XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

# Urucungo é do Kongo!

## A memória afrodiaspórica nos versos de Nei Lopes

Felipe Merker Castellani
UFRGS
felipe.castellani@ufrgs.br
GT 15 - Artes Musicais africanas e afrodiaspóricas - musicologias e epistemologias negras em diálogo

**Resumo:** O presente trabalho tem como foco de análise a canção *Urucungo*, composta por Nei Lopes e Marcelo Menezes. O artigo propõe a utilização da criação poética negra como fonte historiográfica primária para o ensino da História da Música, confrontando o privilégio epistêmico eurocêntrico e a "biblioteca colonial", conceito de Valentin-Yves Mudimbe. Por meio da análise dos seus versos, o percurso analítico decodifica a rota diaspórica da África Centro-Ocidental, resgatando a complexidade do Reino do Kongo, o protagonismo da Rainha Nzinga Mbandi e a reconfiguração sociopolítica dos quilombos no Brasil. A partir da música, a pesquisa mapeia ainda a organologia do arco musical urucungo e os fundamentos espirituais das rodas de jongo do Vale do Paraíba. Evidencia-se, assim, como Nei Lopes mobiliza a história e a cosmologia centro-africana, junto à metalinguagem proverbial, para forjar estratégias artísticas de reescrita da memória afrodiaspórica brasileira.

**Palavras-chave:** Nei Lopes; Urucungo; Bantu-Kongo; História da África; Musicalidades afrobrasileiras; História da Música.

# Urucungo is Kongo!

## The Afro-diasporic Memory in Nei Lopes's Verses

**Abstract:** This work focuses on analyzing the song *Urucungo*, composed by Nei Lopes and Marcelo Menezes. The article proposes the use of Black poetic creation as a primary historiographical source for teaching Music History, confronting the Eurocentric epistemic privilege and the "colonial library", a concept by Valentin-Yves Mudimbe. Through the analysis of its verses, the analytical path decodes the Central-Western African diasporic route, recovering the complexity of the Kingdom of Kongo, the leading role of Queen Nzinga Mbandi, and the sociopolitical reconfiguration of the *quilombos* in Brazil. Based on the music, the research also maps the organology of the musical bow urucungo and the spiritual foundations of the *jongo* circles in the Paraíba Valley. Thus, it becomes evident how Nei Lopes mobilizes Central African history and cosmology, alongside proverbial metalanguage, to forge artistic strategies for rewriting the Brazilian Afro-diasporic memory.

**Keywords:** Nei Lopes; Urucungo; Bantu-Kongo; History of Africa; Afro-Brazilian musicalities; Music History.

## 1. Introdução

O presente trabalho da canção *Urucungo* (2020), composta por Nei Lopes em parceria com Marcelo Menezes, para abordar o legado civilizatório e musical da diáspora centro-africana no Brasil. O estudo apresentado tem sua origem no contexto do ensino da história das musicalidades africanas e afro-brasileiras no ensino superior de música no Brasil, especificamente na disciplina de História da Música. Nesse sentido, o texto inicia problematizando a fabricação de silêncios historiográficos e curriculares nessa área. Apoiando-se no conceito de "biblioteca colonial" formulado por Valentin-Yves Mudimbe (2019), evidencia-se como vieses eurocêntricos e evolucionistas invisibilizaram os saberes musicais negros. O foco central desta pesquisa é, portanto, a desconstrução de visões simplistas e estereotipadas sobre a música e a cultura africanas, buscando ampliar os horizontes de possibilidades acerca do estudo de fontes musicológicas por meio de perspectivas transdisciplinares.

Paulo Castagna (2019), em um importante ensaio intitulado "Raízes da crise de História da Música: o caso de São Paulo", revisa a trajetória do ensino da disciplina de História da Música no contexto paulistano entre o final do século XIX e o início do XXI, apresentando mudanças e deslocamentos de foco nos repertórios musicais e intelectuais abordados. Contudo, ao longo desta trajetória, observam-se algumas constâncias: a adoção de visões evolucionistas, baseadas em hierarquias entre culturas musicais e em uma progressão temporal linear de complexificação técnica da música; a centralidade dos estudos no repertório europeu da música de concerto; a desconexão dos temas abordados com a experiência cultural brasileira e do corpo discente em geral; e a constante sobreposição e tensionamento entre aspectos apreciativos, patrimoniais e históricos na construção das propostas pedagógicas. A soma desses fatores, dentre outras questões, acaba por gerar uma baixa presença de temáticas que abarquem universos musicais que não se conectam diretamente ao campo da música de concerto ocidental.

Diante desse cenário de apagamento, a construção de uma abordagem pedagógica consistente exige um movimento de contracorrente, tomando como ponto de partida a própria materialidade musical e a agência de intelectuais e artistas afrodescendentes. Busca-se, assim, aproximar as/os estudantes da história das musicalidades afrodiaspóricas por meio da escuta e da análise de poéticas que operam como contranarrativas. Essa abordagem, centrada nas canções e na materialidade sonora, permite adentrar a complexidade dos estudos sobre a História da África, oferecendo as/aos discentes a oportunidade de aprender sobre a diversidade das línguas africanas, as diferentes culturas e suas trajetórias, bem como sobre os instrumentos

musicais e sua organologia, além de promover o trato crítico com as fontes históricas e a compreensão de seus limites acadêmicos.

