

# TRADIÇÃO E MODERNIDADE NAS INGOMAS DO SUDESTE: JONGO E CANDOMBE<sup>1</sup>

Paulo Dias<sup>2</sup>

Resumo: o presente trabalho estuda as mudanças recentemente ocorridas na manifestação afro-brasileira conhecida como Jongo ou Caxambú, do Sudeste brasileiro, sobretudo nos domínios da música e da poesia. A investigação se estrutura em torno de um estudo comparativo entre Jongo e Candombe, este um parente próximo do Jongo que ocorre em Minas Gerais, focalizando a dinâmica de mudanças e permanências das duas música-danças em seus distintos contextos sócio-culturais e históricos.

Palavras-chave : 1. Jongo : música e poesia; 2. Candombe : música e poesia; 3. Sudeste, expressões afrobrasileiras do.

Esta comunicação tem por objetivo estudar algumas das mudanças pelas quais tem passado, nas últimas duas décadas, a manifestação afro-brasileira conhecida como Jongo ou Caxambú, presente no Vale do Rio Paraíba, Sudeste brasileiro, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo. A investigação é levada a cabo a partir de estudo comparativo, sobretudo nos planos musical e poético, entre o Jongo e o Candombe, parente próximo daquele, que ocorre em áreas adjacentes a Belo Horizonte, Minas Gerais<sup>3</sup>. Se as analogias encontradas apóiam a hipótese de parentesco a partir de um tronco ancestral comum, a evolução de cada uma dessas

---

<sup>1</sup> Artigo publicado no livro *Culturas e Diásporas Africanas* – organização Cláudia Regina Lahni et al. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009

<sup>2</sup> Músico e etnomusicólogo; presidente da Associação Cultural Cachuera!

<sup>3</sup> No processo de registro do Jongo como Patrimônio Imaterial Brasileiro, e no curso da implantação do correspondente Plano de Salvaguarda, foram identificadas mais de trinta comunidades jongueiras, nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo. Em Minas Gerais, há em torno de dez comunidades que cultivam o Candombe.

manifestações afro-sudestinas em seu distinto contexto sócio-cultural e histórico toma caminhos diversos.

Em trabalho anterior, apresentado em Junho de 2006 em Havana, Cuba, procurei apontar as fortes semelhanças entre duas tradições culturais de matriz bantu do sudeste brasileiro, o Jongo e o Candombe. Ambas as tradições em questão articulam poesia, canto e dança ao som de tambores esculpido em troncos de árvore, os quais são geralmente afinados a fogo. Uma das principais semelhanças entre as duas é o uso de uma poética metafórica que se coloca bastante próxima da linguagem simbólica dos provérbios e das adivinhas, formas literárias da oralidade bastante correntes na África bantu. Por serem representações vivas da palavra dos ancestrais, essa categoria expressiva extremamente sintética traduz como poucos o pensamento africano tradicional. A utilização quotidiana de provérbios que fazem uso de recursos metafóricos foi registrada em fins do século XIX e início do XX em diferentes grupos etno-linguísticos na África Central Ocidental e Oriental<sup>4</sup>. A habilidade em se expressar através de locuções proverbiais, metáforas e enigmas, cara aos guardiões das tradições orais na África, teria provavelmente informado, em terras de exílio, a poética dos terreiros e senzalas. Adaptada às estreitas condições de vida na escravidão, essa arte ganha novos significados, como por exemplo, a produção de duplo sentido atendendo à necessidade de comunicação cifrada entre cativos. .

Os versos do Jongo e do Candombe, denominados *pontos* em ambas as modalidades , são cantados tradicionalmente em forma dialogada, por vezes no contexto de um desafio entre cantadores, os quais se sucedem procurando decifrar e responder aos versos a eles endereçados em linguagem criptica pelo oponente. Acreditam jongueiros

---

<sup>4</sup> Agostini, 2002, p.117. A autora cita F. Diniz, 1918; H.A. Junod, 1974; H.P. Junod, 1938; W.D. Hambly, 1934; Vansina, 1965.

