

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E
EXTENSÃO - COGEAE

Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa

THIAGO ZILIO PASSERINI

PALAVRA JO(N)GADA: ASPECTOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS NAS
METÁFORAS DOS PONTOS DE JONGO

SÃO PAULO - 2017

THIAGO ZILIO PASSERINI

PALAVRA JO(N)GADA: ASPECTOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS NAS
METÁFORAS DOS PONTOS DE JONGO

Monografia apresentada à Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção do título
de Especialista em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Dieli Vesaro Palma

SÃO PAULO – 2017

THIAGO ZILIO PASSERINI

PALAVRA JO(N)GADA: ASPECTOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS NAS
METÁFORAS DOS PONTOS DE JONGO

Monografia apresentada à Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo como
requisito parcial para a obtenção do título
de Especialista em Língua Portuguesa.

Aprovado em

*Ao meu querido Pai Marujo,
Andalaketuxe: Kawiza de Angola, que viveu
no tempo do cativo e me permitiu conhecer o
jongo em sua festa, em dezembro de 2011.*

AGRADECIMENTOS

A conclusão de uma etapa traz em seu bojo sensações distintas e, ao mesmo tempo, complementares: alívio, saudade, dever cumprido e insegurança são algumas delas. No entanto, o caminho percorrido até a linha de chegada, que talvez não seja de chegada, mas de partida para uma nova caminhada, torna-se menos árduo quando se pode contar com pessoas, seres de luz, inspirações e motivações.

Tendo em vista o cerne do presente trabalho, vale a pena ressaltar que, em cada instância e a seu modo, cada figura torna-se uma metáfora de nossa vida: está em nós e de nós faz parte. Partindo de tal pressuposto, eis aquelas que estão presentes em meu cotidiano e que me auxiliaram na consecução de mais esta etapa:

Deus, Nzambi, inspiração e sustento nos momentos de transpiração.

Lemba e Kayala, genitores do mundo espiritual, elos primevos com o ventre da Mãe África, centelhas ancestrais que em mim habitam.

Marilene, mãe carnal, abrigo no ventre do mar e criação nos braços do oceano; Wallace, pai carnal, conceito de religião, apesar das divergências; Dandara, irmã, primeira homenagem aos ancestrais africanos: princesa guerreira.

Cláudio Machado de Oliveira, Tata Mona Guiamazy, acolhida no ventre de águas límpidas de Dandalunda, ouvidos a mim emprestados ao longo desses cinco anos, exemplo de pai e de sacerdote. *Nzambi Akwatessale*.

Prof.^a Esp. Sueli Ritter e Prof.^a M^a. Christina Igne, mais que coordenadoras: incentivadoras e eternas professoras; Ana Marli da Costa, oportunidade de crescimento profissional, confiança.

Prof.^a Esp. Rosangela Luzeiro, amiga, confidente, companheira de discussões infundas sobre sintaxe e sobre a vida: a grande responsável pelo meu ingresso no curso de pós-graduação; Prof.^a Esp. Adriana Inácio, nova irmã mais nova; Prof.^a Esp. Renata Lima, conselheira e garantia de boas risadas; Prof.^a Dr.^a Marinês Poloni, a matemática que melhor entende de Sintaxe, guerreira, mãe e amiga.

Prof.^a Esp. Stela Campos Matsubara, portas abertas para meu ingresso no Ensino Médio, confiança, apoio, amizade a toda prova.

Prof. Me. Murilo Jardelino da Costa, meu preceptor no mundo da Linguística há exatos dez anos: meu eterno mestre.

Matheus Dias e Michelle Hackbarth, companheiros de todas as horas e de todas as aulas: alegria dos sábados, parceiros para a vida.

Prof.^a Dr.^a Jeni Turazza, que tão cedo partiu para o Mundo da Verdade: sabedoria, força, humanidade; Prof.^a Dr.^a Nilvia Pantaleoni, palavra certa na hora certa; Prof.^a Dr.^a Marilena Zanon, simplicidade, conhecimento, doçura e bondade.

Prof.^a Dr.^a Dieli Vesaro Palma, o archote que me mostrou o caminho, às vésperas da conclusão do terceiro módulo da especialização. Orientação, aprimoramento, modelo de pessoa e de profissional. Gratidão e carinho eternos.

*'E aos sons a palavra do poeta se juntou
E nasceram as canções
e os mais belos poemas de amor
Os cantos de guerra
e os lamentos de dor
E pro povo não desesperar
Nós não deixaremos de cantar
Pois esse é o único alento do trabalhador
Desde a senzala..."*

(Paulo César Pinheiro - Mauro Duarte)

RESUMO

Durante muito tempo, a metáfora foi vista como um simples recurso estético, ligado ao campo das *figuras de linguagem*. No século XX, entretanto, novas teorias acerca do fenômeno metafórico ganharam espaço nos estudos linguísticos e contribuíram para a mudança da concepção vigente. Lakoff e Johnson (2015) são um exemplo de tal mudança, a qual demonstra que as ocorrências metafóricas estão indissociavelmente ligadas à questão da linguagem e, por conseguinte, à cultura de determinado povo. Com base nessa premissa, apresentamos uma análise das principais metáforas que compõem o universo cultural do jongo, manifestação afro-brasileira típica da região sudeste, cujos cantos, denominados pontos, apresentam inúmeras metáforas, as quais são imprescindíveis para a compreensão dos valores, crenças e convicções dos jongueiros que, através dos séculos, mantiveram viva sua tradição desde os tempos do cativo negro em nosso país.

Palavras-chave: Metáfora. Cultura. Jongo. Cultura afro-brasileira. Linguagem.

RESUMEN

Durante mucho tiempo, la metáfora fue vista como un simple uso estético, ligado al campo de las figuras de lenguaje. En el siglo XX, sin embargo, nuevas teorías acerca del fenómeno metafórico ganaron espacio en los estudios lingüísticos y contribuyeron para el cambio de la concepción vigente. Lakoff & Johnson (2015) son un ejemplo de este cambio, el cual demuestra que las ocurrencias metafóricas están indisolublemente ligadas a la cuestión del lenguaje y, por consiguiente, a la cultura de determinado pueblo. Partiendo de esa premisa, presentamos un análisis de las principales metáforas que componen el universo cultural del jongo, manifestación afro-brasileña típica de la región sudeste, cuyos cantos, denominados pontos, presentan numerosas metáforas, las cuales son imprescindibles para la comprensión de los valores, creencias y convicciones de los jongueiros que, a través de los siglos, mantuvieron viva su tradición desde los tiempos del cautiverio negro en nuestro país.