O artigo toma como alicerce a vasta produção intelectual de Nei Lopes. O compositor consolida-se como um pensador essencial para a valorização da herança negra, utilizando a criação literária e musical como ferramentas de reescrita da história. A partir desse referencial, a poética de Lopes atua como o fio condutor para uma imersão na memória, na resistência e na agência das populações afrodiaspóricas, conectando a materialidade musical à narrativa histórica.

Lopes atua como um pensador que utiliza a canção popular para confrontar a "biblioteca colonial". A biblioteca colonial, proposta Mudimbe, é compreendida como o acervo construído por agentes coloniais que instauram uma visão enviesada do conhecimento africano. Ao mobilizar estruturas melódicas e rítmicas, coloridos tímbristicos e as constelações linguísticas de matriz banto em suas composições, ele transforma a música em arquivo vivo e em fonte primária. A partir do contato direto com a sua obra, perspectivas históricas e cosmológicas outrora marginalizadas entram em cena, evidenciando o profundo potencial historiográfico da música afro-brasileira para a reescrita e o ensino do passado brasileiro.

## 2. Urucungo é do Congo!

A discussão sobre a história da diáspora da África Centro-Ocidental no Brasil é conduzida pela canção *Urucungo*. A obra intitula o álbum homônimo da cantora Fabiana Cozza, lançado em 2023, dedicado integralmente ao repertório de Nei Lopes. A composição articula referências ao arco musical centro-africano precursor do berimbau, à identidade diaspórica congo-angola, ao Jongo, às comunidades quilombolas, e à figura da Rainha Jinga, temáticas que serão detalhadas nas seções subsequentes.

A materialização desse universo estético e histórico ganha contornos precisos na interpretação da cantora Fabiana Cozza[1] para a canção *Urucungo*. No arranjo da gravação, o instrumento que dá título à obra é representado pela sonoridade do berimbau, que atua como um mestre de cerimônias: realiza o chamamento inicial — em alusão direta aos versos de abertura que convocam os malungos para o saravá — e retorna para o fechamento da faixa. A

[1] A ficha técnica do fonograma de *Urucungo* (composição de Marcelo Menezes e Nei Lopes). Voz: Fabiana Cozza. Arranjo e violão de 7 cordas: Gian Correa. Violão tenor: Henrique Araújo. Baixo acústico: Vanessa Ferreira. Percussão: Alfredo Castro (caxixi, sino e efeitos), Douglas Alonso (atabaque, sementes, caxixi, berimbau), Tiganá Macedo (agogô) e Xeina Barros (atabaque). Palmas: Alfredo Castro, Douglas Alonso, Tiganá Macedo e Xeina Barros. Coro: Fabiana Cozza, Alfredo Castro, Cris Cunha, Fernanda Guimarães, Henrique Araújo, Tiganá Macedo e Xeina Barros.

base da música assenta-se sobre a subdivisão ternária característica do jongo, conduzida pelas claves percussivas firmadas nos atabaques e na marcação das palmas, remetendo diretamente à ambiência rítmica das rodas tradicionais. Esse tecido percussivo é entrelaçado aos cantos responsoriais, aqui estilizados por meio de arranjos vocais em coro que respondem à voz principal. Somam-se a esse cenário as texturas harmônicas das cordas, com destaque para a presença do violão de sete cordas e do violão tenor, elementos sonoros que foram incorporados às práticas do jongo na contemporaneidade.

*Urucungo* (2020), canção de Marcelo Menezes e Nei Lopes

Meu urucungo mandou avisar / Que no Quitungo hoje tem saravá/ Chega malungo, que tu tem que ver/ Poço sem fundo no jongo ferver.

Chega cedo, malungo.../ Pra ver jongo ferver (bis).

Urucungo é uma vara de embuia/ E uma cuia que faz ressoar/ No chamado do povo do Congo/ Que este jongo me faz relembrar.

Urucungo é do Congo.../ E me faz relembrar (bis).

Ana Jinga está vindo de Angola/ Quilombola já foi lhe esperar/ O meu jongo é da tamarineira/ E a bandeira é da banda de lá.

É da tamarineira/ E a bandeira é de lá (bis).

## 2.1. A identidade Congo e Angola na diáspora brasileira

O verso “Urucungo é do Congo, e me faz relembrar”, da canção, funciona como um contraponto poético à frase do historiador belga Jan Vansina (2010), que afirmou que os povos centro-africanos eram os “ancestrais esquecidos”. Embora configurem a maioria demográfica absoluta entre as populações africanas sequestradas durante o tráfico escravista transatlântico, recaíram sobre os grupos da África Centro-Ocidental que integraram a diáspora brasileira visões estereotipadas e preconceituosas. Tais visões foram construídas com base em teorias racialistas europeias do século XIX, amplamente difundidas no Brasil até meados do século XX.

Em sua obra pioneira *Bantos, Malês e Identidade Negra* (1988), Lopes preenche uma importante lacuna bibliográfica no Brasil, construindo um complexo retrato histórico, geográfico e cultural dos povos pertencentes ao grupo etnolinguístico banto: suaílis, xonas, bacongos, ambundus, imbangalas, lubas e zulus, dentre outros. Além disso, o autor descreve, com precisão analítica e abundância de fontes, as diferentes formas de organização política e as relações entre as populações endógenas africanas e exógenas, em especial com os europeus. Lopes conduz o leitor a percorrer as “Casas de pedra” do Grande Zimbábue, adentrar os espaços

de Mbanza Kongo e os quilombos dos jagas, bem como a conhecer os feitos militares de Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji (a Rainha Jinga) no Ndongo, e de Chaka, na Zululândia, na atual República da África do Sul.

