasileira de moradores no mencionado vilarejo de Milho Verde e seus arredores.

Descendência e etimologias

O conhecimento sobre os vissungos foi introduzido ao público brasileiro por Aires da Mata Machado Filho a partir de 1939, no seu estudo etnográfico e histórico *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. O autor, nativo da região de Diamantina, documentou um repertório de cantos com vocábulos oriundos de línguas africanas e identificados como elementos de um “dialeto crioulo de negros bantos”.⁴ Segundo Machado Filho, foram escravos trazidos à região para a extração de diamantes a partir dos primeiros decênios do século XVIII⁵ que desenvolveram e transmitiram esse “dialeto”. As “nações” de proveniência atribuídas aos escravos em registros diamantinenses de morte,⁶ de batismo⁷ e de trabalho⁸ nos séculos XVIII e XIX constituem um indício da origem centro-africana dos escravos. Embora tais atributos não permitam a identificação inquestionável ou geograficamente precisa da origem, apesar de serem usados no Brasil como “marcas registradas”⁹ para designar características físicas de escravos, é significativa a clara predominância das nações Angola, Banguela e Congo nesses registros. Indícios adicionais que apontam para a descendência centro-africana da cultura regional de Diamantina são técnicas parecidas, encontradas nos dois lados do Atlântico, como a da

³ CAMP, Marc-Antoine. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*, CAMP. *Gesungene Busse*.

⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 14; 117-118.

⁵ SANTOS. *Memórias do distrito diamantino*, LUNA. *Minas Gerais*, FURTADO. *O livro da capa verde*, FURTADO. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes*.

⁶ BERGAD. *Slavery and the Demographic and Economic History of Minas Gerais, Brazil, 1720-1888*.

⁷ MACHADO FILHO. A procedência dos negros brasileiros e os arquivos eclesiásticos.

⁸ RAMOS, D. *Slavery in Brazil*.

⁹ KUBIK. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*, p. 20-23.

confeção de cestos ou moradias,¹⁰ e a presença outrora de “sembas” ou batuques com umbigadas.¹¹

Apesar destes indícios extralinguísticos para uma forte presença centro-africana em Diamantina, a alegação de Machado Filho de um “dialeto crioulo”, derivado das línguas kimbundu, umbundu e kikongo, merece um exame mais cuidadoso.¹² Primeiramente, é necessário aludir à imprecisão terminológica de *dialeto crioulo* que, em Machado Filho, designa um repertório de empréstimos lexicais centro-africanos, mas sem mostrar propriedades morfossintáticas em utilização. É notável que em Milho Verde hoje os poucos verbos do “dialeto”¹³ são conjugados conforme o português falado na região; assim, para dizer “eles partiram”, a palavra kimbundu *kuenda* é transformada em “eles kuendou”.

Além disso, em muitos casos não é possível construir etimologias inequívocas, sobretudo se seguimos rigorosamente a antiga reivindicação de que a historiografia afro-americana necessita identificar, através de fontes históricas, as diversidades, as transformações e os contatos culturais, tanto na África e Europa como nas Américas.¹⁴ As condições das migrações forçadas e as interações entre pessoas de variadas descendências culturais resultaram numa série de rupturas na transmissão de línguas e em mudanças fonológicas e semânticas dos empréstimos lexicais de diversas línguas.¹⁵ Para vocábulos identificáveis desde o tempo de Machado Filho até hoje, na região de Diamantina, existem mais hipóteses de étimos bantoides que fontes históricas. Por exemplo, na palavra *kaimina* (com variantes *kaiminá*, *kaimira* ou *caiumim*), ouvida em Milho Verde como sinônimo de *menina*,¹⁶ o prefixo diminutivo *ka* de línguas centro-africanas provavelmente foi mesclado com a palavra *menina*, de

¹⁰ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 57-59, KUBIK. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*, p. 67.

¹¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 140, CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*.

¹² Ver BONVINI. Línguas africanas e português falado no Brasil.

¹³ CAMP. *Gesungene Busse*, p. 152-157. Ver VOGT; FRY. *Cafundó*, p. 127.

¹⁴ Ver HERSKOVITS. *Acculturation*, p. 15-18.

¹⁵ CASTRO. Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem, p. 59, MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira*, p. 41-53; 65-69, VOGT; FRY. *Cafundó*, p. 185-188, BONVINI. Línguas africanas e português falado no Brasil, p. 33.

¹⁶ BRANT; CÁSSIA. Uma descoberta em Minas, CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*.

origem ibérica. Um caso difícil é o vocábulo *andame* com o significado 'mulher', documentado em Milho Verde,¹⁷ que pode ter como étimos a palavra europeia *madame* ou a palavra umbundu *ndama* ou as duas. E a palavra *vissungo*, para dar um último exemplo, mostra poucas variações na estrutura fonética, mas diferenças semânticas sutis nas várias fontes, significando 'cantigas' em geral no conjunto linguístico banto¹⁸ e em localidades de Minas Gerais¹⁹ ou, como em Milho Verde hoje, designando um repertório específico de cantigas, aquelas cantadas durante o transporte de defuntos para o cemitério.²⁰

Para Machado Filho não foram, em primeiro lugar, considerações metodológicas da linguística histórica que motivaram a publicação sobre o "dialeto crioulo". O estudo empírico de Machado Filho se insere na crescente produção científica no Brasil sobre culturas afro-brasileiras a partir dos anos 1930, contrariando a até então "conspiração do silêncio"²¹ nesse campo de estudo. Machado Filho apontou para a negligência do "elemento negro" nos estudos em Minas Gerais²² e para a história afro-brasileira na região de Diamantina. O destaque dado à cultura de descendência centro-africana não se deve somente aos indícios culturais e linguísticos referidos e confirmados em estudos posteriores.²³ Machado Filho implicitamente também questionou o conceito evolucionista de escalas civilizatórias, presente nos estudos afro-brasileiros do seu tempo. Neste modelo, as culturas da África Ocidental foram concebidas como superiores em relação às culturas centro-africanas, com estas últimas no Brasil gradualmente desaparecendo no contato com as primeiras.²⁴ Machado Filho confirmou com os dados recolhidos a forte presença de traços de culturas

¹⁷ BEZERRA. A última fronteira da África.

¹⁸ KUBIK. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*, p. 70.

¹⁹ DORNAS FILHO. Vocabulário quimbundo, p. 150, MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 136.

²⁰ CAMP. *Gesungene Busse*, p. 92-106.

²¹ RAMOS, A. Prefácio, p. 12.

²² MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 14.

²³ DALEMAN. African Origins of Brazilian Black Slaves, KUBIK. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*, p. 70, NASCIMENTO. *A África no Serro-Frio*, ZAGARI citado por BRANT; CÁSSIA. Uma descoberta em Minas, VOGT; FRY. *Cafundó*, p. 285-341.

²⁴ Ver, por exemplo, a argumentação de Pedro Guimarães em "Contribuições bantus para o sincretismo fetichista", baseada em Nina Rodrigues, *Os africanos no Brasil*, p. 214-215. Ver MATORY. *The English Professors in Brazil*, p. 76-77.

centro-africanas, principalmente dados lexicais relacionados ao kikongo, kimbundu e umbundu, no Sudeste brasileiro, e questionou os processos presumidos de desaparecimento de elementos culturais centro-africanos no Brasil.

Presente e usos

As etimologias abrangem somente um aspecto da herança africana na região de Diamantina. Os usos atuais dos elementos linguísticos nos seus contextos são de igual importância para uma compreensão da “africanidade” da cultura local. Descrevo a seguir, a partir de um ponto de vista antropológico, quatro aspectos da linguagem oral em Milho Verde, através de termos ouvidos ali (e muito além deste vilarejo). Conforme as situações específicas e as posições sociais dos participantes na interação verbal, o falar ligado à herança afro-brasileira é chamado de “língua de nego”, “dialeto africano”, “língua” ou simplesmente não é denominado. Cabe mencionar que não são exclusivamente pessoas de fenótipos afro-brasileiros que usam esse falar, senão um grupo cultural afrodescendente cujos membros o adquiriram na sua socialização.

a. “Dialeto africano”

Os moradores de Milho Verde denominam como “dialeto africano” o falar com palavras de descendência centro-africana que despertaram o interesse de pesquisadores, jornalistas e artistas. Machado Filho foi o primeiro a documentá-los na região de Diamantina, seguido de muitos linguistas e antropólogos, jornalistas e turistas que chegaram em maior número à região, ao final dos anos 1970. Esse “dialeto africano” é considerado patrimônio “africano”, um marco característico da cultura da região de Diamantina e Serro e presente no vissungo.

b. “Língua”