Palabras clave: Metáfora. Cultura. Jongo. Cultura afro-brasileña. Lenguaje.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1 O JONGO.....	17
1.1 Acepções do termo jongo: definição e possível origem etimológica	17
1.2. Pressupostos históricos	21
1. 2. 1 Os bantos.....	21
1.2.2. A longa travessia: os bantos no Brasil	24
1.3. A cultura jongueira: aspectos sociais e antropológicos	28
1.3.1. O nascimento do jongo: a lenda como legitimação da prática	29
1.3.2. O sagrado e o profano: a dança e a roda de jongo.....	30
1.3.2.1. Os batuques	30
1.3.2.2. A roda de jongo.....	31
1.3.2.3. A orquestra jongueira.....	32
1.3.2.4. Religiosidade e Resistência.....	34
2 A PALAVRA JO(N)GADA	37
2.1. A palavra	37
2.2. O ponto.....	38
2.3. A poética do jongo	40
2.4. Aspectos linguísticos da palavra jongada.....	42
2.4.1. Aspectos semânticos: a linguagem cifrada e a polissemia	42
2.4.1.2. Exemplos da polissemia nos pontos de jongo.....	43
2.4.2. Aspectos morfológicos e sintáticos	45
2.4.2.1. O léxico no jongo	45
2.4.2.2. A sintaxe dos pontos	47
2.4.2.2.1. Regência Verbal	47
2.4.2.2.2. Concordância Verbal	49
2.4.2.3. Aspectos fonético-fonológicos.....	50
3 OS CAMINHOS DA METÁFORA.....	52
3.1. A Metáfora em seu berço: etimologia e concepção aristotélica do termo na <i>Arte Poética</i>	52
3.1.1. <i>Lexis, logos, onoma</i> – uma explicação	54
3.1.1.2. A metáfora e seu lugar na <i>lexis</i> : os efeitos dessa classificação	56
3.1.2. A metáfora na Arte Retórica.....	57
3.1.2.1. A imagem	59

3.1.3. Considerações sobre a metáfora em Aristóteles	60
3.2. A metáfora moderna: breve análise das ideias de Fontanier e Foucault.....	61
3.3. A metáfora em Lakoff & Johnson: a questão da metáfora intrínseca à linguagem.....	65
3.3.1. A questão cultural no contexto do sistema conceptual metafórico.....	68
3.3.2. O sistema conceptual e as experiências físicas.....	69
3.3.3. Causalidade, gestalts e categorização	70
3.3.4. Considerações sobre a metáfora em Lakoff & Johnson	71
4. ANÁLISE DA METÁFORA NOS PONTOS DE JONGO	73
4.1. Metáfora e cultura: uma consideração necessária	73
4.2. Metáforas estruturais	74
4.3. Metáforas ontológicas.....	77
4.4. As metáforas orientacionais.....	79
4.5. As metonímias.....	80
4.6. As metáforas criativas	81
4.7. Quadros-síntese	82
4.7.1. Quadro-síntese de metáforas de acordo com a classificação de Lakoff & Johnson (2015).....	83
4.7.2. Quadro-síntese de metáforas agrupadas de acordo com a imagem a que se referem	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

A epígrafe escolhida para o presente trabalho é parte da canção intitulada *Brasil mestiço, santuário da fé*, gravada em 1980 por Clara Nunes em álbum homônimo. Os versos selecionados indicam a importância do canto para a livre expressão dos sentimentos de um povo mestiço por natureza, que traz em sua herança genético-cultural as marcas deixadas por um longo e complexo processo de colonização, o qual trouxe diversos episódios marcantes na história brasileira, dentre os quais figura a escravidão, referenciada no arremate da letra transcrita.

O canto que transmite as alegrias, as dores, as revoltas e o dia a dia de um povo é, talvez, sua mais legítima expressão cultural. Vale-se, portanto, da palavra não só para expressar seus valores sociais e culturais, mas também denuncia e prepara o terreno para as mudanças vindouras: perpetua as tradições e reafirma seu lugar na sociedade em que vive.

Desde a Antiguidade, a palavra figura como objeto de estudo e o homem, metalinguisticamente, dela se vale para lhe decifrar os mais profundos e ocultos sentidos. O caminho para a busca da compreensão da mais singular potencialidade humana é observado já em Aristóteles e, dois mil e quatrocentos anos depois, aqui nos encontramos para, mais uma vez, debruçarmo-nos sobre uma de suas infinitas possibilidades de análise.

Philippe Breton assinala que a palavra é o que nos vincula aos outros, quer nos dirijamos diretamente a eles, quer mediados por diferentes meios de comunicação (2006, p. 7). Culturalmente, estamos vinculados ao canto do negro que ao Brasil veio na desumana condição de escravo. Sua palavra tomou diferentes caminhos e manteve-se viva ao longo dos séculos de opressão e figurou como um de seus maiores símbolos de resistência.

É lícito dizer, no entanto, que tal resistência não se deu, muitas vezes, por meio de uma denúncia clara dos males que o assolaram por várias gerações, por razões óbvias. Assim, houve a necessidade da criação de uma linguagem simbólica, que permitiu não só a denúncia, mas também o registro de sua vida cotidiana e seus valores, trazidos da África e aclimatados ao novo continente.

Um dos caminhos tomados pela palavra africana em solo brasileiro está presente no jongo, através dos *pontos*, que constituem a sua parte verbal e configuram o *corpus* de cuja análise ocupar-nos-emos no presente trabalho.

Esses cânticos, durante muito tempo, foram ignorados pelos estudiosos que lançaram os primeiros olhares sobre essa "dança" que, ainda hoje permanece pouco divulgada no Brasil. Na ocasião, eram tidos como um simples acompanhamento dos ritmos executados na roda. Assim, versos simples como "*E quando você dança jongo/Pisa na tradição*" não mereceram atenção por parte dos pesquisadores.

Anos mais tarde, entretanto, percebeu-se que os versos de tais cânticos eram carregados de significados, "camuflados" sob uma construção aparentemente simples e desconexa. A *tradição* citada acima é vista como solo sagrado, tal qual o é a própria roda de jongo, onde pisam todos aqueles que relembram seus grandes mestres - os "jongueiros velhos". O próprio ato de *pisar*, que muitas vezes é tido como negativo em nossa sociedade, representa uma referência ao aspecto sacro da dança. Pisar na tradição é adentrar o mundo dos ancestrais, que abençoam os que dançam.

Nosso primeiro contato com o jongo deu-se em 2011, no Templo de Cultura Bantu Redandá - casa de candomblé de nação angola, situada em Embu-Guaçu, São Paulo. Na ocasião, festejavam-se os *caboclos*, entidades que representam os ancestrais brasileiros, cultuadas nos candomblés bantos, e fomos surpreendidos pela simplicidade dos passos e das cantigas executadas.

A partir de então, passamos a admirar e a pesquisar tal manifestação, ainda que sem maiores pretensões. Entretanto, as questões da linguagem empregada nas canções sempre nos chamaram a atenção - tanto pela temática quanto pelo aspecto enigmático que possuem.

Na apresentação da disciplina *Oralidade e Escrita*, fomos indagados pela Prof.^a Dr.^a Dieli Vesaro Palma acerca de nosso possível objeto de estudo na elaboração da monografia. Relatamos, então, nossa preferência por temas culturais/artísticos afro-brasileiros - o que nos ligava, a princípio, mais à Literatura que à Língua Portuguesa propriamente dita.

Nesse momento, foi-nos sugerida a leitura do livro *Metáforas da vida cotidiana*, de Lakoff & Johnson, o que nos causou grande impacto, tendo em vista nosso total

desconhecimento sobre o aspecto "não literário" da metáfora. Com isso, optamos pela escolha de tal análise linguística e pensamos, então, nos pontos de jongo, tanto por serem concebidos sem pretensões literárias como por apresentarem aspectos linguísticos muito interessantes, tendo em vista o uso de uma linguagem cifrada, impregnada de metáforas e alegorias.

Tomando por base os princípios vaticinados pelos autores mencionados, debruçamo-nos, então, sobre as cantigas e pudemos perceber o quão delas dependia a exegese do que nos também parecia incompreensível. Mais do que isso, pudemos depreender valores culturais que, até então, nos eram desconhecidos. Um exemplo disso é a importância da figura do tambor, cuja função vai além da de um simples instrumento de percussão: ele representa uma entidade viva, detentora de habilidades e realizadora de façanhas inerentes ao homem. Por isso, deve ser saudado, "saravado", em todos os momentos, desde o início do festejo, como se pode observar em trechos como *"Eu vim da barra, embarcado num vapor/Perguntei meu candongueiro¹, como vai como passou?"*.