e candombeiros que quem não estiver apto a *desatar* (decifrar) o ponto do adversário pode ficar *amarrado* (paralisado) pelo poder das palavras contidas no ponto<sup>5</sup> Características como a forma dialogada , a linguagem simbólica e a força mística atribuída às palavras aproximam Jongo e Candombe de outras manifestações de matriz Africana bantu presentes nas Américas e no Caribe, como o Tambor de Yuka cubano. Note-se que encontramos vários pontos comuns ao Jongo e ao Candombe, tanto em relação ao texto quanto à sua chave interpretativa – é o caso dos pontos que fazem alusão ao universo dos carreiros. A performance do Jongo e do Candombe, costumeiramente em contexto intra-comunitário, ocorre num ambiente de forte espiritualidade (ou de liminaridade sacro/profana), sempre se iniciando com a saudação aos tambores , a evocação dos antepassados do grupo e entidades do mundo espiritual, inclusive com o oferecimento de cachaça . Notamos que em ambas as tradições os tambores são considerados sagrados, guardados em espaços especiais reservados aos objetos litúrgicos, ao resguardo dos olhares. O termo bantu para tambor, *ngoma*, é utilizado, tanto no Jongo quanto no Candombe, para designar não só o instrumento como também todo o evento poético-musical-coreográfico e seus participantes, a comunidade que se reúne periodicamente em torno dos velhos *tambús* para presentificar o legado dos ancestrais africanos : as *ingomas* ou *angomas*, comunidades do tambor.

Embora afirmem que o Jongo não é manifestação religiosa, seus praticantes reconhecem nele elementos de religiosidade, como os acima citados. Já o Candombe é considerado pelos seus herdeiros como um dos fundamentos míticos e espirituais do Catolicismo negro que se desenvolve nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, intrinsecamente vinculado à tradição linhageira ancestral dos Reis

---

<sup>5</sup> Os termos *desatar* e *amarrar* pertencem ao universo jogueiro

Congos (Reinado) e de seus diferentes grupos rituais de cortejo com dança e música (Congado). Com muita frequência, tanto jongueiros quanto candombeiros são adeptos da Umbanda, religião brasileira de matriz bantu.

As analogias musicais, poéticas e coreográficas entre Jongo e Candombe se manifestam principalmente ao compararmos o Jongo do sudoeste do Rio de Janeiro (Miracema, Santo Antônio de Pádua) ao Candombe da área central de Minas Gerais. Características como a dança à frente dos tambores executada pelo cantor solista e a presença de uma introdução em forma de recitativo, pontuado por respostas corais dos participantes são similares no Jongo e no Candombe dessas duas regiões. No entanto, pude observar que certos traços estilístico-musicais do Candombe, como a estruturação polifônica nas respostas corais, estão presentes de maneira apenas vestigial no Jongo. No plano do jogo poético, práticas reconhecidas em ambas modalidades como tradicionais, como a forma responsorial curta, com partes melódico-textuais divididas entre solista e coro, assim como as relações de transitividade entre os pontos sucessivamente cantados, criando um obscuro diálogo cifrado cuja chave só os conhecedores possuem ("Jongo com pergunta-e-resposta", como definiu certa feita um velho jongueiro) - , aparecem com maior frequência e integridade, igualmente, no Candombe. A explicação para esse fato, busquei-a estudando e comparando , nas comunidades jongueiras e nas candombeiras, as condições objetivas que presidem à dinâmica de manutenção e mudanças no interior dessas duas formas tradicionais . É certo que mudanças no significado das práticas tradicionais, no correr dos novos tempos, ocorreram tanto numa como noutra manifestação, porém se projetam na performance de forma muito mais acentuada no caso do Jongo, onde as próprias estruturas musicais e poéticas se colocam em processo bastante rápido de modificação, em relação ao Jongo

reconhecido como “tradicional”. Comparado com o ritmo bem mais lento de mudanças , ao menos na estrutura de superfície, que atinge o Candombe mineiro, delineei a hipótese de a maior conformidade à tradição ancestral verificada no Candombe estar relacionada à sua prática no interior das Irmandades Católicas Negras.

O catolicismo negro-confrarial, presente já no século XV em Portugal, firmou-se no Brasil Colônia como única porta de entrada para escravizados e libertos negros se inserirem estrategicamente numa sociedade dominada pelos brancos, notadamente por ocasião das festividades públicas oficiais e religiosas, onde desde o século XVII são relatados os cortejos dançantes de negros, as congadas, tratadas pelos cronistas da colônia como “diversão honesta”. No interior de instituições importadas da Europa, as Irmandades Leigas, africanos e seus descendentes desenvolvem uma forma de catolicismo que se constitui em sistema religioso incorporando à devoção aos santos católicos – Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia – elementos do culto banto-africano aos ancestrais, manifestado seja na presença dos Reis Congos, casal de representantes das linhagens reais africanas rearticuladas simbolicamente em terras da diáspora, seja na invocação de ancestrais escravizados – os pretos velhos, e divindades bantu como Calunga e Zâmbi.