Falantes em Milho Verde se referem à “língua” ou ao “dialeto” para abrir as denominações *língua banguela* ou *dialeto africano*, mas também para destacar a diferença dessa fala relativa a outras linguagens. Assim,

não é primeiramente a herança africana que a define, senão a função de excluir da compreensão os que não a entendem. A “língua” sem os atributos “banguela” e “africano” é um meio de comunicação de um grupo restrito de conhecedores que pode ser usado para transmitir mensagens sigilosas em situações de relações conflituosas ou ocultar mensagens ligadas a tabus. Um morador do Distrito de Milho Verde comentou este uso: “Ocê ficava rino, mas eles pudia tá falando era em te matá”.²⁵ Vários pesquisadores apontaram para mensagens secretas com palavras afro-brasileiras no tempo da escravidão que impediam a compreensão pelos senhores; e até hoje encontramos grupos afro-brasileiros com tais “línguas” em várias regiões brasileiras.²⁶

c. Sem denominação

Certas expressões de proveniência africana usadas por moradores de Milho Verde não recebem destes tal classificação. Quando uma mãe diz que leva o neném na “cacunda”, não pensará no seu étimo kimbundu, mas provavelmente sabe que a palavra está distribuída em várias regiões do Nordeste brasileiro. Muitas palavras usadas no dia a dia em Milho Verde são de origem centro-africana,²⁷ largamente distribuídas e integradas ao português brasileiro.

d. “Língua de nego”

Na literatura brasileira desde o século XIX, afro-brasileiros foram caracterizados e estereotipados pela fala, chamada “língua de nego”.²⁸ No vilarejo de Milho Verde hoje, a “língua de nego” denomina o falar incorreto relativo a normas de pronúncia do português escrito e, cada vez mais, das mídias que influenciam a linguagem nas zonas rurais remotas.²⁹ Não

²⁵ Citado por BRANT; CÁSSIA. Uma descoberta em Minas.

²⁶ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 66-67, VOGT; FRY. *Cafundó*, BONVINI; PETTER. *Portugais du Brésil et langues africaines*, p. 75-78, QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 93-99.

²⁷ Ver RAIMUNDO. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, MENDONÇA. *A influência africana na português do Brasil*.

²⁸ BONVINI; PETTER. *Portugais du Brésil et langues africaines*, p. 77.

²⁹ Ver MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 117-120, QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*, p. 100-102.

é somente a fala de pessoas sem instrução escolar, morando em lugares isolados ao redor de Milho Verde que é denominado “língua de nego”; também os jovens no vilarejo que se aproveitaram da melhoria da educação formal, apontam para os erros na fala dos seus pais e avós. A “língua de nego” mostra, às vezes, tal grau de diferença em relação às normas que nem todas as palavras podem sempre ser identificadas. A eliminação do *r* na palavra *negro*, por exemplo, é comum e facilmente compreensível na fala, pois ocorre em várias regiões brasileiras.³⁰ Menos evidente é a ocorrência da palavra *inhosim*, em Milho Verde, provavelmente uma fusão, que data do tempo da escravidão, entre *senhor* e *sim*. Quem qualifica um ato de comunicação como “língua de nego” exprime a sua superioridade em termos de educação formal e, geralmente, de camada social.

Resumindo este pequeno quadro microsocial de denominações da linguagem com elementos linguísticos relacionados à cultura afro-brasileira, as etimologias são de relevância menor para os falantes. Somente o “dialeto africano” se refere explicitamente a uma identidade cultural africana. Nos últimos anos o “dialeto africano” transformou-se num capital cultural de grande demanda, alguns moradores alcançando o *status* de mestres deste “dialeto africano” pelo grande conhecimento ativo de vocábulos e a disposição de explicar seus significados. Esta valorização do “dialeto africano” está numa relação tensa com a inferioridade atribuída à “língua de nego”. É uma tensão presente nos conhecedores do “dialeto africano” que, provenientes das baixas classes sociais da sociedade local, também são considerados os portadores e transmissores da “língua de nego”. Há também uma tensão entre pesquisadores e os mestres do “dialeto africano”, pois tudo o que na linguagem não está de acordo com as normas do português, não faz parte do vocabulário brasileiro e não tem uma etimologia evidente tende a ser excluído do “dialeto africano” pelos pesquisadores, mas é às vezes incluído pelos mestres do “dialeto africano”.

³⁰ Ver MENDONÇA. *A influência africana no português do Brasil*, p. 63, RAIMUNDO. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, p. 70, TEIXEIRA. *O falar mineiro*, p. 27.

Variação e transformações

Foi através dos vissungos que o “dialeto africano” recebeu maior atenção nos últimos anos. Pesquisas na região de Diamantina,³¹ produções fonográficas³² e, recentemente, filmes³³ deram destaque ao vissungo e ao “dialeto africano” não somente na região de Diamantina, mas também nos círculos de interessados dos centros urbanos de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo.

A repetida documentação do vissungo na região de Diamantina nos permite investigar sua história, se não desde os remotos tempos coloniais, pelo menos desde os anos 1930. Como exemplo para tal exame diacrônico de elementos de vissungo, refiro-me a registros dos anos 1930,³⁴ do ano de 1944,³⁵ e dos anos recentes.³⁶ Comparamos partes selecionadas destes registros e as representamos graficamente (ver ilustração). Pelas semelhanças, podem ser consideradas versões de uma primeira e lenta parte de um mesmo vissungo.

As semelhanças estão nos motivos de palavras (indicados por letras maiúsculas) que formam duas partes (ABA' resp. AB e CD). Depois de cada parte, os cantores chegam ao tom de base (indicado pelo número 1). O motivo C representa em todas as versões um clímax pelo acento no ê de *marigombê* e pela duração do tom (indicado pelo signo de acento >). As sílabas *kongá* são cantadas em todas as versões no começo, com movimento melódico descendente (indicado com uma flecha). Ao mesmo tempo, cada versão tem suas peculiaridades. É significativo, por exemplo, que as versões 4 e 5, cantadas pela mesma pessoa num intervalo de sete anos, difiram bastante, enquanto as versões 2 e 3, realizadas por pessoas diferentes num intervalo de mais de cinquenta anos, sejam parecidas. A identidade de todas as versões se dá por uma combinação de elementos

³¹ KUBIK. [Gravações na região de Diamantina...], NASCIMENTO. *A África no Serro-Frio*, CAMP. *Gesungene Busse*. Ver BRANT; CÁSSIA. Uma descoberta em Minas, SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais, out. 2008, edição especial.

³² O CANTO dos escravos, MELLO; LUZ. *Chico Rei*, DIAS; MANZATTI. *Congado mineiro*.

³³ MACUCO canengue, VISSUNGO: fragmentos da tradição oral, TERRA deu, terra come.

³⁴ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*.

³⁵ AZEVEDO; SILVA NOVO. *Gravações feitas em Belo Horizonte e Diamantina*. Ver L. H. Corrêa de Azevedo: music of Ceará and Minas Gerais.

³⁶ CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*. Ver NASCIMENTO. *A África no Serro-Frio*.

similares de estrutura fonética, de movimento melódico, de organização temporal e de ordem formal.

Algumas sílabas nas versões deste vissungo parecem não ter sentido fora do cantar, servindo à expressão melódica,³⁷ e o meu pedido aos cantores de falar o que acabaram de cantar, resultou mais de uma vez na repetição do canto mesmo. Se voltarmos a focar a questão das etimologias, percebemos o vocábulo *mariagombê* que aparece em muitos outros vissungos, sem que os pesquisadores tenham documentado um significado inequívoco para ele; pode ser ouvido como antropônimo ('Maria boi', da forma vocativa do kimbundu *ngombe*) ou como referência botânica (*talinum patens*, conhecida no Brasil pelo nome *maria-gomes* ou – como em Milho Verde – *ora-pro-nóbis*). E se voltamos a focar a questão dos usos, notamos que, conforme as informações dos cantores e as observações de pesquisadores, as versões estão ligadas a contextos diferentes. A versão 2 é cantada no contexto da mineração, enquanto todas as outras versões são cantadas durante o transporte de defuntos para o cemitério. Ademais, a versão 4 foi declarada como canto de insulto dirigido a um inimigo do falecido e – conforme o cantor – “chamando ele pro sumitério”, já a versão 3 expressa o grande esforço de uma subida.³⁸

³⁷ Ver FRISBIE. Vocables in Navajo Ceremonial Music.

³⁸ CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*.