A personificação, tida como uma das facetas da metáfora, de acordo com Lakoff & Johnson (2015), permite-nos aqui compreender a intrínseca e indissociável relação entre a metáfora e o contexto cultural no qual se situam os falantes. O tambor é um ser vivo, indispensável no processo de interação entre os jogueiros. Ele representa não só um interlocutor como também o eco da voz de uma "Mãe África" distante, mas não esquecida.

Outra motivação para a elaboração da pesquisa é que, desde a sanção da lei 10.639, a qual torna obrigatório o ensino da História e da Cultura Afro-Brasileira nas escolas, observa-se que muitas instituições ainda não abriram espaço efetivo para a abordagem dos temas a ela relacionados, seja por questões ideológicas imperantes, seja por falta de conhecimento dos docentes sobre assuntos relacionados à África e ao Brasil Africano.

Desse modo, pretende-se evidenciar um aspecto da cultura afro-brasileira pouco difundido no meio acadêmico-escolar, valendo-se de um aspecto linguístico

¹ Candongueiro: nome dado a um dos tambores que compõem a orquestra do jongo.

essencial para sua compreensão - a metáfora - e oferecendo uma possibilidade de trabalhá-la como instrumento de apreensão de valores e aspectos culturais.

O presente trabalho está dividido em quatro capítulos, nos quais são apresentados pontos fundamentais para o entendimento da palavra no contexto comunicativo do jongo, com base nas metáforas nela existentes.

No primeiro capítulo, propomo-nos a caracterizar o jongo tendo, como base, três aspectos básicos: o etimológico, no qual buscamos, além de sua definição, as possíveis origens do termo e seus sinônimos; o histórico, a fim de compreender os grupos étnicos responsáveis por sua organização como manifestação cultural e o socioantropológico, que visa à análise de aspectos sociais, religiosos e litúrgicos que envolvem a prática dos jongueiros.

O segundo capítulo destina-se à compreensão da palavra no contexto do jongo, observando de que modo ela é empregada e quais as finalidades práticas que nele assume. Também serão listados alguns vocábulos que, frequentemente, aparecem nas cantigas e seus respectivos significados.

O terceiro capítulo ocupa-se do caminho percorrido pelos estudiosos da metáfora, a partir de Aristóteles, passando por outros nomes, até chegar a Lakoff & Johnson. Também será apresentado o conceito de metáfora por nós entendido na pesquisa em questão.

O quarto e último capítulo trata da análise das cantigas de jongo e do levantamento das principais metáforas nelas existentes. Partindo de tal premissa, faz-se a correlação com os aspectos culturais que, possivelmente, teriam motivado os jongueiros à formulação de tais conceitos metafóricos, presentes em seus *pontos*.

O caráter inovador da pesquisa dá-se, pois, por dois motivos: primeiramente, por abordar a questão metafórica como reflexo da cultura e da identidade de um povo, e não como um recurso de linguagem literária²; em segundo lugar, por utilizar, como

² Ainda que se faça referência ao aspecto "poético" do ponto de jongo, faz-se necessário esclarecer que, embora haja em sua estrutura um conteúdo artístico, não se trata de uma concepção com fins estéticos e artísticos, tal qual é concebido o texto literário. A poesia jongueira nasce de um contexto diferente, que será explicado no capítulo 2.

objeto de análise, os pontos de jongo, que figuram como modo de manutenção cultural da tradição afro-brasileira em nosso país.

Adentrar o universo da palavra quase hermética do jongo é de grande valia para o entendimento de uma prática cultural secular, a qual está diretamente relacionada à resistência e à manutenção do elemento africano na região do Sudeste. Para a consecução de nosso escopo precípuo, valemo-nos, portanto, da metáfora, a qual está intimamente ligada ao pensamento humano, motivada por suas relações socioculturais e que constitui a verdadeira matéria-prima da palavra jo(n)gada, um dos muitos ecos das vozes negras que ressoam no Brasil, "desde a senzala".

1 O JONGO

*"Minha gente, eu sou jongo
 Foi negro que me criou
 Cantando, batendo palma
 E tocando seu tambor."
 (Jongo Mistura da Raça - SP)*

A compreensão linguística do jongo depende diretamente de outros aspectos que dele fazem parte, tendo em vista o fato de a linguagem, manifestada por meio das línguas, encontrar-se indissociavelmente ligada à comunidade em que se desenvolve.

Com base no exposto, o presente capítulo tem como objetivo precípua o de situar, no tempo e no espaço, a manifestação cultural da qual nos ocupamos em nosso trabalho, tendo, como base, três excursos: o etimológico, em que se busca a definição do termo e suas possíveis origens; o histórico, o qual trata dos bantos e de sua chegada ao Brasil e o social/antropológico, que aborda aspectos culturais concernentes à prática jongueira.

Os versos da epígrafe expressam, sinteticamente, os elementos essenciais que constituem o *jongo*, também conhecido como *caxambu* ou *tambu*, cujas origens encontram-se intimamente ligadas ao contexto de escravidão do Brasil e que teve, como solo, as senzalas e os terreiros das grandes fazendas, onde germinaram as primeiras sementes de tal manifestação cultural.

Por ser considerado pelos senhores da época e até mesmo por historiadores uma reunião álcara de pessoas simples, que cantavam frases desconexas e executavam passos pouco elaborados, o jongo permaneceu, durante muito tempo, alheio aos olhares "profanos" e permitiu a comunicação dos negros e a manutenção de seus valores.

1.1 Acepções do termo jongo: definição e possível origem etimológica

A fim de iniciar nossa tentativa de definição e explicação etimológica do termo *jongo*, partimos das acepções encontradas em dois dicionários. O primeiro trata-se do Dicionário Unesp do Português Contemporâneo, organizado por Francisco da Silva

Borba e o segundo é o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha.

De acordo com Borba, o jongo é uma "dança do tipo batuque ou samba de origem africana com acompanhamento de tambores e cujo canto é do tipo estrofe ou refrão." (2004, p. 811). Tal definição dá-nos uma visão compacta do termo, tendo em vista tratar-se de uma acepção de dicionário, e não um verbete enciclopédico ou livro específico. Mencionam-se, mais uma vez, os elementos que constituem a tríade que forma o jongo: dança, música e canto.

O Dicionário Etimológico, por sua vez, define o jongo como " 'dança dos escravos' 1899. De origem africana, mas de étimo indeterminado." (CUNHA, 2010, p. 374). Observa-se, aqui, um aspecto importante na presente acepção: a caracterização de uma "dança de escravos", o que nos remete às suas origens mais remotas.

Outro fato digno de nota é a data que segue a definição, a qual, provavelmente, permite-nos inferir a primeira vez que o termo foi grafado em alguma publicação. Pode-se depreender, também, que o fato de se tratar de uma manifestação puramente oral tenha sido responsável pela falta de interesse dos pesquisadores em registrá-lo, tendo em vista o valor da cultural dita letrada, baseada em moldes europeus.

Ainda que tenhamos duas acepções complementares e relacionadas diretamente à origem e à estrutura do objeto de nossas linhas, o dicionário de Cunha não identifica o significado etimológico do termo e sequer menciona a qual família linguística está relacionado.

Através da busca de uma definição mais abrangente do vocábulo, partimos, então, para livros específicos, visando à elaboração de um conceito único, que contemple toda a complexidade do universo do jongo.