O Candombe é reconhecido pelos membros das irmandades de Nossa Senhora do Rosário de Minas como sua manifestação cultural mais antiga , germinal, depositária dos mistérios do sagrado, e a manutenção de seu traços originais torna-se ponto de honra nessas comunidades. A associação socialmente legitimadora com o Catolicismo, o histórico esforço de institucionalização, com a construção de templos e sedes próprios; o controle exercido sobre o comportamento e a moralidade de seus membros e o zelo na manutenção do legado ritual da ancestralidade africana transmitidos pela tradição oral são fatores

que teriam favorecido a manutenção de formas de expressão banto-brasileiras nas Irmandades negras de Minas, e certamente contribuído para a preservação de uma estrutura mais tradicionalizada no Candombe, se comparado ao Jongo. Diz um ponto de candombe:

“Já chegou tempo de chuva  
Saracura não pisa no molhado”  
(Justinópolis, Ribeirão das Neves, MG)

É preciso estar atento, sobretudo os candombeiros mais jovens, aos tempos que mudam, impondo novos valores e sentidos diferentes ao viver cotidiano, e novos desafios para que a arisca saracura possa caminhar no seco – para que o fino legado dos antepassados venha a encontrar as condições adequadas à sua perpetuação.

No caso do Jongo, parece não ter havido, historicamente, a presença de uma instituição semelhante que o abrigasse e legitimasse junto à sociedade hegemônica branca, como ocorreu com o Candombe das Irmandades negras do Rosário. As formas expressivas da família do Jongo, denominadas genericamente “batuques”<sup>6</sup> pelos cronistas coloniais, foi objeto de constantes condenações e perseguições pelos poderes públicos, qualificado como “diversão desonesta” dos negros, condenado como atentatório à moralidade, à fé católica e, principalmente, à segurança pública. Os espaços de resistência negra

---

<sup>6</sup> Preferimos no momento, a designação *batuques de terreiro*, à de *sambas de umbigada* proposta por Edson Carneiro - primeiro a autor a reconhecer traços de união entre diferentes músicas-danças de matriz congo-angola geograficamente dispersas -, por estar o termo samba, hoje em dia, excessivamente fixado semanticamente ao gênero da música popular urbana e à tradição carnavalesca, igualmente urbana, das Escolas de Samba. Edson considerava preconceituoso o termo “batuque”, dotado de carga depreciativa. Gostaríamos de propor o termo banto-brasileiro *ingomas*, significando “comunidades do tambor”, muito embora ele esteja mais presente no Sudeste que em outras regiões do Brasil. Esta família compreende formas expressivas banto-descendentes caracterizadas pela recorrência de tambores de mão feitos de tronco ou barrica, afinados a fogo, da linguagem poética simbólica ou metafórica, da presença da crônica social e da justa poética, da dança geralmente em roda, da presença real ou sugerida da umbigada, do evento geralmente noturno e intra comunitário, por vezes transcorrendo num limiar sacro/profano. Pertencem a essa família o Batuque de Umbigada (SP), o Jongo ou Caxambu (SP, RJ, MG, ES), o Candombe (MG), a Suça (GO), o Zambê e o Bambelô (RN), o Tambor de Crioula (MA), o Samba de Aboio (SE), os Batuques e Sambas do Amapá, entre outros.