1 Ei congáa - [a]-ré-ré B congá aué 1 A ei, congáMa ri a Gombé C Rallentando e-ré - ré D congóá.

2 iaue kô ùga io ríre íc ríe kô ùga B kô ùga, mariá ngombé íc kô ùga 1 A kô ùga, mariá ngombé C kô ùga 1

3 e kô ùga io ògeríe kô ùga B e kô ùga ma rí a gombé e o kô ùga 1 A' kô ùga, ríagombé e e kô ùga 1 A' kô ùga, e e kô ùga 1

4 e ò ò ùmba e kússeraue e 3ò ùmba 1 A ò ò ùmba e kússeraue e 3ò ùmba 1 C e 3ò ùmba 1 D

5 e ikô ùga e ò ò ùmba ra ue e kô ùga 1 B e mariá gó mbe ío e ikô ùga 1 C

0 0.5 1.0 1.5 2.0 2.5 3.0 3.5 4.0 4.5 5.0 5.5 6.0 6.5 7.0 7.5 8.0 8.5 9.0 9.5 10.0 10.5 11.0 11.5 12.0 12.5 13.0 13.5 14.0 14.5 15.0 15.5 16.0 16.5 17.0 1'

Versão 1: "Cantigas de rede II: carregando defunto", registrada nos anos 1930 no distrito de São João da Chapada (Diamantina – MG) por Antônio Carlos Araújo Sobrinho e Aires da Mata Machado Filho.³⁹ Como Machado Filho indicou as flutuações no cantar (Fermata, Rallentando), mas não o tempo, a duração tinha que ser livremente determinada.

Versão 2: "Vissungos de mineração: de multa", cantado por José Paulino de Assunção e Garçindo Paulino de Assunção, originários do Distrito de Milho Verde (Serro – MG), gravado com um RCA Victor MI 12702 no dia 17 de fevereiro 1944 em Diamantina – MG por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Euclides Silva Novo.⁴⁰ As palavras na linha de cima são o canto do respondente.

Versão 3: Frase de vissungo cantado no dia 27 de setembro 2001 por um grupo de homens do Distrito de Milho Verde (Serro – MG), carregando o falecido Sebastião Firmiano, de Baú para o cemitério de Milho Verde, gravado por Marc-Antoine Camp.⁴¹ As palavras na linha de cima são o canto do grupo respondente.

Versão 4: Vissungo de carregar defunto, cantado no dia 9 de agosto 1997 por Antonio Crispim Veríssimo no Distrito de Milho Verde (Serro – MG) durante uma entrevista, gravada por Marc-Antoine Camp.⁴²

Versão 5: Vissungo de carregar defunto, cantado no dia 21 de setembro 2004 por Antonio Crispim Veríssimo no Distrito de Milho Verde (Serro – MG) durante uma entrevista, gravado por Marc-Antoine Camp.⁴³

³⁹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 101, transcrição em pauta n. 19 [adaptada].

⁴⁰ AZEVEDO; NOVO. *Collection of Folksongs of Minas Gerais, Brazil* (AFC 1948/002), disco n. 175Aa = fita AFS7845Aa.

⁴¹ CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*, gravação Sony PC 100E Mini-DV, fita n. G11.

⁴² CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*, gravação Tascam DAT-Recorder DA-P1, 2. Shure BG 4.1 MICS.

⁴³ CAMP. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*; Tascam DAT-Recorder DA-P1, Sony Stereo-Mic ECM 959B. Ver transcrições de gravações de NASCIMENTO. *A África no Serro-Frio*, p. 82-83, 127-128.

O exemplo apresentado sugere certa estabilidade das estruturas musicais na transmissão oral-aural dos vissungos, por um lado, mas incertezas etimológicas e variações de usos, por outro. Muitos outros fragmentos do repertório dos vissungos registrados, porém, aparecem como cantos singulares, pois não conseguimos agrupar musicalmente como versões de um mesmo vissungo. A análise dos registros indica então que o vissungo é mais que os objetos acústicos conservados, mas uma prática transformadora de si mesma.

Tradições vivas

A tradição dos vissungos aparece como um conjunto de expressões orais que adquirem seus significados nas interligações lembradas e atualizadas entre sílabas, itens lexicais, movimentos rítmico-melódicos e usos. Os vissungos são lembrados individualmente nos seus usos vivenciados, mas atualizados no presente da performance através de interações num grupo de pessoas cantando. Por isso os vissungos não podem ser concebidos tão somente nas suas etimologias de um “dialeto africano”. Ao contrário, os vissungos não conseguem sobreviver ligados às origens, aos significados e usos determinados e invariáveis. A possibilidade de transformação é uma condição para a transmissão oral-aural de uma tradição musical e expressiva como a dos vissungos. É nas descontinuidades da transmissão que se mostra a “africanidade” do vissungo.

Referências

- AUSÊNCIA. Direção de Cássio Gusson. [S.l.]: Confra Filmes, 2008. [Filme documentário]
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de; NOVO, Euclides Silva. Collection of Folksongs of Minas Gerais, Brazil (AFC 1948/002). Washington, D. C.: The American Folklife Center, Library of Congress, 1944. (Archive of Folk Culture). Cópia em CD das *preservation tapes* LWO 5111, bobinas 64A-71A. [Gravações feitas em Belo Horizonte e Diamantina (Minas Gerais) entre 30 de janeiro e 20 de fevereiro de 1944]
- BERGAD, Laird W. *Slavery and the Demographic and Economic History of Minas Gerais, Brazil, 1720-1888*. Cambridge: Cambridge University, 1999. (Cambridge Latin American Studies).
- BEZERRA, Joni. A última fronteira da África. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 3 jun. 2001, p. 21.
- BONVINI, Emilio. Línguas africanas e português falado no Brasil. In: FIORIN, José Luiz; PETTER, Margarida Maria Taddoni (Org.). *África no Brasil: a formação da língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 15-62.
- BONVINI, Emilio; PETTER, Margarida Maria Taddoni. Portugais du Brésil et langues africaines.

Langages, Neuchâtel, [S.l.], v. 130, p. 68-83, 1998.

BRANT, Chico; CÁSSIA, Euler. Uma descoberta em Minas: africanos da língua bantu. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 jul. 1981.

CAMP, Marc-Antoine. *Gesungene Busse: Praxis und Valorisierung der Afro-brasilianischen Vissungo in der Region von Diamantina*. 2006. 171 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Universidade de Zurique, Suíça, 2006. Disponível em: <<http://goo.gl/YpM9Zn>>. Acesso em: 24 abr. 2011.

CAMP, Marc-Antoine. *Gravações e notas das pesquisas de campo na região de Diamantina*. 1997-2010. Não publicado.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Influência de línguas africanas no português do Brasil e níveis sócio-culturais de linguagem. *Educação*, Brasília, v. 6, n. 25, p. 49-64, jun. 1977.

DAELEMAN, Jan. African Origins of Brazilian Black Slaves: Linguistic Criteria. *Mankind Quarterly*, v. 23, n. 1, p. 89-118, 1982.

DIAS, Paulo; MANZATTI, Marcelo. *Congado mineiro*. São Paulo: Cia. de Áudio/ Classic Master, 2001. 1 CD. (Coleção Itaú Cultural. Documentos Sonoros Brasileiros, Acervo Cachuera 1).

DORNAS FILHO, João. Vocabulário quimbundo. *Revista do Arquivo Municipal*, [São Paulo], n. 5, v. 49, p. 143-150, jul./ago. 1938.

FRISBIE, Charlotte J. Vocables in Navajo Ceremonial Music. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, v. 24, n. 3, p. 347-392, 1980.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador dos diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FURTADO, Júnia Ferreira. *O livro da capa verde: o regimento diamantino de 1771 e a vida no distrito diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Annablume, 1996. (Selo Universidade, 52).

GUIMARÃES, Reginaldo. Contribuições bantus para o sincretismo fetichista. In: CARNEIRO, Edison. *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940. p. 129-137. (Bibliotheca de divulgação científica 20).

HERSKOVITS, Melville Jean. *Acculturation: The Study of Culture Contact*. Gloucester, MA: Smith, 1958. [Reimpressão da primeira edição, de 1938].

KUBIK, Gerhard. [Gravações na região de Diamantina (*Vargem do Cural, Quartel do Indaiá*), Minas Gerais, Brasil, 6 e 7 de maio 1979]. Wien: Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2 fitas cassete. Originais: A66 B, A67 A; cópias: B 24642, B 24658. Não publicado.

KUBIK, Gerhard. *Extensionen Afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen: Alano, 1991. (Forum 13, Edition Herodot).

L. H. Corrêa de Azevedo: music of Ceará and Minas Gerais. Produção de Mickey Hart; Alan Jabour. Washington: American Folklife Center in the Library of Congress, Rykodisc, 1997. (Library of Congress Endangered Music Program). 1 CD.