Em *Urucungo*, são nomeadas duas importantes nações diaspóricas afro-brasileiras: congo e angola. Estas não demarcam apenas pertenças territoriais e/ou étnicas, mas indicam espaços culturais do mundo Atlântico com os quais se estabeleceram importantes fluxos que moldaram as culturas negras do Brasil.

A nação Congo remete ao Reino do Kongo, cuja extensão abrangia parte dos territórios das atuais Angola, República Democrática do Congo, República do Congo e Gabão. Lopes (2021, p. 118) relata que, conforme a tradição oral, o reino foi fundado no final do século XIV, a partir de sua capital Mbanza Kongo, por Nimi-a-Lukeni, um dissidente chefe luba de Catanga, por meio de alianças com os bacongos e ambundos. Lukeni foi proclamado *Mwene Kongo*, ou na grafia lusófona, manicongo, o Senhor do Kongo. Além disso, sua figura mítica é relacionada ao "*Ngangula a Kongo*", o ferreiro que produz as armas e as ferramentas para o desenvolvimento de seu povo. Do ponto de vista histórico, o Reino do Kongo originou-se de um longo processo de centralização política que possivelmente se iniciou no século IX. Nessa dinâmica, chefaturas locais de diferentes origens (ambundos, tekes, bacongos, entre outros) foram gradativamente subordinadas a um líder oriundo da margem direita do rio Congo. A partir dessa unificação, formou-se uma rede de províncias, cidades e aldeias que passaram a render tributos e a ter suas rotas comerciais controladas pelo manicongo.

O Kongo possuía um complexo sistema político, formado por uma rede de conselhos baseados no pertencimento às linhagens tradicionais, os quais escolhiam os chefes locais e provinciais que eram submetidos ao poder do manicongo. A economia baseava-se na agricultura, na metalurgia, na tecelagem (famosa pelos tecidos de ráfia) e no comércio de longa distância. A partir do contato com os portugueses em 1483, o reino vivenciou profundas transformações, ocasionadas pela conversão estratégica de suas elites ao catolicismo e por sua inserção nas engrenagens do tráfico transatlântico. As crescentes pressões imperiais e comerciais europeias, somadas a crises sucessórias internas e conflitos armados (como a Batalha de Ambuíla, em 1665), levaram à fragmentação de seu poder político ao longo dos séculos XVII e XVIII.

A presença da nação "Angola", é expressa nos seguintes versos de *Urucungo*: "Ana Jinga está vindo de Angola/ Quilombola já foi lhe esperar". Para detalhar os aspectos históricos contidos nestes versos, é necessário direcionar à análise ao Reino do Ndongo, situado na região

da atual Angola, ao sul do rio Dande, que constituiu uma das mais importantes formações políticas dos povos ambundos. Originalmente tributário do Reino do Kongo, o Ndongo consolidou sua autonomia e centralização política ao longo do século XVI sob a liderança de soberanos detentores do título de *Ngola*. Esse termo se aportuguesou como Angola, passando a ser utilizado como referência territorial. Nei Lopes reconhece semelhanças linguísticas entre os nomes atribuídos pela tradição oral ao fundador do Ndongo, o Ngola Bumbabula ou Mussuri, com termos quimbundos que se referem ao ofício de ferreiro. Marina de Mello e Souza (2020) corrobora com esta análise, afirmando que em alguns registros Ngola é "identificado a um ferreiro que congrega vários grupos em torno de si" (Souza, 2020, p. 87 – 88). Souza ressalta ainda que o Ndongo pode ser entendido enquanto uma organização de povos reunidos sob a tutela de uma chefatura centralizadora, por meio de alianças comerciais ou subjugação militar, ao invés de uma organização de tipo territorial.

A sua estrutura sociopolítica organizava-se em torno de conselhos formados por laços de linhagens, redes de aldeias e no controle de importantes rotas comerciais e de extração de sal e ferro. Durante o século XVII, o reino tornou-se o epicentro de intensos conflitos imperiais e da resistência anticolonial, notabilizando-se pela sagaz atuação militar e diplomática de Nzinga Mbandi Ngola Kilunaji (Jinga) contra o avanço português. Devido a sua progressiva fragmentação política e conquista militar por Portugal no final daquele século, o Ndongo, juntamente com o vizinho Reino de Matamba, foi um dos principais pólos de origem das populações africanas sequestradas e deportadas para o Brasil, fazendo com que sua herança etnolinguística, cosmológica e musical se tornasse estruturante nas culturas afro-brasileiras.

A rainha Nzinga Mbandi Ngola Kiluaji (1582 – 1663) foi uma das mais importantes governantes da África Central no século XVII, tendo liderado o reino do Ndongo e, posteriormente, conquistado e governado o reino de Matamba. A ascensão e a longevidade de seu reinado apoiaram-se em uma conjugação de visão estratégica militar e diplomática, arguta compreensão política. Ao longo de três décadas, Nzinga consolidou-se como a principal barreira à expansão colonial portuguesa na região, desafiando sucessivos governadores e articulando alianças complexas tanto com forças europeias rivais, a exemplo da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, quanto com outras chefaturas africanas independentes da região.

Conforme Linda Heywood (2019), a eficácia de sua governança fundamentou-se também na manipulação estratégica de sistemas de crenças e normas culturais para referendar sua autoridade e garantir a independência de suas terras. A rainha transitou com fluidez entre

as tradições monárquicas de seu povo ambundo, a adoção de ritos bélicos dos grupos imbangalas e o uso político da conversão ao cristianismo católico. Nzinga, foi batizada em 1622 como Dona Ana de Souza, em Luanda – por isso a referência de Lopes em *Urucungo*, a "Ana Jinga" –, o que lhe garantiu o reconhecimento direto do papado e a consolidação de Ndongo-Matamba como um reino cristão soberano. Essa habilidade em fundir diplomacia, força armada e engenharia religiosa tornou Nzinga uma personalidade incontornável no mundo Atlântico.