De acordo com Pacheco,

O jongo, também conhecido como *caxambu* ou *tambu*, é uma dança e um gênero poético-musical característico de comunidades negras de zonas rurais e da periferia de cidades do Sudeste do Brasil. Praticado sobretudo como diversão, mas comportando também aspectos religiosos[...], o jongo faz parte de um amplo conjunto de danças afro-brasileiras, chamados genericamente de *sambas de umbigada* pelo folclorista Edison Carneiro[...] (2007, p.16)

A definição do antropólogo, se comparada às outras duas encontradas nos dicionários, apresenta o jongo como uma dança e um gênero poético musical. O uso da conjunção e permite-nos inferir que ambas as definições são indissociáveis e,

portanto, trata-se de uma manifestação cultural complexa. Tal visão vai ao encontro do que diz Bezerra-Perez (2012, p.73) ao defini-lo como uma manifestação cultural que se expressa por meio do canto e da dança em formação circular, acompanhada pela percussão dos tambores.

De cada uma das definições acima tomamos um aspecto importante: a primeira evidencia o elemento poético do jongo; a segunda trata-o como uma manifestação cultural, em vez de defini-lo primeiramente como uma *dança*. Considera-o, portanto, como um fenômeno cultural amplo, do qual a dança é um componente, mas não seu principal atributo.

Para nós, portanto, o jongo vem a ser uma manifestação cultural brasileira de origem africana, baseada em uma tríade de elementos indissociáveis: a dança, a música e o canto, o qual assume características poéticas, ainda que seja concebido sem pretensões literárias propriamente ditas.³

Se por um lado chegamos a uma definição mais abrangente, que ultrapassa os limites de um simples verbete de dicionário, por outro lado falta-nos uma provável explicação etimológica para o objeto de estudo do presente capítulo. Por ser uma prática cultural brasileira de origens africanas, torna-se difícil chegar a uma conclusão relativa ao nome pelo qual é conhecida, pelo fato de que, provavelmente, trata-se de uma corruptela ou adaptação, cujo vocábulo original foi-se modificando com o passar dos anos.

A literatura encontrada, muitas vezes, ocupa-se de aspectos especificamente sociais e antropológicos e baseia-se em definições, mas não em especulações filológicas da palavra que estudam. Visando à elucidação da questão, recorreremos a Lopes (2012, p.142), que diz:

Do umbundo *onjongo*, nome de uma dança dos ovimbundos⁴ (GUENNEC; VALENTE, 1972 b, p.147). A origem mais remota parece estar no bundo⁵*ndjongo*, criação, descendência: o jongo visto como reunião de família, talvez.

³ No capítulo 2, tratamos da palavra jo(n)gada e fazemos as devidas considerações sobre o aspecto poético da linguagem empregada nos pontos.

⁴ "...povos que moravam nas terras mistas de florestas e savanas da África centro-ocidental e central." (SOUZA, 2006, p.23)

⁵ Termo que se refere genericamente às línguas umbundo e quimbundo, faladas pelos grupos étnicos ambundo (do noroeste de Angola) e ovimbundo (do planalto central e da parte sul do país). (LOPES, 2012, p. 54).

Dessa forma, podemos, grosso modo, encontrar uma provável origem do termo em questão, a qual está intimamente ligada ao seu caráter coletivo e que tem a dança como meio de concretizar essa reunião. Tal característica, de acordo com Bezerra-Perez (2012, p.75)

Refere-se a uma forma de organização simbólico-espacial entre as pessoas de determinado grupo, aldeia, comunidade, em que as relações se desenvolvem por meio da ajuda mútua entre as pessoas em pequenos feitos, assim como valorizando as formas de transmissão tradicional do saber ancestral.

Nossa busca pela origem do jongo levou-nos a outro termo, encontrado na obra de Ribeiro (1984, p.30), quando ela se ocupa da simbólica do *ponto*. Segundo a autora, Ladislau Batalha, ao escrever sobre a literatura popular dos angolanos, fala da existência de certos enigmas e adivinhações aos quais dá-se o nome de *jinongonongo*.

Ainda que não haja nenhuma referência sobre a ligação de tal vocábulo com o jongo propriamente dito, pensamos na possibilidade de haver entre ambos uma relação, tendo em vista os cânticos constituírem verdadeiros enigmas lançados na roda para serem decifrados pelos jongueiros. Desse modo, poder-se-ia pensar que o cântico, o qual não passava de um *jinongonongo*, foi dando nome também à dança e à música, tendo rolado entre os séculos até chegar à corruptela *jongo*, pela qual é conhecido desde o século XIX.

Lancemos, pois, um olhar sobre os outros dois termos que se configuram como sinônimos do jongo: o *tambu* e o *caxambu*. Adiantamos, no entanto, que, se difícil é encontrar uma resposta etimológica sobre o nome "oficial" da manifestação cultural aqui exposta, os nomes "não oficiais" constituem desafio ainda maior. Com relação a eles, portanto, dedicamos poucas e incertas linhas.

A respeito do *caxambu*⁶, ficamos com a definição de Cunha (2010, p.139) que diz tratar-se de " 'grande tambor', 'dança', 'morro em forma de tambor', de provável origem africana." Com base nessa premissa, temos o nome do instrumento de percussão como foco, o qual teria dado nome à dança.

A mesma motivação seria a responsável pelo sinônimo *tambu*, uma vez que esse é o nome do maior dos tambores que compõem a orquestra do jongo. Podemos

⁶ Em Lopes (2012, p. 86), temos: "provavelmente relacionado ao bundo *oka*, um pouco de + *sambu*, alegria, regozijo.

inferir, ainda, que a palavra derive mesmo de *tambor*, a qual, por sua vez, vem do árabe *attanbur*. (CUNHA, 2010, p.621). Por razões históricas, é conhecido o fluxo de árabes no continente africano, o que teria motivado historicamente a utilização de tal nome para designar o instrumento em questão.

1.2. Pressupostos históricos

Precisar o surgimento do jongo nas terras brasileiras é tarefa substancialmente impossível, tendo em vista o fato de seu registro somente se iniciar em meados do século XIX. Isso porque, conforme explicitado no início do presente capítulo, pouco interesse havia em folgedos organizados por escravos, com base na indulgência de seus donos.

Sobre os primeiros registros do que poderia se tratar do jongo, temos a observação de Pohl (1951, p.187):

Farinha é uma aldeia de negros, de 15 cabanas sem janelas, que só recebem luz pelas portas. Depois dos esforços deste dia, necessitávamos de repouso completo e de restaurarmo-nos pelo sono; disso nos privariam os negros, que vieram, cerca de meia-noite, com o luar, para se divertirem bebendo. Ademais, era o canto singularíssimo. Constava de duas palavras que eram repetidas por todo o grupo com voz cada vez mais forte. O uivo monótono era interrompido de tempos em tempos pelo não menos dissonante bater de uma noma. (Noma - espécie de tambor trazido pelos negros da Angola para o Brasil). (Apud RIBEIRO, 1984, p. 16)

De acordo com Ribeiro, essa seria uma das mais antigas referências de que se tem notícia, haja vista o ano do relato: 1817. No entanto, é lícito pensar que tal prática seja bem anterior, adotando, como princípio, o início do tráfico negreiro e a chegada dos representantes da etnia ligada ao jongo: os bantos, que aqui aportaram a partir do século XVII.

1. 2. 1. Os bantos

Conforme assinala Lopes (2012, p. 45), o termo banto tem caráter multilinguístico e provém do vocábulo *ba-ntu*, plural de *mun-tu*, o qual significa pessoa ou indivíduo. Trata-se, pois, de uma palavra de significado abrangente, a qual nomeia

membros de uma família etnolinguística numerosa que, no Brasil, recebeu diferentes nomes, tendo em vista a procedência de cada povo que faz parte dessa etnia.

Souza (2006, p. 21) indica a provável origem do povo banto como sendo o atual Camarões, de onde teriam partido povos de língua e organização religiosa semelhantes e que teriam protagonizado o maior e mais expressivo movimento migratório da África, espalhando-se pela África central, oriental e do sul. Tal fenômeno fez com que grande parte do território africano fosse habitado por falantes de línguas de origem única.