LUNA, Francisco Vidal. *Minas Gerais: escravos e senhores*. São Paulo: IPE-USP, 1981. (Ensaios econômicos, 8). Disponível em: <<http://goo.gl/JJdOJw>>. Acessado em: 22 abr. 2011.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. A procedência dos negros brasileiros e os arquivos eclesiásticos. *Afroamérica*, Ciudad de México, v. 1, n 1-2, p. 67-70, 1945.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. (Reconquista do Brasil, Primeira Série, 88) [Publicado primeiramente

na *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 1939-1940. Primeira publicação em livro pela editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1943]

MACUCO canengue. Direção: Pedro Guimarães. Belo Horizonte: PROEX/UFMG, 2003. [Filme documentário com Antonio Crispim Verissimo, Ivo Silverio da Rocha e o grupo Tambolê]

MATORY, J. Lorand. The English Professors in Brazil: On the Diasporic Roots of the Yoruba Nation. *Comparative Studies in Society and History*, Cambridge University Press, v. 41, n. 1, p. 72-103, 1999.

MELLO, Guto Graça; LUZ, Rita (Prod.). *Chico Rei*. Trilha sonora do filme. Rio de Janeiro: Som Livre, 1986. 1 *long play*.

MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. [Primeira edição publicada em 1933]

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro-Frio – vissungos: uma prática social em extinção*. 2003. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

O CANTO dos escravos. Interpretação de Clementina de Jesus, Tia Doca da Portela e Geraldo Filme. Percussão por Djalma Correa, Papete e Don Biral. São Paulo: Estúdio Eldorado/ Sony, 2003. 1 CD. (Memória Eldorado). [Lançado em 1982 em LP]

QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RAIMUNDO, Jacques. *O elemento afro-negro na língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Renascença, 1933.

RAMOS, Arthur. Prefácio. In: FREYRE, Gilberto et. al. (Orgs.). *Novos estudos afro-brasileiros: trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-Brasileiro do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. v. 2. p. 11-14. Bibliotheca de Divulgação Científica, 9).

RAMOS, Donald. Slavery in Brazil: A Case Study of Diamantina. *The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History*, Washington, D. C., v. 45, n. 1, p. 47-59, 1988.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo, Brasília: Nacional, Editora UnB, 1988. (Brasília, 9. Temas Brasileiros, 40). [primeira edição publicada 1933]

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do distrito diamantino*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. (Reconquista do Brasil, Primeira Série, 26).

SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, out. 2008. Edição especial: Vissungos – cantos afro-descendentes. Disponível em: <<http://goo.gl/vUpHgi>>. Acesso em: 27 abr. 2011.

TEIXEIRA, José A. O falar mineiro. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 4, n. 45, p. 5-100.

TERRA deu, terra come. Direção: Rodrigo Siqueira. São Paulo: Tango Zulu Filmes, [s.d.]. [Filme documentário]

VISSUNGO: fragmentos da tradição oral. Direção: Cássio Gusson. [S.l.]: Confra Filmes, 2009. 13 min., son., color. [Filme documentário]

VOGT, Carlos; FRY, Peter. *Cafundó: a África no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Marc-Antoine Camp é etnomusicólogo e chefe de pesquisa em Educação Musical na Lucerne University of Applied Sciences and Arts. Pesquisa a transmissão de saberes musicais e o conceito de patrimônio cultural imaterial.

Vissungo... enquanto canto: o Padre Nosso

Andrea Albuquerque Adour da Camara

Angananzambê, Zambi, Zambi Ngana, Inzambi, Nzambi, Angananzambi-Opungo, Zambiapungo, Gangazambi, Zambiapunga, Calungamgombe – são vários os nomes de Deus nos cantos de tradição africana que ainda ecoam no Brasil. A tradição dos *vissungos* – palavra que tem origem na língua umbundo, falada em Angola – ainda conservada no século XX, na região de Diamantina, em Minas Gerais, foi registrada por dois grandes pesquisadores brasileiros: Aires da Mata Machado Filho e Luiz Heitor Correia de Azevedo. Este artigo apresenta algumas considerações a partir da comparação de dois registros do *vissungo* “Padre Nosso”, canto presente na coleção de *vissungos* registrada por Aires da Mata Machado Filho em seu livro *O Negro e o garimpo em Minas Gerais* e no registro em áudio presente na coleção de gravações de Luiz Heitor Correia de Azevedo catalogadas na American Folklife Center da Library of Congress e também no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ.

Tanto Aires quanto Luiz Heitor construíram suas respectivas organizações do material a partir da percepção de diferentes *vissungos*, subdividindo-os e nomeando-os. No entanto, percebi, a partir das gravações de Luiz Heitor, que os cantores não dão importância às nomeações, pois executam o cantar de maneira contínua. As classificações e nomeações dos *vissungos* foram, possivelmente, construídas a partir do diálogo entre o pesquisador e os intérpretes, em que o pesquisador argui o cantor sobre o nome e a função do canto, e este procura prontamente uma resposta que satisfaça o pesquisador. A ideia de canção, com início, meio

e fim, advinda da tradição da música da Europa Ocidental, parece distanciar-se dos vissungos. Ainda que os cantos sejam entoados em diferentes funções e contextos, percebemos, pela análise e pelo contato que tive com o Mestre Ivo,¹ que aquilo que mais importa é o *cantar*. Por esta razão, proponho distinguir os termos *canto* e *canção*, a fim de demonstrar que o canto, no caso dos vissungos, é uma ação poética que se presentifica de maneira contínua no diálogo entre cantador e respondedores, no qual o silêncio, que poderia indicar o término de um vissungo, é na verdade a ação que anuncia a próxima intervenção, sendo portanto enunciativo. No caso dos vissungos, o canto parece estar para além da realização do som, habitando também os silêncios. Nas pausas, há canto, pois ao canto pertence a expectativa, reforçando a ideia de continuidade. A canção, ao contrário, é um sistema fechado e não comporta a ação contínua do cantar. Portanto, compreendo o canto como uma ação dinâmica do acontecimento e a canção como o resultado deste acontecimento, ou seja, a canção já foi canto, porém o canto é. No canto, o cantador pode valer-se de diferentes aspectos improvisatórios, modificando ritmo, melodia, harmonia e emissão, enquanto na canção a improvisação tem caráter mais idiomático, visto que pertence a um sistema fechado, ou seja, não pode exceder os limites impostos pelo texto musical.

Da mesma maneira, a participação dos cantores no caso do canto é ativa e aberta, decorrente tanto da expectativa da ação do cantador (com relação ao respondedor) quanto dos aspectos improvisatórios. No caso da canção, a relação cantador-respondedor, quando ocorre, é mais passiva, visto que neste modo de cantar ambos estão limitados pelas molduras previamente fixadas do texto musical. O mecanismo de registro que menos interfere no canto é a gravação, visto que, sob forma de notação musical, muitas singularidades desaparecem, tais como dinâmica, agógica, alterações de *pitch* e de métrica. Isto porque a notação em partitura é uma generalização, que decorre de uma série de decisões quanto à melhor forma de grafar o fenômeno sonoro. Entretanto, mesmo na gravação, perde-se a contextualização e a dinâmica da ação dialógica do cantar. Luiz Heitor, por exemplo, registrou os vissungos levando

¹ Ivo Silvério da Rocha é um conhecido cantor de vissungos e Patrão do Catopê de Milho Verde (distrito do Serro, em Minas Gerais), chamado por todos de Mestre Ivo (ou Seu Ivo).

os cantores para o centro de Diamantina: as gravações foram realizadas fora de seu contexto performático. Ainda assim, a ideia de contínuo transparece bastante nas gravações, e desaparece quando o pesquisador “pede para cantar”. O registro da canção, por sua vez, é a partitura, como nas notações dos vissungos registrados por Aires da Mata Machado em seu livro. Davenson afirma, a propósito, que “enquanto a escrita obriga o copista ou o editor a escolher entre os diferentes estados possíveis do texto, a memória conserva lado a lado múltiplas variantes”.² Na memória de cada cantor habita não “um” vissungo (canção) e sim “o” vissungo (canto). O Quadro 1 sistematiza as diferenças entre canto e canção:

Quadro 1

Comparação entre Canto e Canção

Canto	Canção
Sistema aberto	Sistema fechado
Contínuo	Início, meio e fim
Silêncio enunciativo	Silêncio como moldura
Improvisação livre	Improvisação idiomática
Participação ativa	Participação passiva
Registro áudio	Registro escrito

Enfim, a nomeação e classificação dos vissungos, sugerida pelos dois pesquisadores, não é tão óbvia assim. O fato de eu ter em mãos todo o acervo dos vissungos gravados por Luiz Heitor fez com que vários pesquisadores, interessados neste campo, frequentemente me perguntassem a respeito do número de vissungos contidos na coleção. A minha dificuldade em responder o número exato acabou gerando justamente a ideia de que os vissungos não podem ser quantificados e/ou classificados tão facilmente. Percebi que não seria possível seguir a orientação de Luiz Heitor, tendo em vista que seus recortes eram consequência das dificuldades técnicas de gravação e de suas perguntas direcionadas aos cantores, que induziam classificações. A partir daí, realizei repetidas audições e

² DAVENSON *apud* CALVET. Estilo oral, p. 43.

neste processo compreendi que, ainda que os cantos sejam ininterruptos, algumas ideias musicais são recorrentes. Esta análise possibilitou encontrar os cantos que estão presentes nas duas coleções e que também possuem elementos melódicos e rítmicos semelhantes, ainda que com algumas variações. Escolhi analisar mais profundamente aqueles vissungos que guardam semelhanças, dentre eles, destaco o “Padre Nosso”.