A presença de Nzinga, ou melhor, de Jinga, nas culturas afro-brasileiras é marcante, em especial nas congadas e demais expressões relativas às coroações de Reis e Rainhas Negros, como os Moçambiques, Maçambiques e Quicumbis. Neste contexto, o título de Rei Congo muitas vezes é pareado com o de Rainha Jinga, demonstrando, assim, a permanência do legado centro-africano nas tradições orais do Brasil. É importante ressaltar que, somado ao sentido de pertencimento a nação Angola, observa-se o papel de resistência política evocado pela figura de Jinga, tanto no contexto de resistência ao escravismo quanto no combate ao racismo antinegro e a invisibilização do legado civilizatório africano na contemporaneidade.

Retornando ao segundo verso, "Ana Jinga está vindo de Angola/ Quilombola já foi lhe esperar", o qual se refere aos quilombolas, é importante levantar o sentido histórico do termo *kilombo*, vinculado aos acampamentos dos povos conhecidos como jagas ou imbangalas. Estas denominações não indicam um grupo étnico, mas sociedades nômades guerreiras, formadas por indivíduos de diferentes origens que atuavam pilhando aldeias ou como militares mercenários. Diferentemente das sociedades descritas anteriormente, os imbangalas não se organizavam por linhagens, mas por meio de lideranças estritamente militares e por códigos iniciáticos, não sendo o poder transmitido aos descendentes. Os *kilombos* eram seus acampamentos provisórios, chefiados por um líder militar e cercados em formato circular. Mello e Souza (2020) descreve como se estruturavam seus interiores: "[d]entro do acampamento, ficavam as casas, próximas umas das outras, com a do principal chefe no centro, guardada por sentinelas sempre atentas e prontas para dar o alarme diante de qualquer suspeita de ataque" (Souza, 2020, p. 117). Na região Sul do Rio Cuanza, os *kilombos* dos imbangalas representaram um entrave para o comércio português; posteriormente, alguns deles se aliaram ao Ndongo e a Nzinga Mbandi na resistência à ocupação lusitana.

Conforme Silvia Hunold Lara (2021), no contexto colonial brasileiro, as primeiras ocupações que resistiam ao sistema escravista eram conhecidas como mocambos, uma palavra oriunda da língua quimbundo (*mukambo*) que possui dentre suas acepções: cabana, palhoça ou esconderijo (Cf. Lopes, 2012, p. 173). Ao analisar o contexto do quilombo de Palmares, a autora

nota que durante o século XVII o termo representa um agrupamento sedentário, com produção agrícola e estruturação a partir de linhagens. No final do mesmo século, e especialmente a partir do século XVIII, com o fracasso dos acordos de paz, o termo quilombo passa a predominar nas fontes documentais, vinculando assim a sociedade palmarina aos jagas (imbangalas), considerados pelos portugueses como guerreiros cruéis, antropófagos e infanticidas. Tal fato sustenta a narrativa de "guerra justa", abrindo caminho para investidas cada vez mais violentas contra Palmares.

Contudo, a partir das culturas tradicionais, como as congadas mencionadas anteriormente, e do movimento negro brasileiro, o termo quilombo passa a ganhar novos contornos, passando a significar a resistência negra brasileira frente às mazelas do racismo e do apagamento histórico. A célebre historiadora Beatriz Nascimento promove uma ressignificação do termo, ampliando sua conceituação de espaço de fuga da escravidão para território de produção de liberdade, reiterando não apenas os conflitos com o sistema escravista, mas seus momentos de paz, nos quais se instauravam outras formas de existência. A "paz quilombola" (Nascimento, 2021, p. 132), conceito cunhado pela autora, tem caráter produtivo e se instaura nas trocas do quilombo com os seus territórios vizinhos, no desenvolvimento de técnicas agrícolas e da metalurgia, e nas formas de reorganização social e cultural.

## 3. Urucungo

O título da canção *Urucungo* se refere a um instrumento, o arco musical que deu origem ao chamado berimbau[2] de barriga, conhecido pela sua relação com a capoeira brasileira. Em suas redes sociais, Marcelo Menezes menciona que o título também faz referência a um instrumento musical utilizado na emblemática Orquestra Afro-brasileira, dirigida por seu avô, o maestro e compositor Abigail Moura. O instrumento era um grande monocórdio construído de madeira negra, sua sonoridade grave e percussiva pode ser ouvida na composição *Chegou o Rei Congo* de autoria de Moura, gravada no disco *Obaluayê* de 1957, o instrumento foi registrado na fotografia que compõe a capa do disco.

[2] Josival Pires de Oliveira (2019) afirma que as relações entre a capoeira e os arcos musicais se estabelecem no Brasil no final do século XIX, momento em que se tornam mais frequentes as referências à denominação berimbau (ou berimbáo) em solo brasileiro. É interessante notar que no mundo atlântico já existiam referências a esta denominação, como por exemplo no "Folheto de Ambas as Lisboas", impresso em Portugal em 1731, de autoria atribuída ao editor Jerônimo Tavares Mascarenhas de Távora e a seu colaborador, Vitorino José da Costa. No periódico, há uma referência a uma festa de Nossa Senhora do Rosário, promovida pelas confrarias católicas negras, na qual havia um cortejo musical contendo quatro marimbas, quatro pífanos, duas rabecas do preditorio e mais de trezentos outros instrumentos, dentre os quais estavam berimbaus, pandeiros, congos et cangáz. Para uma análise desta fonte, sob a ótica das confrarias e irmandades negras portuguesas, ver: Lahon, 2001, pp. 508 – 510.