Pereira (2014, p.32) indica que os primeiros ancestrais bantos já estavam presentes na zona da floresta a sudeste do curso médio do Rio Níger desde o século XXVIII a.C. e que, graças à revolução neolítica implantada pelos vizinhos (cuxitas e nilo-saarianos), largaram, paulatinamente, a vida pastoril para, então, dedicarem-se às atividades agrícolas, nas quais se iniciaram através do cultivo do sorgo.⁷

Conhecedores das técnicas de manuseio do ferro, estabeleceram-se em terras inabitadas e habitadas. No segundo caso, misturavam-se aos antigos íncolas ou os expulsavam⁸, como ocorreu na ocasião do estabelecimento da hegemonia romana no mediterrâneo. Nessa época, os bantos iniciaram um longo processo de imigração para o leste, rumo ao Lago Vitória e depararam-se com os *pigmeus*, que habitavam a floresta equatorial, e com os *khoisan*, que habitavam o leste e o sul da África.

Sobre isso, assinala Pereira (2014, p.32) que, dado o avanço cultural e tecnológico dos bantos, aos nativos somente se lhes restava a fuga, seja para as florestas do Congo, no caso dos *pigmeus*, seja para o sul do continente, no caso dos *khoisan*. Ainda sobre o adiantamento dos bantos, temos em Colin Mc Evedy (1985, p. 34, apud Pereira 2014, p.32) que eles, "com seu milho e gado, suas armas de ferro e suas castas guerreiras, eram como os conquistadores [espanhóis] do Novo Mundo, operando num nível muito diferente dos nativos".

As linhas acima permitem-nos depreender, pois, não só a origem dos bantos, desde os primórdios de sua civilização, mas também sua importância na formação dos povos que habitam a África negra, os quais, em grande parte do território, encontram-se ligados, historicamente, pela matriz banta, presente há mais de quatro mil anos nas terras subsaarianas.

⁷ Grão obtido das espigas da planta de mesmo nome, de alto valor nutritivo. (BORBA, 2004, p.1307)

⁸ Souza (idem, ibidem)

Os antigos bantos continuaram seu processo evolutivo cultural e, com o passar dos séculos, originaram diferentes povos, dentre os quais citamos, de acordo com Mattos (2015, p.54), os *lubas e lundas, dos reinos de Luba e Lunda, os congos, do reino de Congo, os vilis, do reino de Loango, os tequês ou angicos, do reino dos Tios, os ambundos, do reino de Andongo (Angola) e os ovimbundos, do reino de Libolo.*

Todos esses povos mantinham características sociais e culturais bastante semelhantes, dentre as quais podemos citar as línguas (todas aparentadas, pertencentes à matriz banta, ou nigero-congolesa), a organização das aldeias e a religião, principalmente.

No que tange à organização social e à religião, figuram como ponto pacífico entre todos os povos três importantes aspectos. O primeiro deles consiste na existência de aldeias, submetidas diretamente à figura de um rei, que nomeava outros membros para o desempenho de importantes funções. O segundo relaciona-se à importância da linhagem para a manutenção do sistema governamental, bem como dos anciãos, representados não só pelos mais idosos, mas também pelos próprios ancestrais. O terceiro aspecto é a religião, que pregava a existência de um ser criador e de inúmeros espíritos da natureza, os quais eram reverenciados por sacerdotes especializados.⁹

Um fato curioso, no entanto, era a existência de sociedades matrilineares, como a *ambunda*, do reino de Andongo. A aldeia materna, nesse caso, figurava como destino tanto dos filhos púberes de um casal quanto das filhas, em caso de divórcio ou viuvez. Ainda que grandes cargos fossem ocupados somente por homens, é inegável a questão da matrilinearidade, cuja influência é notória nas religiões de matriz africana no Brasil, por exemplo.

Atualmente, os bantos ocupam os estados de Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, República Democrática do Congo, Angola, Uganda, Ruanda, Burundi, Quênia, Tanzânia, Maláui, Moçambique, Suazilândia, Lesoto, Zimbábue, Zâmbia, Namíbia, Botsuana e República da África do Sul. (SOUZA. 2006, p.22). Tal ocorrência mostra-nos, mais uma vez, a grande influência desse povo, bem como sua predominância em grande parte do território subsaariano.

⁹Mattos (2015, p.52)

1.2.2. A longa travessia: os bantos no Brasil

A chegada dos bantos ao Brasil está indissociavelmente ligada à escravidão, a qual, ao lado do latifúndio e da dependência externa, figura como base da economia colonial de nosso país. Tal episódio, entretanto, não se deu de modo aleatório, tendo em vista o fato de os povos africanos já se valerem, em suas sociedades, de tal prática, orientada, principalmente, pelas disputas internas, que eram motivadas por disputas territoriais ou outros fatores.

Sobre isso, afirma Souza (2006, p. 48) que

As guerras de expansão ou para sufocar rebeliões eram a principal maneira de adquiri-los [os escravos], mas estes ainda podiam ser comprados ou condenados a pagar com a perda da liberdade o desrespeito às regras locais. As mulheres, além dos trabalhos rurais e domésticos, também eram recrutadas para aumentar o harém do rei; os homens, além de trabalhar no campo, engrossavam os exércitos e faziam parte das caravanas como carregadores ou remadores.

Outras características acerca da escravidão em solo africano são dignas de nota, entre elas: a presença de uma *hierarquia*, que permitia a um escravo ocupar postos de confiança, sob a chancela de seu senhor, ao qual devia respeito e submissão absolutos e o fato de a escravidão estar, desde os primórdios, ligada às grandes cidades dos reinos, o que motivava, de certo modo, a manutenção das relações econômicas, tanto pela utilização da mão de obra, quanto pela comercialização dos escravos.

Isso posto, fica evidente que, ainda em que menor proporção, o comércio de pessoas já fazia parte das sociedades de África e, de certo modo, era legitimado por questões culturais, tal qual o fora em inúmeras outras sociedades, em diferentes partes do mundo.

A chegada dos portugueses ao território africano, no século XIV, representou o início de uma relação de exploração que perdurou por séculos e transformou-se em uma das maiores fontes de obtenção de lucros da Coroa portuguesa, tanto pela exploração do ouro como pela obtenção de escravos, por meio, principalmente, do escambo.

Se, a princípio, a mão de obra negra destinava-se à exploração de terras no Algarve ou à produção de cana-de-açúcar em São Tomé, após o descobrimento do Brasil, tal prática foi, incontinenti, transposta para as novas terras, cujos latifúndios

demandavam trabalhadores, tendo em vista o pouco uso da mão de obra indígena, destinada a regiões mais pobres.¹⁰

Em vista disso, a partir do século XVI, a nova colônia passa a receber escravos africanos, os quais, grosso modo, pertenciam a dois grandes grupos étnicos: os *sudaneses* - iorubás/nagôs, jejes, minas, hauçás, entre outros e os *bantos*: angolas¹¹, congos/cabindas e os benguelas.

Embora não se possa precisar, através de dados oficiais, o número de negros que atravessaram o Atlântico, tendo em vista, principalmente, a impossibilidade de se estabelecer um parâmetro entre os tráficos *legal* e *ilegal*, estima-se que cerca de dez milhões tenham sido trazidos na condição de escravos para o outro lado do oceano. O maior fluxo deu-se no século XVIII, que contou com mais de seis milhões de capturados, conforme se pode observar a seguir.