O fato de ser cantora, e não etnomusicóloga, antropóloga ou linguísta, seguramente me impôs desafios, sobretudo pelo fato de que a maioria das pesquisas neste campo são provenientes destas três áreas. Escuto os vissungos a partir do ponto de vista do cantor e da importância do cantar. Durante os encontros com mestres no GT *Cantares em línguas africanas rituais*, no Festival de Inverno da UFMG, realizado em Diamantina, em 2012, percebi que os vissungos de Seu Ivo e os cantos do Reinado do Rosário permaneciam em minha escuta por muito tempo. A força destes cantos não habita apenas o significado da letra, do texto e da função. É dada também pela voz do cantor. Que voz? Toda a corporeidade da voz e seus melindres. Alan Lomax, em *Folk Song Style and Culture*, propôs uma metodologia de observação da música vocal que poderia ser aplicada em todos os povos. Ele elegeu uma série de critérios qualitativos com o intuito de traçar um perfil do estilo de cantar de diferentes culturas. Lomax e seus colaboradores tentaram utilizar tal metodologia na avaliação de suas gravações, contudo um dos aspectos mais problemáticos aflorou justamente do fato de que nem todo etnomusicólogo é cantor (e vice-versa). Muito se perde neste lugar, pois a técnica da emissão vocal não é tão facilmente percebida por aqueles que não possuem treinamento. Travassos compreende da mesma forma:

O fato de o pesquisador ser ou não ele mesmo cantor também deve ser levado em conta. Esta experiência não pode ser negligenciada, pois fazer corresponder a um rótulo verbal certa qualidade vocal é um exercício básico ao qual os cantores estão habituados.³

Lomax sugere 37 critérios analíticos. Principalmente os iniciais se referem à organização instrumental/vocal: identificam se o canto é solo, coral, se há responsório e, ainda, se há grupo instrumental e

³ TRAVASSOS. Um objeto fugidivo: voz e “musicologias”, p. 38.

qual a relação dos cantores com o mesmo. Os vissungos são entoados como canto responsorial, como atestam os depoimentos dos cantores. Entretanto, as gravações de Luiz Heitor foram realizadas fora do contexto de seu acontecimento, e os respondedores ou não foram convidados, ou não puderam participar. Segundo Lúcia Nascimento, a ausência do respondedor vem sendo justamente uma das causas do desaparecimento dos vissungos:

Sendo as práticas sociais realizadas em grupo, e tendo havido a supressão destas práticas, restam aos cantadores as reminiscências que trazem na memória [...]. A falta do respondedor, que dentro do contexto interno completa a sequência de atos, impossibilita a realização dos cantos. Quando o cantador os evoca, não vem o reforço, o apoio contínuo dos outros cantadores.⁴

Vale ressaltar a importância do respondedor nos vissungos, atestada nas palavras de Seu Ivo: “Vissungo é dialeto, é cânticos, que num é um, são vários, música em dialeto que os nego eles improvisaram música através do conhecimento de comunidade. Porque eu sozinho, não.”⁵

Com base na proposta de Lomax, observei que muitos aspectos podem ser percebidos com relação à emissão vocal nos vissungos, mesmo considerando os diferentes cantores: o uso de falsetes, pianíssimos e fortíssimos, ataques glotais, sussurros, falas, mudanças de timbre, melismas, glissandos, *yodel*, enfim, inúmeros recursos. Por esta razão optei por acrescentar, ao final da análise do Padre Nosso, um item sobre a utilização de recursos vocais.

Para a comparação que aqui proponho, utilizei, para a escrita em partitura, mais ou menos o mesmo procedimento de Aires, ou seja, a transcrição a partir de texto sonoro. Mas contei com o auxílio de *softwares* de análise sonora – incluindo análise espectral e avaliação de frequências –, tais como, por exemplo, os programas Praat e WavePad, permitindo uma precisão maior com relação às durações e, principalmente, com relação às alturas (*pitch*).

Na tradição da etnomusicologia é comum os pesquisadores criticarem a transcrição por notação musical, tanto porque este sistema de

⁴ NASCIMENTO. *A África no Serro Frio* – Vissungos: uma prática social em extinção, p. 100.

⁵ CONTOS e cantos vissungos por Mestre Ivo Silvério da Rocha. Disponível em: <<http://goo.gl/MDoWMG>>. Acesso em: 01 jan. 2015.

notação já está imbuído da tradição ocidental (ex: as próprias linhas do pentagrama conferem uma íntima relação com o temperamento igual), como porque os pesquisadores que o dominam estão, geralmente, bastante imersos na cultura ocidental e influenciados por ela no momento da transcrição. Apesar disso, a notação em partitura não apenas possibilitou a comparação de dois suportes diferentes, como me ajudou a verificar mais semelhanças do que inicialmente supunha.

A intenção analítica aqui não é a descoberta – ou a imposição – de algum material escalar ou de padrões rítmicos fechados, mas, sim, a possibilidade de alinhar dois documentos bastante distintos, trazendo uma luz mais precisa sobre a semelhança de ambos. Tendo em vista que a mencionada tradição etnomusicológica vem valorizando os registros gravados, tal luz incidiu de forma mais intensa particularmente sobre o documento de Aires. Além disso, se o registro de Aires é um recorte de uma realidade, assim também o é o fonograma de Luiz Heitor. Os visungos são cantados para além de ambos os registros, entretanto há elementos de permanência. Que elementos seriam esses? Talvez a proximidade dos registros de Aires e Luiz Heitor mostre o quanto de resguardo dessa cultura está presente até os dias de hoje, no canto de mestres como Seu Ivo, que tive o privilégio de conhecer. Possivelmente, o que há de mais fundamental permanece.

Vale dizer, ainda, que o mecanismo utilizado por Aires, e seu colaborador Araújo Sobrinho, foi a notação musical no local da apresentação, valendo-se apenas de seus conhecimentos musicais e de sua memória. Não encontrei informações quanto à possibilidade de Aires ter usado algum tipo de gravação para ajudar nas transcrições. Até onde se sabe, o primeiro registro fonográfico dos visungos foi o de Luiz Heitor. O mecanismo por mim utilizado, entretanto, foi o da notação musical com o auxílio de diversos recursos que vão além da simples escuta. Ao trabalhar com fonogramas, pude ouvir cada trecho inúmeras vezes, buscando encontrar a “nota” e o “tempo” com mais exatidão, e ainda contei com a assistência dos *softwares* acima mencionados. Isto possibilitou transcrições bastante diferentes das que aparecem na publicação de Aires.

No início do século XX, a música europeia sofreu uma série de transformações. Algumas, consideradas revolucionárias até hoje, interferiram

diretamente nos mecanismos de pensar e escrever música. Tanto o universo das alturas (*pitch*) foi posto em cheque, (atonalismo, dodecafonismo, politonalismo), quanto o âmbito das durações (ritmo) adquiriu uma grande quantidade de novos recursos.⁶ Ainda hoje estes desenvolvimentos estão em processo. Se nem todo músico está habituado às complexidades rítmicas do modernismo e da contemporaneidade – o que em muito decorre do modelo conservatorial utilizado na maioria das instituições de ensino de música –, seria pouco provável que Aires e Araújo Sobrinho pudessem lançar mão dessas complexidades, tendo em vista que testemunharam apenas o início desse processo. Assim, é natural que a simplicidade rítmica na publicação de Aires seja notória.

É importante ressaltar, entretanto, que mesmo quando o recurso da gravação se torna disponível, a transcrição de um campo sonoro (como os vissungos) não é uma tarefa fácil. A publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, por exemplo, contém um comentário de Euclides da Silva Novo, a respeito de um vissungo da coleção de Luiz Heitor, em que ele diz “ser impossível reproduzi-lo integralmente em grafia musical.”⁷ Enfim, para a realização de uma transcrição musical, é necessário estar atento a alterações de métrica (mudança de compasso), presença de quiálteras e compassos irregulares, variações de andamento, etc., caso contrário, pode haver interpretações simplórias.⁸ Mesmo tendo ciência de que aspectos importantes não podem ser registrados por notação musical, considero que a transcrição é um mecanismo que, quando associado a outros, pode evidenciar aspectos interessantes de uma cultura.