Os arcos musicais estão presentes em grande parte da África Subsaariana, com maior abundância na África Centro-Ocidental, África Austral e África Oriental. Podem adotar diferentes formas e técnicas de execução. Em alguns casos, a cavidade bucal da/o instrumentista serve como caixa de ressonância e sua abertura funciona como um filtro de frequências, modificando o timbre da vibração da corda. Neste caso, em uma das mãos a corda pode ser diretamente percutida com uma vara, e com a outra mão abafada, utilizando uma vara mais grossa, modificando as alturas obtidas. Tal técnica pode ser observada nos arcos musicais dos povos baka ou bayaka (Gabão e África Central), como o *m'gongo* ou *muongongo*. Outra forma são os chamados arcos de fricção, nos quais são realizados entalhes no corpo do instrumento, no qual a vara é friccionada com uma das mãos da/o instrumentista e a outra tensiona a corda para alterar as alturas emitidas. Neste caso, a cavidade oral continua como ressonador, a exemplo do arco musical *oluncungulo*, encontrado na província de Huíla, em Angola.

O urucungo pertence a um terceiro tipo de arco musical, no qual a cabaça atua como caixa de ressonância ao invés da cavidade oral, e a aproximação ou afastamento do corpo é utilizada para modificar o timbre e as frequências. Uma das mãos percute a corda com uma vara e a outra, utilizando algum objeto (pedaço de madeira, moeda, pequena pedra, vidro), abafa a corda produzindo diferentes alturas. A corda também pode ser amarrada, dividindo-a em duas partes que produzem diferentes notas. José Redinha (1988)[3] nota que este tipo de arco musical tem a denominação *mbulumbumba* como raiz de suas nomenclaturas, recebendo diferentes nomes ao longo do território de Angola: *rucumbo* (ou *nrukumbu*), utilizada pelo povo lunda; *oburububa*, utilizado pelo povo ovimbundo*; ngonga*, utilizado pelo povo ambundo; *e hung*o (o*u hun*gu), utilizado pelos povos da região de Luanda*; lucun*go *(lukun*gu), pelos povos lunda-tchokwe*; nhun*go *(nhun*gu), utilizado na região da província de Malanje; *elumba*, utilizado pelo povo mwila.

Josivaldo Pires de Oliveira, em sua obra *O urucungo de Cassange: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil)* (2019), nos transporta em uma viagem para buscar as origens desse importante instrumento musical. Para a construção do ensaio, o autor toma como ponto de partida a trajetória de Cassange, um africano de origem imbangala, um personagem citado nas páginas do romance novecentista *Ataliba, o vaqueiro* (1878), do piauiense Francisco Gil Castelo Branco. Assim, Oliveira percorre os relatos etnográficos de viajantes europeus sobre as terras angolanas, como os de Henrique Augusto Dias de Carvalho

[3] Os termos utilizados por José Redinha foram atualizados para as grafias baseadas nas línguas centro-africanas. Por exemplo: ao invés de quiocos, tchokwe; ao invés de muíla, mwila.

e Ladislau Batalha, ambos de 1890, em busca das referências aos arcos musicais e seus tocadores. No percurso dessa investigação, Cassange revela que seu instrumento era utilizado no pastoreio do gado, em tradição semelhante à do povo nyaneka-humbe da região sudoeste de Angola. Função esta que se manteve em sua travessia transatlântica, porém, se modificou com o crescimento das cidades e a inserção urbana de africanas/os e seus descendentes nelas.

A denominação "urucungo" deriva de seus ancestrais angolanos, como o *rucumbo*, o *lucungo* e o *hungo*, este último em uso até os dias de hoje no contexto das musicalidades do semba. No Brasil, o nome aparece em maior número na imprensa periódica, na literatura e na iconografia do século XIX e início do XX. Este trabalho se atém a este último grupo de fontes.

Tome-se como exemplo a aquarela *Le viel Orphée Africain (Oricongo)* pintada em 1826 por Jean-Baptiste de Debret, artista que integrou a Missão Artística Francesa (1817) no Brasil. A aquarela retrata um homem maduro africano de cabelos brancos empunhando seu instrumento, rodeado por outras pessoas negras que vestem roupas coloridas e que carregam cestos nos braços e bacias em suas cabeças. O urucungo é tocado pelo músico com uma técnica similar ao berimbau moderno: a cabaça é projetada contra o corpo, uma das mãos empunha uma vara que percute a corda e a outra mão abafa a corda para extrair diferentes alturas. A referência a este personagem como um "Orfeu africano" sugere a simbiose entre música e declamação poética do mundo clássico, permitindo imaginar que o músico também canta e/ou recita alguns versos, fato também evidenciado pela boca aberta retratada.