Tabela 1: Tráfico de escravos africanos, 1500 - 1800¹²

TRÁFICO DE ESCRAVOS AFRICANOS, 1500-1800				
ÁREA	SÉCULO XVI	SÉCULO XVII	SÉCULO XVIII	TOTAL
Mar Vermelho	100.000	100.000	200.000	400.000
Saara	550.000	700.000	700.000	1.950.000
Atlântico	328.000	1.348.000	6.090.000	7.766.000
TOTAL	978.000	2.148.000	6.990.000	10.116.000

Vale a pena ressaltar, outrossim, que, no Brasil, cada um dos fluxos apresentou a predominância de determinado grupo étnico. De acordo com Pereira (2014), as três grandes levas abarcaram: povos da Guiné (*sereres, jalofos e fulas*, principalmente), no século XVI, de Angola, no século XVII (reinos *de Luba, Luanda, Cazembe, Lozi, Matamba, Caçanje, Caconda*) e da Costa da Mina ou Costa do Ouro (de onde vieram povos iorubás, cujos reinos de Oió e Daomé protagonizaram a atividade escravagista).

¹⁰Pereira (2014: 51)

¹¹ Acerca da denominação *angola* é mister que se faça uma consideração: o termo em questão era um objeto metálico com formato de faca, lâmina ou ponta de lança, cuja função era a de representar o poder entre os *ambundos* do subgrupo *andongo*. No decorrer dos anos, a detenção da *angola* passou a domínio do rei, o qual, a partir do século XVI era conhecido como *angola a quiluanje* e distribuía partes do objeto às linhagens, que se tornavam a ele subordinadas. (MATTOS, 2015, p.54). Provavelmente, os portugueses passaram a designar os habitantes dessa região como angolas, em virtude de estarem sob o domínio real de um angola.

¹² Fonte: Lovejoy, Paul. 2002, p. 90, apud Mattos, 2015, p. 66

Tal visão é corroborada por Mattos (2015, p. 105), ao afirmar que

[...]existiram ciclos de predominância geográfica. No século XVI os embarques de escravos da região da Senegâmbia foram maiores, ao passo que no século seguinte as exportações em Angola e no Congo predominaram. Já nos séculos XVIII e XIX foi a vez da Costa da Mina (três primeiros quartos do século) e do Benin (1770 a 1850).

O século XIX, consoante à afirmação anteriormente apresentada, por sua vez, também teve um fluxo considerável, estimado em mais de três milhões de cativos, dos quais mais da metade provinha da região Centro-Occidental, fornecidos, principalmente nas regiões de Luanda e Benguela. Além de iorubás, bantos e outros grupos, chegaram, ainda, mais ao fim do século em questão, outros povos bantos, distantes, todavia, dos trazidos no século XVII e que foram designados genericamente no Brasil como *moçambiques*.

Sobre dados quantitativos, não há consenso sobre o número exato de escravos que aqui teriam chegado ao longo dos três séculos de tráfico negreiro. A tabela a seguir mostra-nos uma estimativa da quantidade de negros trazidos ao Brasil.

Tabela 2: Africanos desembarcados no Brasil ¹³

AFRICANOS DESEMBARCADOS NO BRASIL			
Período	Nº	Período	Nº
1551-1575	10.000	1781-1790	181.200
1576-1600	40.000	1791-1800	233.600
1601-1625	150.000	1801-1810	241.300
1626-1650	50.000	1811-1820	327.700
1651-1675	185.000	1821-1830	431.400
1676-1700	175.000	1831-1840	334.300
1701-1720	292.700	1841-1850	378.400
1721-1740	312.400	1851-1860	6.400
1741-1760	354.500	1861-1870	-
1761-1780	325.900	Total	4.029.800

Com base nos dados apresentados, podemos concluir, portanto, que o fluxo migratório dos bantos no Brasil, ainda que, historicamente, tenha se dado com mais intensidade a partir do século XVII, foi um dos mais relevantes, tendo em vista o fato

¹³ FONTE: Alencastro, Luiz Felipe. 2000, p. 69, apud Mattos, 2015, p.104

de os portugueses estarem instalados com mais tenacidade em Luanda (Souza, 2006, p. 62), o que permitiu a vinda ininterrupta de negros de tal etnia, embora, em determinados momentos, tenha havido maior fluxo de outros povos.

Conquanto estivessem dispersos em diversas regiões do país, os principais grupos étnicos que aqui aportaram mantiveram-se em maior ou menor concentração em determinados estados, tendo em vista os diferentes ciclos exploratórios pelos quais o Brasil passou ao longo de sua história.

Com o desenvolvimento da produção açucareira, a partir do século XVII, século que marcou a consolidação do tráfico negreiro, os escravos tinham como função principal o trabalho nos engenhos da cana sacarina, tanto na lida quanto no corte de lenha, e ainda na manutenção das propriedades.

As atividades chegavam a ocupar dez horas por turno (em cada turno trabalhavam por volta de vinte e cinco escravos) e predominavam em Pernambuco e na Bahia, o que comprova o afluxo de bantos também a essas regiões, ainda que muitos historiadores tentem minimizar a presença banta no Nordeste, tendo em vista o grande desenvolvimento cultural iorubá-nagô na região.

A descoberta do ouro em Minas Gerais, na última década do século XVII, fez com que o tráfico interno aumentasse. Desse modo, escravos de diversas etnias começaram a ser mandados para outras regiões do país. Há que se observar, no entanto, a predominância dos bantos a essa altura, o que comprova sua influência no estado mineiro, onde o jongo, que é nosso escopo, se desenvolveu.

O Rio de Janeiro, da mesma forma, passou a intensificar a importação de escravos e as estimativas dão conta de que pelo menos sete mil escravos teriam ali aportado, vindos das regiões do Congo e de Angola nas primeiras décadas do século XVIII. Ainda que em tal época tenha sido maior o número de escravos nagôs, percebe-se que a vinda dos bantos não cessou e, também no Rio, houve o desenvolvimento da manifestação cultural estudada no presente trabalho.

O século XIX, por sua vez, assistiu ao desenvolvimento da cafeicultura, cujo foco foi a cidade de São Paulo e as cidades do Vale do Paraíba. Tal fato fez com que grande número de escravos fossem levados também a essa região, bem como a algumas cidades do Espírito Santo.

Em síntese, assinala Dias (2001, p. 865) apud Bezerra-Perez (2012, p. 84) que

[...]os Bantu moveram os engenhos no Nordeste a partir do século XVII, trabalharam na mineração e extração do ouro e diamantes nas Minas Gerais no século XVIII e vieram para o Sudeste no século XIX trabalhar no plantio e na colheita de café.

Outro fato importante é o de ter havido uma certa diferenciação no uso da mão de obra banta e sudanesa. Estes, na maioria das vezes, concentraram-se em grandes centros urbanos, ao passo que aqueles mantiveram-se ligados aos trabalhos no campo, conforme assinala Dias (*ibidem*)

Em suma, enquanto os bantos constituem desde o primeiro século o grosso da mão de obra pesada na zona rural, os sudaneses têm vivência mais urbana, suprindo as necessidades de serviços variados surgida com o crescimento das cidades.

Vale a pena lembrar que, no último século da escravidão no Brasil, grande parte do contingente africano provinha da região centro-ocidental, o qual era exportado, principalmente por Luanda. Isso posto, percebe-se a sobrepujança dos bantos no Sudeste, região onde se desenvolveu o jongo e que comprova serem aqueles os seus ancestrais mais remotos.

1.3. A cultura jongueira: aspectos sociais e antropológicos

Tendo em vista a complexidade da manifestação cultural aqui apresentada, torna-se necessário ponderar que ela apresenta diferentes objetos de análise, a qual pode ser motivada pelos muitos aspectos que compõem o universo abarcado pelo jongo, apesar de os estudos na área não serem tão numerosos quanto o são outras expressões afro-brasileiras, como, por exemplo, a capoeira.