que se abriam e firmavam por ocasião desses eventos noturnos, cuja consolidação possivelmente teve como um dos seus fatores-chave o uso estratégico de linguagem de duplo sentido (tanto verbal quanto corporal), e o grande número de negros que tais celebrações reuniam, eram motivo de preocupações e temores dos escravistas da Colônia e do Império. Literalmente, tiravam-lhes o sono. O Jongo manteve-se até bem pouco tempo recôndito, refugiando-se nos locais das novas diásporas das populações negras iniciadas após a abolição da escravidão em 1888, como bairros rurais e, mais recentemente, periferias de cidades, subúrbios e favelas. Além de estar relacionada ao crônico processo de exclusão dos negros da sociedade brasileira, deflagrado a partir da abolição, e à conseqüente invisibilização de suas manifestações culturais, a marginalização do Jongo deve-se também, em certa medida, ao resguardo imposto pelos próprios grupos praticantes no intuito de preservar segredos de ordem ritual – o jongo não é algo facilmente “publicizável”, como outras manifestações festivas populares. O Jongo antigo era um duelo de palavras entre velhos conhecedores que envolvia perigosos mistérios e sortilégios. Herdeiros de uma metafísica banto-africana que percebe o universo como uma teia de forças em interação, e a palavra proferida como o principal agente dinamizador dessas energias e capaz de romper seu equilíbrio, jongueiros e candombeiros conhecedores aprenderam com a tradição a se servir das potencialidades construtivas/destrutivas dos pontos cantados. E, entre *cumbas* e *zirigangas*<sup>7</sup>, segredo é poder.

A maioria das comunidades jongueiras atuais, assim como as candombeiras, enfrenta condições precárias de sobrevivência, a mercê de privações econômicas e sociais as mais variadas. E, também, das invectivas da mídia de entretenimento que, com promessas de consumo

---

<sup>7</sup> Os termos *cumba*, no Jongo, e *ziriganga*, no Candombe, designam os mestres experientes, profundos conhecedores da tradição ancestral.

e modernidade, com seu poder de adormecer consciências e aplainar identidades, instaura a febre do novo e incentiva o abandono dos saberes e fazeres tradicionais, em especial aqueles que carregam as marcas ancestrais da África. Nesse contexto, a transmissão da tradição jongueira torna-se problemática, uma vez que ela pressupõe a manutenção de códigos de conduta bastante rígidos como condição para o recebimento de um saber secreto que, num passado não muito distante, era ciosamente resguardado por uma pequena confraria de conhecedores. Nas comunidades onde o câmbio de valores se processa de maneira mais acentuada, os poucos jongueiros experientes que ainda restam tendem a considerar com ceticismo a aquisição e a manutenção desse legado por possíveis herdeiros. Os jongueiros *cumba* se vão pr' Aruanda junto com seu segredo. Desse modo, a manutenção dos traços diacríticos do Jongo antigo torna-se mais difícil e, em alguns dos locais onde se abandonam os modos tradicionais de convívio, a dança encontra-se em vias de acentuada transformação. A crítica que se ouve com mais frequência na boca dos jongueiros velhos é a de que hoje já não se sabe mais *desatar* (decifrar) um ponto de Jongo, nem manter-se no *alinhamento* (encadeamento temático) correto : os pontos tornam-se canções, independentes entre si. Perde-se o vocabulário cifrado e sua chave simbólica, e com ele a transitividade do Jongo antigo, a arte de encadear os pontos. O jongueiro Nico, de Piquete-SP, exprime sua preocupação, utilizando-se de metáforas bastante semelhantes às do ponto de candombe anteriormente citado:

" Oi Galo Rosa  
Tenha dó do meu penar  
Minhas penas são douradas, galo sereno  
Tenho medo de molhar na ingoma"

(Nico, de Piquete-SP)



É grande a responsabilidade do jongueiro para com o manuseio, nestes tempos em que se faz pouco da tradição, da refinada herança recebida do pai, o Galo Rosa, Rei do Jongo em Piquete. E terrível o dilema que leva jongueiros velhos a preferirem guardar para si as “penas douradas”, a molhá-las – profaná-las - nas ingomas hodiernas. De seu lado, jongueiros mais jovens, preocupados com a sobrevivência do Jongo - em que pesem as mudanças nos significados e nas formas de expressão - reivindicam sua participação nas rodas, enfrentando a postura por vezes ortodoxa dos mais velhos:

“Deixa cantar o bem-te-vi  
Deixa cantar o bem-te-vi  
Bem-te-vi canta cedinho  
A tarde toda quem canta é a juriti”

(Jeferson Alves de Oliveira, Jefinho, de Guaratinguetá-SP)

A escola é talvez a instituição mais impermeável à inclusão das manifestações culturais de matriz africana no *corpus* da cultura brasileira, representada unicamente pela tradição erudita letrada de fundo europeu. O jongueiro lança à comunidade sua indignação em ver negada a cultura de seus antepassados no ambiente escolar:

“O burro foi na escola  
pra aprender o ABC  
a professora ensinou  
que o burro não sabe ler”

(Gil – Piquete)

Cultivados por grupos sociais ligados ao Samba e à Umbanda, modalidades com as quais a tradição jongueira tem relação germinal, alguns jongsos vem assumindo hoje em dia, no plano musical e poético,

certas características estilísticas destas, como o uso de grandes estrofes em lugar dos dísticos ou quadras tradicionais; é o caso, notadamente, dos jongs da Serrinha-RJ e de Guaratinguetá-SP. São verdadeiros “jongs-canção” compostos previamente pelos jongueiros e anotados em cadernos. O Jongo adquire, assim, uma vertente autoral e, por influência estética das Escolas de Samba, surgem os longos e descritivos *jongs-enredo*, termo inventado por mestre Darcy Monteiro, do Jongo da Serrinha-RJ, para classificar as suas próprias composições:

“Quando a noite descia,  
Após a Ave-Maria,  
Um som de tambor se ouvia  
Dentro de uma senzala  
Num caminho pra Minas  
A voz do jongueiro dizia:  
Na fazenda da Bem Posta  
Em pleno Estado do Rio  
Um jongueiro sentia a falta do caxambu

Tocava o candongueiro, após o angú.  
Cantarolava a saracura,  
Levou o lenço da moça  
Que ficou chorando  
Que pecado ela leva quando morrer  
Ora dança o Caxambú  
Eu quero ver quem dança comigo, eu quero ver”<sup>8</sup>

O percussionista e compositor carioca Darcy Monteiro, filho da mineira Vovó Maria Joana, mãe de santo e jongueira do Morro da Serrinha ligada à fundação da Escola de Samba Império Serrano, foi o principal responsável pela modernização do Jongo e sua passagem para

---

<sup>8</sup> Nesse jongo-enredo de Darcy Monteiro, percebemos claramente o confronto entre formas modernas e tradicionais: numa mesma cantiga de Jongo, o caráter descritivo-narrativo dos versos compostos por Darcy, que não por acaso fazem alusão aos antigos caminhos entre Rio e Minas (por onde certamente transitavam jongueiros/candombeiros tocando suas tropas e carros de bois) contrastam vivamente com o obscuro sentido simbólico do ponto de jongo tradicional acrescentado como conclusão: “Cantarolava a saracura/Levou o lenço da moça/Que ficou chorando/Que pecado que ela leva quando morrer”.

o mundo do espetáculo. Com o firme propósito de “tirar o Jongo do gueto”, tornando-o um gênero da Música Popular Brasileira, Mestre Darcy foi pioneiro em colocá-lo no palco e um dos primeiros artistas a gravá-lo em disco, sendo depois seguido por outros intérpretes, geralmente ligados ao samba, entre os quais Beth Carvalho. Mais recentemente, Jongs autorais de artistas como Nei Lopes e Wilson Moreira ocupam faixas de discos dedicados ao samba.

Essa passagem de ritual a espetáculo deu-se mediante modificações bastante substanciais no Jongo tradicional, como o acréscimo de instrumentos harmônicos e melódicos (violão, cavaquinho, flauta) ao conjunto de tambores, depois substituídos por atabaques ou congas, a transformação dos pontos em canções, com teor mais descritivo que simbólico, o abandono do encadeamento dos pontos, o desvio da espiritualidade e do caráter de desafio e a adaptação da dança ao tempo e ao espaço da performance de entretenimento, encenada em palco. Criado e dirigido por seguidores e alunos de Mestre Darcy, o Grupo Cultural Jongo da Serrinha já se apresentou com sucesso em temporadas no Brasil e no exterior, tendo gravado o primeiro CD comercial inteiramente dedicado ao Jongo. Veiculado em discos e shows, o Jongo da Serrinha tem servido de modelo para jongueiros de outras comunidades, especialmente os jovens, que passam a buscar na apresentação em palco uma alternativa à visibilização do Jongo no âmbito da “sociedade do espetáculo”. Recentemente, o Jongo da Serrinha tornou-se uma Organização Não-Governamental voltada à inclusão cultural de jovens do bairro de Madureira, mantendo uma escola onde se ensina o Jongo e outras formas de expressão afro-brasileiras. Paralelamente, as comunidades jongueiras, em parceria com Universidades, Movimentos Negros e ONGs, tem organizado desde 1996, Encontros de Jongueiros e uma Rede de Memória do Jongo. Esses Encontros, que se iniciaram a partir da iniciativa de Hélio Machado de