Fig. 1: *Le viel Orphée Africain (Oricongo)*, aquarela de Jean-Baptiste de Debret (1826).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O tenente e aquarelista britânico Henry Chamberlain também registrou os arcos musicais centro-africanos no Brasil. Em sua obra *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, publicada em Londres em 1822, ele retratou o cotidiano da capital fluminense por meio de gravuras coloridas acompanhadas de descrições minuciosas, registrando as dinâmicas sociais, os ofícios urbanos e o comércio de rua, nos quais se faz presente de forma contundente a população negra escravizada e liberta. Na gravura intitulada *A market stall*, Chamberlain retrata uma barraca de mercado, ou nos termos novecentistas, uma quitanda, na qual são vendidos galinhas, frutas, grãos e outros produtos. Do lado esquerdo, um homem negro com um cesto na cabeça toca seu arco musical, com técnica semelhante à da pintura de Debret, e canta em sua língua nativa.

Segundo o pintor, o instrumento é uma *madimba lungungo*, um nome composto com possível origem na língua quimbundo. Os termos *madimba* e *marimba* por vezes aparecem como sinônimos e podem se referir tanto aos xilofones quanto aos lamelofones centro-africanos. Conforme Lopes (2012, p. 165), o termo é o plural de *dimba* ou *rímba*, da mesma raiz *imba*, cantar e *ngimbi*, cantor. Estes dois termos também podem se referir a teclas ou lâminas metálicas; assim, *marimba* ou *madimba* significaria literalmente muitos cantos/notas/sonoridades, ou muitas teclas/lâminas. No contexto de Chamberlain, é possível inferir que *madimba lungungo* pode ser compreendido como o "instrumento musical" (conjunto de muitos cantos ou sonoridades) *lungungo*, uma denominação muito próxima às apresentadas anteriormente. Abaixo, reproduz-se a detalhada descrição do viajante inglês

> O negro com um cesto carregado na cabeça, embora impedido de prosseguir pelo que está acontecendo, não deixa, contudo, de tocar sua favorita *madimba lungungo*, um instrumento musical africano em forma de arco, com um arame em vez de corda. Na extremidade onde o arco é segurado, fixa-se uma cabaça vazia ou tigela de madeira que, ao ser apoiada contra o ventre nu, permite ao executante sentir, bem como ouvir, a música que está fazendo. A maneira de tocar é muito simples. O arame, estando bem esticado, é percutido suavemente, produzindo uma nota, que é modulada pelos dedos da outra mão pinçando o arame em vários lugares de acordo com a imaginação; sua extensão musical é muito pequena, e as melodias nele tocadas são poucas; são geralmente acompanhadas pela voz do executante e consistem em cantigas de seu país natal, cantadas em sua língua materna (Chamberlain, 1822, p. 20, grifos do autor, tradução minha)[4].

[4] *"The Negro with a loaded basket on his head, though arrested in his progress by what is going on, does not however cease playing upon his favourite 'madimba lungungo', an African musical instrument in the shape of a bow, with a wire instead of a string. At the end where the bow is held is fixed an empty calabash, wooden bowl, which being placed against the naked stomach enables the performer to feel as well as to hear the music he is making. The manner of playing is very simple. The wire being well stretched, is gently struck, producing a note, which is modulated by the fingers of the other hand pinching the wire in various places according to the fancy; its*




Fig. 4: Gravura *A market stall* de Henry Chamberlain (1822).
Fonte: Chamberlain, 1822, p. 19).

## 4. Jongo

> Meu urucungo mandou avisar / Que no Quitungo hoje tem saravá/ Chega malungo, que tu tem que ver/ Poço sem fundo no jongo ferver.

Nos versos da canção *Urucungo* citados acima, Nei Lopes nos convida a imaginar os tocadores dos arcos musicais centro-africanos cantando e circulando pelos espaços às margens do rio Quitungo, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Quitungo, em quimbundo (*kitungu*), significa casebre, habitação simples. Os cantos proferidos transmitem mensagens cifradas de convocação de seus companheiros, seus malungos, para a evocação dos ancestrais através da roda do jongo.

O jongo é uma manifestação musical e coreográfica afro-brasileira central na formação da cultura do Vale do Paraíba, com raízes históricas vinculadas aos povos ovimbundos (região de Benguela, Angola). Desenvolvido nas *plantations* de café do sudeste escravista brasileiro, o jongo articula-se por meio da dança em roda e aos pares, e de um complexo sistema instrumental composto por *ngomas* (os tambores: candongueiro e tambú/caxambu), puítas (tambores de

*compass is very small, and the airs played upon it are few ; they are generally accompanied by the performer with the voice, and consist of ditties of his native country sung in his native language."*

fricção) e guaiás (chocalhos). As *ngomas* são instrumentos sacralizados, sendo reverenciados no momento inicial de abertura da roda.

O cerne da prática reside nos "pontos", canções construídas como enigmas e linguagens cifradas que operam como dispositivos de coesão comunitária e desafio intelectual, nos quais um "jongueiro" deve "desamarrar" o ponto de outro. A performance do jongo é realizada a partir da evocação da memória dos ancestrais das comunidades, nomeada por vezes de "dança das almas" (Lopes, 2011, p. 754).

Os malungos, aos quais se refere Lopes, são normalmente associados aos companheiros de viagem na travessia do Atlântico. A acepção pode ter origem no plural dos termos: em quicongo, *nlungu*, e em quimbundo, *ulungu*, ambos significando "barco". Robert Slenes chama a atenção para o fato de que, se observarmos o vocábulo *proto-banto*[5] que origina estes termos, *dònga*, ele se refere a formações fluviais, como rio ou canal. Tais formações, assim como o mar, são conhecidas como *kalunga* nas línguas centro-africanas: quicongo, quimbundo e umbundo. Além do sentido relacionado às águas dos mares ou dos rios, e de superfícies reflexivas, como os espelhos, o vocábulo *kalunga* possui forte conotação espiritual, significando a superfície divisória entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Slenes conclui que os malungos podem ser considerados como "companheiros na travessia da *kalunga*", o que pode "significar 'morrer', se a pessoa vinha da vida, ou 'renascer' se a pessoa vinha da morte" (Slenes, 1992, pp. 53 – 54).