Não obstante, é preciso mencionar que diversos ramos do conhecimento humanístico lançaram, em algum momento, um olhar para tal prática, sobre os mais diversos campos, dentre os quais podemos citar: o folclórico, o sociológico, o antropológico, o linguístico e, até mesmo, o religioso.

Indubitavelmente, todas essas contribuições foram e são de grande valia para que se possa ter uma ideia dos aspectos fundamentais do jongo, ainda que esses

sejam tratados, muitas vezes, de maneira global e deixem de apresentar uma visão mais restrita de determinado aspecto.

À guisa de esclarecimento, vale a pena reiterar que nosso escopo precípua é o de analisar os fenômenos linguísticos da palavra jongada. Entretanto, a fim de compreender sua composição e seus requintes expressivos, faz-se necessária uma abordagem mais ampla, para ficarem claros os aspectos que influenciam a composição da linguagem do jongo.

1.3.1. O nascimento do jongo: a lenda como legitimação da prática

Conforme exposto anteriormente, a precisão de uma data para início da prática do jongo no Brasil é um fato impossível, tendo em vista o fato de ele ser um elemento cultural ligado aos escravos e que, por isso, tenha passado durante décadas como um mero passatempo dos cativos, contando com a anuência de seus senhores para se realizar.

A ausência científica, representada pela História nesse contexto, assim como o fora em outras sociedades, dá origem à narrativa fantasiosa para explicar a origem daquilo que se desconhece. Os jongueiros, apesar da carência da origem cronológica, recorrem aos mesmos relatos de tempos imemoriais para legitimarem o surgimento de sua prática, conforme se observa em Lima (1954, p. 90) apud Borges (1984, p.14)

Quando Deus feiz o mundo arrestituiu os pessoar. Os santo pra Ele era os pessoar. Pra vê quar é que queria o divertimento. Aí conversô com São Gonçalo o que ele queria, de cateretê a jongo. Então ele foi e arrequeceu a puíta, ingualhar¹⁴ e tambor. Ele já tinha dado a viola que foi do cateretê e depois o jongo, e então Nosso Senhor deu o poder pra ele, pra tecer o mundo e fazer o que ele pudesse.

Assim como os antigos mitos de origem, o relato apresentado revela a presença do elemento sobrenatural, representado, curiosamente, por figuras do catolicismo, o que revela a necessidade imposta ao negro, desde a escravidão, de buscar na fé cristã a legitimação para suas práticas culturais. A menção a São Gonçalo e, por conseguinte, a Deus, confere um novo aspecto sagrado à dança, a qual, já em África,

¹⁴ Puíta ou Angoma Puíta - espécie de cuíca, utilizada em rodas de jongo antigas. Ingualhar ou guaiá - espécie de chocalho que também compunha a orquestra do jongo.

era vista como modo de comunicação com o mundo espiritual, e assim se mantém em práticas religiosas como o candomblé, tal qual veremos no tópico a seguir.

1.3.2. O sagrado e o profano: a dança e a roda de jongo

1.3.2.1. Os batuques

Do ponto de vista folclórico, o jongo pertence aos chamados *batuques* brasileiros, os quais podem ser divididos, de acordo com Dias (2001:84) apud Bezerra-Perez (2012, p.85), em dois grandes grupos: os *candomblés* e os chamados propriamente *batuques ou sambas de terreiro*.

O primeiro grupo abarca a religião de matriz africana que se dedica ao culto de forças da natureza divinizadas, conhecidas como *orixás* (nação Ketu), *inkices* (nação Angola) ou *voduns* (nação Jêje). Seus rituais desenvolvem-se através de cantos e danças, que simbolizam a comunicação entre os homens e seus ancestrais, que, atendendo ao chamado dos fiéis, possuem seus filhos, através do transe. Segundo Bastide (2001, p. 36),

[...] [os cânticos] constituem, juntamente com os ritmos sonoros dos tambores que os acompanham, outros tantos *leitmotiv* destinados a atrair os orixás. Os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também 'dançados', pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos de mitos[...] O gesto juntando-se à palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os orixás não tardam a montar em seus cavalos à medida em que vão sendo chamados.

O segundo grupo, que abarca o jongo, caracteriza-se como um evento social que acontecia, geralmente, em dias de folga ou em festas religiosas católicas. Entretanto, a literatura específica dá conta de que essas reuniões dançantes ocorriam também após longos dias de trabalho, já ao anoitecer, longe dos olhos dos brancos.

Assim como o candomblé, as raízes do batuque encontram-se em África e, de acordo com o relato de pesquisadores, possui grande semelhança com o que se executa no Brasil, conforme assinala Mattos (2015, p.178):

[...]. Há vários relatos de cronistas, viajantes e religiosos que passaram pelo Brasil no século XIX e mencionaram a existência de uma aproximação entre o batuque e algumas danças vistas na África Centro-Occidental, em especial nas regiões do Congo e de Angola. Alguns traços comuns foram notados, como o acompanhamento da dança com canto e palmas, a disposição dos participantes em pares ou sozinhos, formando um círculo e se encaminhando em direção ao seu centro no momento de troca de pares.

Tal observação revela que os batuques africanos muito se assemelham ao jongo encontrado no sudeste do Brasil, o qual possui, de acordo com Borges (1984, p.12), dois tipos principais: o *carioca* ou *de corte*, caracterizado por um maior requinte de coreografias, cujo centro é ocupado por um casal que é substituído quando um dos dançarinos *corta*, ou seja, substitui o outro no meio da roda; e o *paulista*, menos coreografado e que pode ser dançado por vários casais ou individualmente. Nossa investigação, no entanto, revelou que, atualmente, grande parte dos grupos vale-se da forma *de corte*, para executar a dança.¹⁵

1.3.2.2. A roda de jongo

É através da formação circular que se inicia o jongo. Dispostos dessa maneira, os participantes, batendo palmas, entoam os primeiros cânticos. Os tambores (dos quais trataremos adiante) ecoam e, então, homens e mulheres, aos pares, vão tomando o centro e executando suas coreografias, que também são compostas, muitas vezes, de movimentos circulares.

O que aos olhos de muitos observadores parece um simples festejo despretenso, é, na verdade, um ritual que obedece a uma série de preceitos que tornam válida a prática e a caracterizam perante os membros como uma verdadeira roda de jongo.

Existe, portanto, um aspecto litúrgico que, em certa medida, sacraliza o ato ali realizado. Isso é observado desde antes do início da dança, sobretudo em relatos das antigas rodas de jongo, as quais eram feitas em torno de uma fogueira, que servia não só para aquecer nas noites frias, como veremos a seguir.

¹⁵Até mesmo os grupos de São Paulo, dentre os quais destacamos Dito Ribeiro (Campinas) e Tamandaré (Guaratinguetá), valem-se da formação denominada "carioca", que apresenta apenas um casal no meio da roda. Chegamos a essa conclusão por meio do material audiovisual por nós analisado ao longo da pesquisa. Nele, não foi identificada a variação denominada "paulista".

Inicialmente, tratava-se dos tambores, cujo couro era embebido em cachaça e aproximado do fogo para que, então, fosse afinado. A mesma cachaça era deitada formando um grande círculo, que protegeria os jongueiros de influências negativas que ali pudessem, por ventura, se manifestar, devido às *demandas*¹⁶ de alguns participantes. Estes, por sua vez, deveriam, antes de adentrar o meio da roda, saudar a *ngoma*¹⁷, reverenciando, assim, os instrumentos que permitiam a comunicação entre os dois mundos: o sagrado e o profano.