Outros fatores dificultam a comparação entre os registros de Aires e de Luiz Heitor: o fato é que, no primeiro, foi realizada uma transcrição dos textos (em língua benguela) e, no segundo, contamos apenas com o fonograma. Em razão de não dispor de ouvido treinado para a realização de transcrição de línguas, tive a necessidade de, em vários momentos, solicitar a ajuda de amigos e profissionais da área, que me auxiliaram

⁶ Muitos desses recursos são decorrentes, inclusive, das pesquisas etnomusicológicas com povos apontados como exóticos pelos primeiros pesquisadores europeus, que identificaram diferentes concepções de estruturação do tempo musical.

⁷ RELAÇÃO dos discos gravados no estado de Minas Gerais, p. 76.

⁸ Meu agradecimento ao Fabio Adour pela revisão da transcrição, garantindo-lhe precisão.

nesta tarefa.⁹ No caso da coleção de Aires, ainda há o problema de saber exatamente a quais notas musicais correspondem às sílabas das palavras, pois o alinhamento não é preciso, talvez em decorrência do fato de ser uma transcrição músico-textual manuscrita.

Padre Nosso

O Padre Nosso de Luiz Heitor (CD anexo) se aproxima dos Cantos 1 e 2 de Aires, entretanto, o paralelo com o Canto 1 é maior (há um outro fonograma na coleção de Luiz Heitor, também de um Padre Nosso que, entretanto, é bem mais distante desses dois cantos de Aires e não será aqui analisado).

O pesquisador suíço Marc-Antoine Camp, em sua pesquisa de doutoramento,¹⁰ também se dedicou a este vissungo, mas com uma metodologia diferente, pois avaliou apenas registros sonoros, utilizando, além da coleção de Luiz Heitor, alguns fonogramas bem mais recentes, incluindo gravações que ele mesmo coletou. Minha empreitada é diferente, pois tento compreender o grau de proximidade apenas dos dois registros mais antigos deste campo, independente do suporte (escrito ou gravado).

Aires observa que o “Padre Nosso” era utilizado também nas cerimônias de levantamento de Mastro¹¹ e apresenta o significado do termo *Angananzambê*, presente no canto 1, como ‘Deus’, o que é confirmado pelo vocabulário de Yeda Pessoa de Castro, que ainda nos informa sobre suas variantes (*Zambi, Zambi Ngana, Inzambi, Nzambi, Angananzambi-Opungo, Zambiapungo, Gangazambi, Zambiapunga, Calungamgombe*).¹² A palavra *calunga* aparece com vários significados em Aires, mas, no contexto deste canto, parece ter mais afinidade com o sentido de ‘divindade’, ou de ‘mar’.¹³ A palavra *securu* não apresenta tradução em Aires, entre-

⁹ O texto do Padre Nosso de Luiz Heitor foi transcrito inicialmente por Everton Machado Simões, Mestre em Linguística pela USP, e a ele faço meu agradecimento. O texto final, entretanto, é uma conjunção da transcrição realizada por Everton, do texto do Padre Nosso de Aires e da minha própria transcrição.

¹⁰ CAMP. *Praxis Valoriserung der afro-brasilianischen vissungo in der region von Diamantina, Minas Gerais*, p. 119.

¹¹ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 70-73. As festas de Reinado, onde há o levantamento de Mastro, são muito presentes na região.

¹² CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 153 e 355.

¹³ MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 129-130.

tanto Marc-Antoine Camp atribui a ela o sentido de 'homem', 'homem velho'.¹⁴

Seu Ivo nos conta que o "Padre Nosso" é cantado várias vezes ao dia:

Os nego fazia também naquela época do garimpo. De manhã acordá todo mundo, tinha aquela fala, "murtá" todo mundo pra levantar, é... agora eles retornava já rezando também pai nosso, que fala pade nosso, cantava todo mundo na expectativa ali, todo mundo acompanhava. Na estrada eles mais uma vez, eles cantava o pade nosso, até chegar no momento do garimpo; lá também, começava a desmontar a terra até chegar o cascalho, cantava o pade nosso. À tarde também, do mesmo jeito, eles oferecia, eles agradecia pade nosso durante o dia inteiro!¹⁵

Segue abaixo a comparação dos dois registros do "Padre Nosso": o primeiro, de Aires, Canto 1 (Figura 1), e o segundo, resultado da transcrição por mim elaborada a partir do fonograma da coleção de Luiz Heitor (Figura 2).¹⁶ Em seguida apresento a análise de frequências extraídas pelo *software* Praat (Figura 3).¹⁷

N.º 1

solo

Oté Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo cameraqui f'Ange
côra
nanzambê, ai ô... Ai ô!... f'Ang nanzambê, ai. ô!... ê calungaqui
tom'osse- má, ê calunga qui tom'Anzam. bi, ai. ô!...

Figura 1 – "Padre Nosso" em Aires.

Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 97.

¹⁴ CAMP. *Praxis Valorisation der afro-brasilianischen vassung in der region von Diamantina, Minas Gerais*, p. 156-157.

¹⁵ CONTOS e cantos vassungos por Mestre Ivo Silvério da Rocha. Disponível em: <<http://goo.gl/MDoWMG>>. Acesso em: 01 jan. 2015.

¹⁶ A afinação do canto neste fonograma acontece ligeiramente acima do Ré Maior representado na partitura.

¹⁷ As Alturas (*pitch*), representadas à esquerda neste gráfico, estão separadas por semitons temperados: o âmbito aqui vai do lá natural, 220 Hz, ao lá natural oitava acima, 440 Hz.

Musical score for "Padre Nosso" by Luiz Heitor. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 20 staves of music with lyrics in Portuguese. The tempo is marked as quarter note = 112. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *rit.*

Staff 1: *♩* = 112
 1 Oi Pa - de - Nos - so cum A - ve - Ma - ri - a, se - cu - ro ca - me - ra qui

Staff 5: *♩* = 112
 5 tom' - an - zam - bi dê Ó Pa - de - No - so cum

Staff 11: *♩* = 112
 11 A - ve - Ma - ri - a, se - cu - ro ca - me - ra qui tom' - an - zam - bi - dê

Staff 15: *♩* = 112
 15 Au - ê iê iê ei (in) - na - gom - bê Ó

Staff 20: *♩* = 112
 20 ca - lun - ga to m'o_as - má Ó ca - lun - ga tom' - an - zam - bê iai - ê *rit.*

Figura 2 – “Padre Nosso” em Luiz Heitor (transcrição).

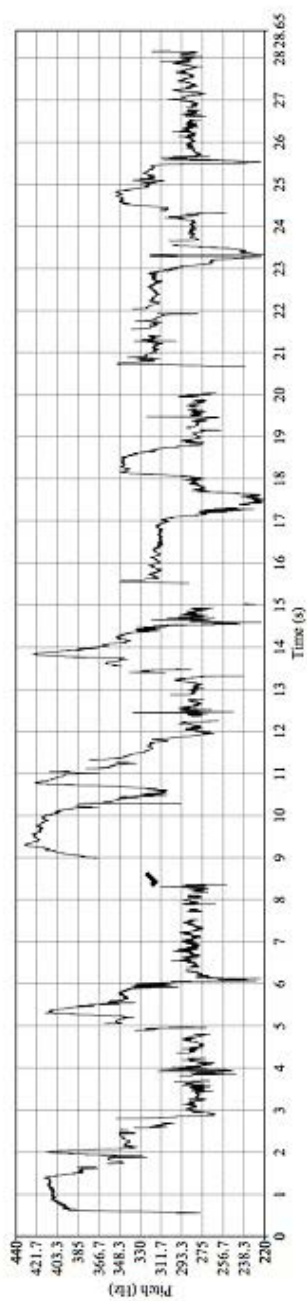


Figura 3 – “Padre Nosso” em Luiz Heitor (Praat).

A partir desta análise foi possível verificar diferentes aspectos quanto à comparação dos dois registros, quanto ao texto, à melodia, ao ritmo e à voz:

Texto: um aspecto que muito chama a atenção, num primeiro olhar, é a complexidade musical da versão gravada. Parece-me evidente, entretanto, que essa complexidade não decorre de um processo composicional segundo os moldes europeus, mas sim do próprio cantar. Muito desse aspecto deve-se ao papel do cantor, cujo improviso parece ser constitutivo do fazer criativo, e pelo qual são realizados acréscimos, omissões e repetições de palavras ou até de sílabas, além de variados recursos vocais. As ênfases interpretativas (ataques glotais, tenutas, acentos, acelerandos e retardandos), sugeridas pelo texto, interferem diretamente na melodia e no ritmo. O Quadro 2, além de auxiliar na identificação das modificações, evidencia a repetição do primeiro verso (com variação) apenas no fonograma de Luiz Heitor.