Segundo Slenes, amparado nos trabalhos de Vansina, Fox e Craemer, o universo espiritual centro-africano compartilha um elemento fundamental: a concepção de que o universo possui um estado natural de equilíbrio, que consequentemente provê riqueza, saúde e fertilidade para as comunidades; os momentos de desequilíbrio, geradores de doenças, infertilidade e empobrecimento, são ocasionados por espíritos ou seres humanos por meio de ações de feitiçaria. Assim, o contato e a construção de estratégias de manejo do mundo dos mortos, a dimensão "invisível" da realidade (Cf. Souza, 2020) são fundamentais para a prosperidade da sociedade.

Nos versos "chega malungo, que tu tem que ver/ poço sem fundo no jongo ferver", Nei Lopes estabelece a relação do jongo com o controle das forças invisíveis do mundo espiritual. São os companheiros de travessia da *kalunga* que conduzirão o ritual, normalmente jongueiros experientes, nomeados em algumas comunidades de jogueiros *cumba*[6]. A maestria expressa no

[5] O proto-banto é uma língua teórica reconstruída pela linguística histórica e que remonta à língua ancestral que teria dado origem a todas as demais línguas do tronco banto.
[6] Sobre os jongueiros *cumba* ver: Slenes, 2007.

controle das corporeidades e do manejo dos desafios poéticos expressos nos pontos, permite o equilíbrio do contexto da roda, impedindo o descontentamento dos ancestrais, que também dela participam.

Segundo o pesquisador Paulo Dias (2014), o nome jongo e sua função social têm prováveis origens em diferentes conselhos comunais centro-africanos: *onjango*, para os povos ovimbundos; *njango* ou *jango*, para o povo ambundo; e *ndzango*, para o povo ngangela. No caso do povo ovimbundo, o *onjango* é a nomenclatura tanto do conselho, formado apenas por homens, quanto do espaço circular no qual as reuniões ocorrem. Estes espaços centralizam as resoluções de conflitos e o tratamento de questões importantes das comunidades, atuando como verdadeiros reguladores da vida coletiva. A mediação é realizada pelos mais velhos e diferentes formas de enunciação ganham espaço, dentre elas as canções e os provérbios.

É possível realizar uma aproximação entre a linguagem proverbial africana e os pontos das rodas de jongo, pois ambos funcionam como uma metalinguagem, altamente estilizada e poética, com sentidos profundos, conectados às experiências e às cosmologias específicas de cada comunidade. No contexto dos bacongos, Fu-kiau (2024) afirma que a linguagem proverbial muitas vezes é utilizada para impedir o entendimento de fundamentos ou informações essenciais para os membros externos de um grupo social, funcionando como uma espécie de linguagem secreta. Os provérbios também possuem outras importantes funções, como o compartilhamento de normas sociais, mitos e valores morais, dentre outros.

> Os provérbios, em contexto africano, são leis, reflexões, teorias, costumes, normas e valores sociais, princípios e Constituições orais. Eles são usados para justificar o que deve ser dito ou o que foi dito. Desempenham um papel ético muito importante na narração de histórias, lendas etc. Muitas vezes, os pais, como também os griots [n'samuni] e contadores de histórias, encerram suas narrativas com os provérbios africanos apropriados. (Fu-kiau, 2024, p. 123).

No contexto do jongo afro-brasileiro, os pontos também possuíam diferentes funções, sendo uma delas instituir uma linguagem cifrada, ininteligível às pessoas que não pertenciam às comunidades, como os membros da classe escravista, permitindo o planejamento de fugas e estratégias de resistência. Mas também uma forma de compartilhar valores importantes para as comunidades, promovendo a regulação da vida social. Abaixo são compartilhados alguns provérbios de origem congo e alguns pontos de jongo:

> *Av'ozola Nkasa, Mafungununu Kuvondi Ko*
> Se desejares feijão, não mates os zangãos
> (Kunzika, 2008, p. 42)

*Bunda, Ntulu Ntulu Woboka*
Bater no peito em sinal de arrogância é furar o seu peito
(Kunzika, 2008, p. 46)

A língua desse povo
É como ferro de engomar
(Monteiro, Stone, 2013, p. 139)

Quem nunca viu vem vê
Caldeirão sem fogo ferver
(Registros Sonoros do Folclore no Espírito Santo, Acervo Guilherme dos Santos Neves)

O primeiro provérbio congo consiste em uma orientação baseada na relação entre os elementos da natureza; faz aquele que o lê/escuta compreender o elo que conecta os diferentes seres (insetos e vegetais) e suas funcionalidades (polinização e alimentação). Já o segundo trata-se de uma orientação moral, repreendendo e indicando as consequências de um comportamento indesejado para a comunidade. No caso dos pontos de jongo, o primeiro pode ser entendido como um alerta, indicando à comunidade a presença de 'fofoqueiros' ou da maledicência entre os membros do grupo. No segundo caso, observa-se uma referência ao mundo da espiritualidade, materializado em um evento sobrenatural, possibilitado apenas por alguém que domina as forças do mundo invisível, possivelmente indicando a presença de um jongueiro experiente na roda, um *cumba*. Este último exemplo, é muito próximo ao verso de *Urucungo* analisado anteriormente, 'ver o poço sem fundo no jongo ferver'.