Castro, professor da Universidade Federal Fluminense, vem sendo realizados anualmente , de maneira itinerante, em cada uma das cerca de vinte localidades onde se cultiva o Jongo. O contato entre diferentes comunidades jongueiras tem criado condições para um intercâmbio mais acentuado de traços estilísticos e de atitudes reflexivas acerca de sua herança ancestral, contribuindo para a construção e fortalecimento de uma identidade jongueira alicerçada na noção da resistência da cultura negra contra a exclusão e o racismo, e a partir de uma perspectiva intergeracional . Ações culturais empreendidas por líderes dessas comunidades, apoiados por mediadores ligados a movimentos negros e universidades, têm incentivado a formação de grupos inteiramente compostos por crianças e jovens, o que espelha uma realidade muito diferenciada daquela vivida pelos jogueiros mais velhos. A partir de 2001 inicia-se um processo de registro oficial do Jongo como patrimônio imaterial do Brasil, levado a cabo pelo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), contado com verbas públicas para a implantação de um Plano de Salvaguarda do Jongo. Há igualmente algumas comunidades jongueiras que se beneficiam do programa "Cultura Viva", do Ministério da Cultura, que visa fortalecer as produções culturais locais. Tais comunidades obtiveram, através de editais públicos, os chamados Pontos de Cultura, contando com Kit multimedia, acesso à internet e algum recurso para a implementação de oficinas culturais, projetos de divulgação em escolas e outras ações objetivando divulgar o jongo a um público mais amplo. Recentemente, sob a égide de uma parceria entre o IPHAN e a Universidade Federal Fluminense, os Pontos de Cultura do Jongo e demais grupos de jogueiros estão se articulando em rede para formar o Pontão de Cultura do Jongo/Caxambu, reunindo cerca de quinze comunidades.

## Referências bibliográficas e discográficas

AGOSTINI, Camilla. *Africanos no Cativo e a Construção de Identidade no Além-Mar. Vale do Paraíba, século XIX*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Robert A.W. Slenes. Campinas, IFICH-UNICAMP, 2002

CARNEIRO, Edison. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

DIAS, Paulo. -"A outra festa negra". in *Cultura e Sociabilidade Festiva na América Portuguesa*, org. Isván Jancsó e Iris Kantor. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001.

-CD *Congado Mineiro* (org.). Documentos Sonoros Brasileiros nº 1. São Paulo, Itaú Cultural/Associação Cultural Cachuera!, 2000.

- CD *Batuques do Sudeste* (org.). Documentos Sonoros Brasileiros nº 2. São Paulo, Itaú Cultural/Associação Cultural Cachuera!, 2000.

-"Jongo e Candombe, Primos-Irmãos". In PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). *Um Tigre na Floresta de Signos*. Belo Horizonte, Mazza Edições, no prelo.

ESQUENAZI, Martha. *Antologia de la Musica Afrocubana - Vol V. Tambor de Yuka*. Texto da contracapa. Havana, EGREM, 1981.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha. DoTerreiro aos palcos*. Rio de Janeiro, GGE, 1995.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras Raízes Mineiras : os Arturos*. Juiz de Fora, Minc/EDUFJF, 1988.

HAMPATE-BA, Amadou. "A Tradição Viva", *apud História Geral da Africa*, vol. I, cap. 8. São Paulo, Atica, 1982.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

QUILOMBO – JONGO BASAM E CAPOEIRA DE ANGOLA. (Long Playing). Rio de Janeiro, Tapeçar, LP-TC-083.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O Jongo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984.

SLENES, Robert. -Na senzala, uma Flor. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

-“Malungu, Ngoma Vem !”. Catálogo da exposição “Negro de Corpo e Alma”. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos, 2000.

STEIN, Stanley J. *Vassouras - um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

TEMPELS, Placide. *La Philosophie Bantoue*. Paris, Présence Africaine, 1949.

TINHORÃO, José Ramos. *Os Sons dos Negros no Brasil*. São Paulo, Art Editora, 1988.