Quadro 2

Comparação dos textos do "Padre Nosso" de Aires e Luiz Heitor

Aires:	Otê Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui t'Anganzambê, aiô
L. Heitor:	Oi Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui tom'anzambi dê
L. Heitor:	Ô Pade-Nosso cum Ave-Maria, securo camera qui tom'anzambi dê
Aires:	Aiô!... t'Anganzambê, aiô!...
L. Heitor:	Auê iê iê ei (ia)nagombê
Aires:	ê calunga qui tom'os-semá,
L. Heitor:	Ô calunga tom'o assemá
Aires:	ê calunga qui tom'Anzambi, aiô!...
L. Heitor:	Ô calunga tom'anzambê iaiê

Melodia: não obstante a semelhança de todo o texto, apenas a primeira frase musical é comparável em termos de melodia e ritmo. As ênfases interpretativas e as improvisações a partir do texto geram uma série de variações. Algumas delas parecem brotar naturalmente e são tipicamente ornamentais (Figura 4). No fonograma de Luiz Heitor, os glissandos¹⁸ muito se evidenciam, pois tornam difícil a estabilização de um *pitch* (nota) em vários momentos (Figuras 2 e 3). Apesar disso, o material escalar de Aires e Luiz Heitor é o mesmo, a não ser pela transposição: essencialmente uma pentatônica maior. Outro aspecto interessante é o perfil melódico predominante descendente em todas as aparições da expressão *Padre Nosso*.

Figura 4 - Variações ornamentais no “Padre Nosso” de Aires e Luiz Heitor.

Contribuiu para esclarecer a presença predominante do perfil melódico descendente a comparação, com o auxílio do *software Praat*, do trecho inicial com texto semelhante, em suas três versões: primeira frase musical do fonograma de Luiz Heitor; a frase inicial de Aires (transformada em *midi*);¹⁹ e a segunda frase musical do fonograma de Luiz Heitor (Figura 5).

¹⁸ Os glissandos, em partitura, são representados por linhas diagonais.

¹⁹ Transposta para o mesmo “tom” do fonograma (Ré bemol) e utilizando aproximadamente o mesmo

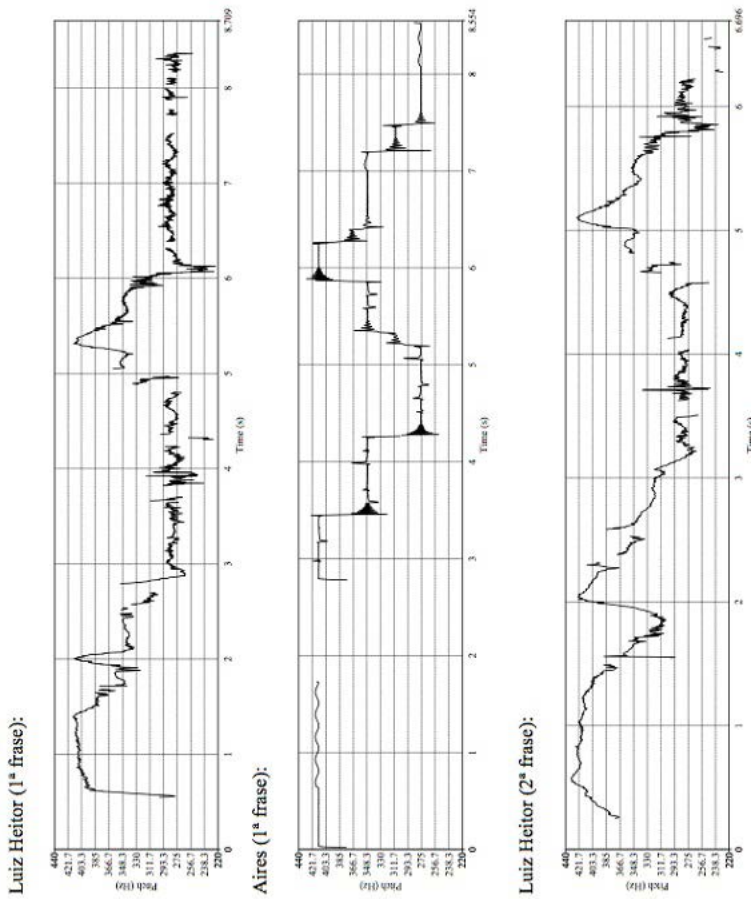




Figura 5 – Perfil melódico da frase inicial do “Padre Nosso” de Aires e Luiz Heitor.

andamento, além de um timbre que é um sampler (amostra) de voz.

Ritmo: as vicissitudes do intérprete interferem diretamente na métrica. Acontecem pausas, notas longas e respirações que não parecem calculadas metricamente. Quanto a isso, deve-se observar os compassos 6 a 10, particularmente o 5/8 do compasso 10 (Figura 6). Vale comentar que, na transcrição deste fonograma, a maior dificuldade foi justamente a percepção de um pulso que pudesse medir vários trechos do canto: três andamentos foram necessários (Figura 2). Nesse sentido, chama atenção, para além das óbvias modificações do ritmo que a escrita musical já evidencia, a aceleração na primeira vez do texto “Ave-Maria, securo camera qui” (Figura 7).

Numa observação superficial das Figuras 1 e 2, já fica patente que alguma simplificação do ritmo deve ter ocorrido no exemplo de Aires, decorrente da já mencionada metodologia utilizada em sua publicação. É óbvio que diversas outras interpretações do ritmo do canto do fonograma de Luiz Heitor são possíveis. As variações de tempo, por exemplo, poderiam ser representadas com o auxílio de quiálteras, mas preferi figuras de ritmo que facilitassem a leitura. Uma exceção é o padrão sincopado  da passagem do compasso 18 para o 19 (Figura 8), que aqui ficou escamoteado pelas tercinas.

O primeiro pulso desse padrão é enfatizado por muitos pesquisadores, mas principalmente por Kasadi Wa Mukuna, como de proveniência banto e acontece em toda a extensão deste canto. Vale, contudo, uma ressalva. É muito difícil diferenciá-lo, às vezes, da quiáltera de 3 colcheias, ou seja, o ritmo do fenômeno musical se situa no meio destes dois padrões de escrita, o que levou autores como Ermelinda de Azevedo Paes a chamá-lo de “quiáltera brasileira”. Ela afirma que Radamés Gnattali sugeria a representação  para essa célula rítmica. Os compassos 3, 4, 11 e 12 (Figura 2) evidenciam essa dificuldade de transcrição.

Voz: com relação aos recursos vocais, destaco o uso do falsete em toda a extensão. Um fato bastante interessante em toda a coleção de Luiz Heitor é que os vissungos são cantados em uma região bastante aguda para uma voz masculina. O uso do falsete pode ser aqui um recurso para manter o cantar em regiões onde não se consegue emitir a voz de peito. O cantor deste “Padre Nosso”, especificamente – Manuel dos Santos - canta logo em seguida uma outra peça com violão (que não

5 tom' - an - zam - bi dê Ô Pa - de - No - so cum

Figura 6 – Pausas, notas longas, respirações e irregularidades métricas no “Padre Nosso” de Luiz Heitor.

9 Oi Pa - de - Nos - so cum A - ve - Ma - ri - a, se - cu - ro ca - me - ra qui

Figura 7 – Aceleração no “Padre Nosso” de Luiz Heitor.

12 Au - ê iê iê ei (ia) - na - gom - bé Ô

Figura 8 – Ritmo sincopado “escondido” no “Padre Nosso” de Luiz Heitor.

é um vissungo, mas que pertence à mesma faixa, *track*), em que ele não usa o falsete, corroborando a ideia de que os vissungos são cantados numa região mais aguda do que o costume do cancionero da região. É interessante comentar que Aires parece respeitar as tessituras vocais dos cantores, tendo em vista que uma boa parte de suas transcrições e tonalidades estão refletidas no material de Luiz Heitor.

Não se deve deixar de mencionar que o material de Luiz Heitor sofre uma série de irregularidades com relação à velocidade de gravação: a fala do próprio pesquisador parece acelerada e o diapasão, que ele executa em vários momentos, cada vez emite um *lá* diferente. Contudo, esta variação de afinação/velocidade é pequena, e assim não contradiz o fato de que os vissungos são realmente cantados num registro vocal mais agudo do que o habitual. Comparando Manuel dos Santos com os outros cantores, observa-se que eles também utilizam o falsete, mas não o tempo todo.