O jongo é uma expressão da complexidade das culturas afro-brasileiras, unindo: a expressão da espiritualidade com o enfrentamento das opressões; os mecanismos de organização da comunidade com as formas poéticas de enunciação verbal. É com esta multidimensionalidade que nos deparamos na canção *Urucungo* — a relação entre a história africana e afro-brasileira tecida nos versos é colocada em relação com os elementos musicais característicos do jongo, a rítmica ternária dos tambores, os cantos responsoriais e a marcação das palmas. A imaginação musical de Nei Lopes e Marcelo Menezes sobrepõe duas formas que são consideradas comunicacionais nas culturas africanas: a linguagem poética e a música. Estas nos permitem ver entre os reflexos da linha divisória da *kalunga* o passado e o presente das musicalidades centro-africanas no Brasil.

## 5. Considerações finais

O presente trabalho estruturou-se a partir da necessidade urgente de repensar as epistemologias e as metodologias no ensino de História da Música no Brasil. Para confrontar a fabricação sistemática de silenciamentos e a ordem discursiva da "biblioteca colonial", o texto propôs uma inversão analítica: tomar a canção popular afro-brasileira e a trajetória de seus criadores não apenas como objetos estéticos, mas como fontes historiográficas primárias e contranarrativas. Nesse sentido, a vasta obra de Nei Lopes, articuladora de múltiplas linguagens artísticas e profundamente engajada na luta antirracista, revelou-se um fundamento intelectual indispensável para esta travessia.

Por meio da escuta e da análise etnomusicológica da canção *Urucungo*, o texto percorreu em sua primeira etapa metodológica a densa teia histórica da diáspora da África Centro-Ocidental. Na sequência, a pesquisa debruçou-se sobre a materialidade musical, delineando a organologia e a trajetória iconográfica do arco urucungo e, por fim, aprofundando-se nas rodas de jongo do Vale do Paraíba. Com o aporte da cosmologia centro-africana atrelada ao conceito de *kalunga* apontado por Robert Slenes e da função comunicacional dos provérbios analisada por Fu-kiau, evidenciou-se que o jongo transcende a dimensão do visível. Trata-se de um complexo ritualístico de gestão da memória, na qual a sacralidade das *ngomas* (tambores) e os enigmas poéticos dos pontos atestam uma simbiose profunda e contínua entre mundo dos vivos e dos ancestrais.

Em suma, a aproximação pedagógica por meio da obra de intelectuais negros brasileiros, aliada à escuta crítica de seu repertório fonográfico, constitui uma estratégia para o estudo das matrizes africanas no ensino superior em música. Ao reconhecer o protagonismo das populações centro-africanas, o estudo da História da Música ganha novas e urgentes dimensões. As canções operam como arquivos vivos que guardam a pulsação das línguas, as filosofias, a resiliência e a imaginação musical dos povos africanos que forjaram, mesmo em meio a violência colonial, algumas das bases estruturais da cultura do Brasil.

## 6. Referências

CASTAGNA, Paulo. Raízes da crise de História da Música: o caso de São Paulo. *In*: VERMES, Mónica; HOLLER, Marcos (org.). *Perspectivas para a pesquisa e o ensino em história da música na contemporaneidade*. São Paulo: ANPPOM, 2019.

CHAMBERLAIN, Henry. *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*. Londres: Thomas M'Lean, 1822.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Le viel Orphée Africain (Oricongo)*. 1826. 1 aquarela. Museus Castro Maya, Rio de Janeiro.

DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o ondjango angolano e o jongo brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, dez. 2014.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *O livro africano sem título*: Cosmologia dos Bantu-Kongo. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

HEYWOOD, Linda M. *Jinga de Angola*: a rainha guerreira da África. São Paulo: Todavia, 2019.

KUNZIKA, Emanuel. *Dicionário de provérbios kikongo*: traduzidos e explicados em português, francês e inglês. Luanda: Editorial Nzita, 2008.

LAHON, Didier. *Esclavage et confréries noires au Portugal durant l'Ancien Régime* (1441-1830). Thèse de doctorat - Anthropologie sociale et culturelle: Paris, EHESS, 2001

LARA, Silvia Hunold. *Palmares & Cucaú*: o aprendizado da convivência. São Paulo: Edusp, 2021.

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LOPES, Nei. *Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

LOPES, Nei. *História e Cultura Africana e Afro-brasileira*. São Paulo: Barsa Planeta, 2009.

LOPES, Nei; MACEDO, José Rivair. *Dicionário de História da África*: Séculos VII a XVI. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MONTEIRO, Pedro Meira; STONE, Michael. *Cangoma calling*: spirits and rhythms of freedom in Brazilian jongo slavery songs. Library of Congress: luso-asio-afro-brazilian studies & theory, vol. 3, 2013.

MUDIMBE, Valentin-Yves. *A invenção da África*: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*. Organização de Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *O urucungo de Cassange*: um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil). Itabuna: Mondrongo, 2019.

REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola*: sua construção e descrição. Coimbra: Instituto de Antropologia, 1988.

SLENES, Robert. Malungu, ngoma vem! África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, 1992.

SLENES, Robert. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala Centro-Africana. *In:* LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. (Orgs.) *Memória do Jongo*: as

gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

SOUZA, Marina de Mello e. *Além do Visível*: Poder, Catolicismo e Comércio no Congo e em Angola (séculos XVI e XVII). São Paulo: Edusp, 2020.