Neste "Padre Nosso", percebi, ainda, outros recursos vocais, tais como: ataques glotais, glissandos, *yodel*, melismas e ritmo vocal livre. É possível que a professora Dulce Lamas, nas duas citações a seguir, extraídas do ensaio incluso na publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, se referisse justamente a esta profusão de recursos vocais:

os vissungos, a nosso ver, representam uma sobrevivência cultural das mais interessantes, merecendo pesquisas linguísticas e musicais mais acuradas. Sente-se neles, apesar do fenômeno de aculturação, resíduo de influência árabe na estrutura musical.²⁰

e...

a linha melódica de certos vissungos possui caráter melismático, ritmo de feição oratória e, sobretudo, apresenta intervalos, portamentos, cadências, que lembram evidentemente a música dos povos orientais.²¹

Esses recursos, obviamente, dificultam a percepção das alturas (*pitch*) e, se posso afirmar que este canto utiliza a pentatônica, esta afirmação apoia-se no fato de que considere tais recursos como ornamentos e não como elementos estruturais. Tenho consciência desta simplificação.

²⁰ RELAÇÃO dos discos gravados no estado de Minas Gerais, p. 75.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

Vissungo, enquanto canto...

Além de todos estes elementos, um aspecto que muito me intrigou, na coleção de Luiz Heitor, e aqui falo da sua totalidade e não apenas do fonograma que contém o Padre Nosso, foi a transição da fala para o canto, que acontece de forma quase imperceptível, sugerindo a musicalidade presente na fala. Nestes trechos percebe-se de imediato uma rítmica que se diferencia da fala comum, pertencendo estruturalmente ao canto. Aires registrou esse procedimento no canto 3 (Figura 9).

AO NASCER DO DIA

I N.º 3

(santa) (resp) Puro! Acósto? - Cavia? galo já cantou rã ré Cristo nasceu - dia amanha - cacari - a - cô Cristo no céu... ga - lo já cantou... é é toma galo dia amanha - céu...? eá...? galo já cantou... eu toma galo Cristo levantou toma galo tou toma galo Cristo no eá toma galo

Figura 9 – Canto 3 de Aires.

Fonte: MACHADO FILHO. *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*, p. 97.

Vale aqui comentar a diferença entre fala e canto. Segundo Mara Behlau:

a emissão falada é em geral natural e inconsciente, não necessitando de ajustes ou treinamento prévio; por outro lado, a voz profissional, particularmente a cantada, exige treinamento e adaptações prévias específicas e conscientes. Enquanto a emissão falada geralmente prima pela transmissão da mensagem com a necessidade de articulação precisa para a transmissão do conteúdo verbal, a voz cantada tem, no controle de sua qualidade, sua principal caracterização, podendo ser observadas reduções articulatórias, prolongamentos de vogais e a introdução de recursos específicos como o vibrato e o formante do cantor. Os parâmetros diferenciais

mais comuns são, segundo Behlau & Rehder (1997), respiração, fonação, ressonância e projeção de voz, qualidade vocal, vibrato, articulação dos sons da fala, pausas e postura corporal. Além desses, a relação entre a emoção e a voz é muito diferente entre a voz falada não profissional e as duas modalidades de voz profissional, a falada e a cantada.²²

Desta forma, a diferença entre fala e canto está exatamente no uso dos recursos vocais musicais (articulação, ressonância, projeção, qualidade vocal, vibrato, articulação, pausas, etc.). Outro elemento não citado por Behlau, mas que também se alia aos outros, é o âmbito da tessitura, ou seja, em geral, durante o canto, utiliza-se mais variações de *pitch* em uma maior tessitura.

Vários desses elementos são empregados nos fragmentos canto/fala (presentes na coleção de Luiz Heitor), distanciando-os da fonação da fala comum. Além destes procedimentos, os cantores de vissungos aqui estudados usam recursos tais como a risada, o *r* rolado e sons como *hum* (bufando).

Durante a escuta, também anotei algumas falas dos cantores que sugerem que eles não compreendiam exatamente o porquê ou o formato das gravações: "...é só isso?" "...pode?" "...mais?" "...chegou?" "...pode cantar?". Muitas vezes, inclusive, foram interrompidos e solicitados a recomeçar, desestruturando o cantar. É interessante que em algumas dessas retomadas, o intérprete claramente opta por acelerar o canto, e até podemos imaginar aí certo enfado com todo o processo.

A importância do silêncio, enquanto texto, também deve ser considerada. Tanto nas gravações de Luiz Heitor, quanto ao escutar Mestre Ivo e, mais além, frequentando as festas do Reinado do Rosário,²³ tão intensas na região, percebi que o silêncio não pode ser considerado uma interrupção. Traduz, ao contrário, a ideia de contínuo. Como já havia mencionado, esta foi minha experiência ao participar de uma dessas festas: mesmo após cessar, o canto permanece no ouvido por muito tempo. Acrescento aqui a fala do Capitão Zé Bengala: "a música de Congado é

²² BEHLAU. *Voz: o livro do especialista*, v. 2, p. 300.

²³ É importante ressaltar a convergência entre os cantos do Reinado e o vissungo, visto que esse limite não é tão claro, atestado pela publicação *Vissungos do Rosário: cantos da tradição banto em Minas*. O próprio Mestre Ivo é um padrão do Catopê de Milho Verde (uma das guardas do Reinado do Rosário), e também um dos últimos mestres de vissungos.

uma música que ela não tem fim.”²⁴ No contínuo há voz e silêncio. No silêncio, está o ouvinte. Paul Zumthor nos auxilia quando diz: “ouvinte não é necessariamente destinatário: os cantos africanos do elogio do chefe lhe são destinados, mas o povo inteiro é receptor deles e, virtualmente, co-autor.”²⁵ Nesse sentido, podemos pensar que no silêncio se processaria a coautoria, e nele habitaria a ancestralidade e a tradição enquanto memória.

Um último ponto importante é o fato de que, como o mecanismo de registro dos cantos da coleção de Luiz Heitor não comportou a presença do respondedor, os cantores podem ter optado por cumprir ambos os papéis, ou imaginado a presença dos mesmos, ou até excluindo partes. Seu Ivo nos auxilia nesse aspecto, mostrando a importância do respondedor, que no silêncio da escuta, educa-se²⁶ e, assim, constitui, no contínuo, a permanência da ancestralidade, através do canto, do vissungo. Ele nos diz: “Cantar? Eu vou cantar. Sozinho? Não. Canto sozinho, mas vocês tão ouvindo aqui perto de mim. Cês tão querendo aprender? Cês tão cantando junto comigo? Tô lhe dizendo, vissungo também.”²⁷

Referências

- BEHLAU, Mara (Org.). *Voz: o livro do especialista*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. v. 2.
- CALVET, Louis-Jean. Estilo oral. Seleção de extratos e tradução de Sônia Queiroz. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- CAMP, Marc-Antoine. *Praxis und Valorisierung der afro-brasilianischen Vissung in der Region von Diamantina, Minas Gerais*. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät da Universidade de Zuriq, Zuriq, 2006.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2005.
- CONTOS e cantos vissungos por Mestre Ivo Silvério da Rocha. Coordenação geral Bruno Emiliano C. de Araújo. Milho Verde (Serro): Instituto Milho Verde, [2013?] 1 CD. Disponível em: <<http://goo.gl/tBc4wg>> Acesso em: 01 jan. 2015.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *L.H. Corrêa de Azevedo: Music of Ceará and Minas Gerais*. Salem, MA: Library of Congress – Endangered Music Program (Series), 1988. 1 CD stereo, gravadora Rykodisc.

²⁴ TUGNY; QUEIROZ. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*, p. 105.

²⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 259.

²⁶ Compreendendo aqui o sentido da palavra *educação* (*ex-ducere*) ao lado de *existir* (*ex-stare*).

²⁷ CONTOS e cantos vissungos por Mestre Ivo Silvério da Rocha. Disponível em: <<http://goo.gl/MDoWMG>>. Acesso em: 01 jan. 2015.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. L.H., E. SILVA NOVO, Collections of Folksongs of Minas Gerais, Brazil. American Folklife Center, Library of Congress.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

NASCIMENTO, Lúcia Valéria do. *A África no Serro-Frio – Vissungos: uma prática social em extinção*. (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

RELAÇÃO DOS DISCOS GRAVADOS NO ESTADO DE MINAS GERAIS. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música/Centro de Pesquisas Folclóricas, 1944.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. *Música em Perspectiva*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, v. 1 n. 1, mar. 2008. Disponível em: < <http://goo.gl/M0ck62>>. Acesso em: 05 fev. 2013.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Andrea Albuquerque Adour da Camara é cantora lírica e professora de canto na Escola de Música da UFRJ.

**Publicações Viva Voz de interesse para a
área de estudos africanos**

**Brasilidades de que vêm da África
3ª ed. revisada**

Sônia Queiroz (Org.)

**Histórias de sabidos
transcrições e transcrições de contos orais**

Sônia Queiroz (Org.)

**Negros pelo Vale
3ª ed. revista e ampliada**

Josiley Souza (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no site: www.lettras.ufmg.br/vivavoz

Esta terceira edição foi composta em caracteres Verdana e impressa a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.