Ademais, os cânticos entoados também seguiam um protocolo que reafirmava o caráter sagrado do ato ali praticado. Primeiramente, entoavam-se os pontos de abertura, invocando seres sobrenaturais, sobretudo, santos católicos, a fim de abençoarem o encontro. Em seguida, eram *saravados*¹⁸ os *jongueiros velhos*, sem os quais não existiria o jongo. Tal atitude reitera a importância da ancestralidade para os africanos, da qual tratamos em nossa exposição sobre os bantos.

1.3.2.3. A orquestra jongueira

Tal qual nas manifestações religiosas afro-brasileiras, os tambores desempenham função primordial na roda jongo. Seja pelo fato de representarem a base da musicalidade jongueira, seja pelo papel fundamental a ele atribuído já em terras africanas, onde figurava como elemento imprescindível em qualquer cerimônia.

No que tange à importância dos tambores, transcrevemos as palavras de Tata Mona Guiamazy - Claudio Machado de Oliveira, pai de santo do Templo de Cultura Bantu Redandá, em entrevista concedida ao grupo A Barca, em 2005, para a elaboração do DVD 7 Curtas, da coleção Turista Aprendiz:

A ngoma é a comunicação do *lunzó*¹⁹ com o *inkisi*²⁰ [...] A alegria do homem, de tocar, sentir que ele pode fazer um som, ele faz um som e emite um som[...] Acho que isso é o princípio de tudo, da nossa civilização. A ngoma para o Angola, acho que, como para qualquer nação, é tudo.

¹⁶ As demandas são representadas por contendas instauradas nas rodas de jongo, e eram propostas através de desafios cantados. Muitas vezes, tal prática gerava um mal-estar que podia perturbar a ordem dos trabalhos ali realizados. Em outro contexto, a demanda pode significar energias negativas emanadas através de feitiços, os quais, no momento da roda, poderiam se manifestar e também atrapalhar a ordem das atividades. No contexto religioso afro, principalmente na Umbanda, uma demanda simboliza um "*trabalho feito*" por um rival ou desafeto de uma pessoa, visando a prejudicá-la espiritualmente ou materialmente, deixando-a, no termo popular, "carregada".

¹⁷ Os tambores

¹⁸ Saudados

¹⁹ Casa

²⁰ Os deuses correspondentes aos orixás, na nação Angola, de matriz banta.

As palavras do sacerdote revelam a importância do tambor nas sociedades africanas bantas e estabelecem a importância dele na ligação do homem com seus ancestrais, representados, no jongo, pelas figuras dos *jongueiros velhos*. Através do tambor, são louvados os antepassados e também outros seres sobrenaturais, que podem ser figuras católicas ou entidades africanas.

O número de tambores varia entre dois a três, os quais alternam sons mais graves e mais agudos. Comumente, o mais agudo, de menor tamanho, é o responsável por acelerar ou desacelerar o ritmo do (s) outro (s). O maior e mais grave faz a marcação, juntamente com o intermediário, quando há. Nas comunidades mais antigas, era costumeiro *batizar* os tambores com nomes específicos, entretanto, usa-se uma denominação genérica de *tambu* para o maior e de *candongueiro* para o menor. Vale a pena ressaltar que a nomenclatura dos tambores varia e outros termos podem ser encontrados, tais como *trovão* ou *caxambu* para o maior, *viajante* para o médio e *estrelinho*, *mexeriqueiro* ou *mancadô* para o pequeno.

Como mencionado anteriormente, a afinação dos tambores dava-se através de seu umedecimento com cachaça e seu posterior aquecimento na fogueira. Atualmente, tal prática foi substituída em muitas comunidades, as quais optaram por utilizar um sistema de cordas, que permite que eles sejam afinados somente com as mãos.

Outros instrumentos podem compor a orquestra do jongo, ainda que, hoje em dia, a utilização de alguns deles seja praticamente inexistente. Um exemplo é a *puíta*, também conhecida como *angoma puíta*, *boi* ou *onça*. Tratava-se, pois, de uma cuíca, instrumento membranofone, repercutido por fricção, em cujo interior, preso ao centro do couro, havia um pequeno cilindro de madeira ou bambu, que produzia um ronco surdo. (BORGES, 1984: 20).

Pode-se encontrar também o *guaiá*, *inguaiá*, *angoiá* ou *anguaiá*, um chocalho que pode ser confeccionado com folha de flandres ou latas em cujo interior são colocados seixos ou pedrinhas de chumbo, cuja quantidade é bem calculada para que haja um som harmonioso.

1.3.2.4. Religiosidade e Resistência

Ainda que não se possa configurar o jongo como uma prática *religiosa* afro-brasileira, é impossível dissociá-la totalmente de aspectos sagrados que permeiam não só a manifestação cultural em si quanto a própria crença do povo brasileiro, tendo em vista a grande influência do elemento negro em nossa sociedade.

Uma análise mais acurada permite-nos inferir a presença de elementos religiosos africanos, os quais unem-se a símbolos e referências católicas, aproximando o jongo de religiões como a Umbanda²¹, surgida, tal como ele, na região sudeste do Brasil.

Um exemplo disso é a figura dos Pretos Velhos, amplamente referenciados tanto no jongo quanto nos terreiros de Umbanda. Seriam eles, conforme a crença, ex-escravos, mestres jongueiros, detentores de grandes poderes, conforme se observa no ponto a seguir

Iê, iê, iê, iê, iê, iê
 Oh, iê, iê, iê, iê, iá iá
 O jongo é bom de lascar
 No terreiro da Dona Sinhá.

Preto Velho baixa na terra
 Faz coisas de admirar
Pranta um pé de banana
 Na mesma hora ela dá.

Do tronco solta o cacho
 Se vê *madurecê*
 Preto Velho tira a banana
 E dá pra todos comer

Isso que eu quero ver
 Pai de santo que saiba fazer.

Tal narrativa, a do misterioso amadurecimento das bananas, é corriqueira entre muitos praticantes do jongo, conforme se observa no relato de Tia Luiza, da Comunidade de Angra dos Reis, o qual transcrevemos abaixo

²¹ Mais precisamente em 15 de novembro de 1908, em Niterói, através da mediunidade de Zélio Fernandino de Moraes, o qual fundou, pelos desígnios de uma entidade denominada Caboclo das Sete Encruzilhadas, a primeira religião tipicamente brasileira, cuja prática baseia-se nos princípios da caridade e tem, como mentores, espíritos de índios e de escravos, conhecidos, respectivamente, por Caboclos e Pretos Velhos.

O jongo tem *marafunda*²². Eu não sei bem qual é essa *marafunda*, mas que tem *marafunda*, tem. Tem um chefe do jongo que trazia uma penca de banana da terra [...] e amarrava no canto da fogueira. Daqui a pouco, quando dava meia-noite, eles dançavam aqueles pontos, dançavam um, dançavam dois, dançavam três, iam lá, pegavam aquela penca de banana da terra, traziam e botavam no meio da fogueira, assim, da roda do jongo deles[...] daqui a pouco aquela penca de banana da terra *tava* madura.

Percebe-se, portanto, o diálogo existente entre o jongo e as religiões afro-brasileiras, de modo que se torna impraticável falar sobre a religiosidade jongueira sem relacioná-la à Umbanda ou ao Candomblé, da mesma forma que coexistem elementos católicos, como se observa no ponto a seguir:

Bendito louvado seja
É o rosário de Maria.

Bendito pra Santo Antônio
Bendito pra São João
Senhora Santana,
Saravá meu zirimão [...]

Pode-se afirmar, portanto, o caráter sincrético de tal manifestação cultural, dada a necessidade de aceitação do catolicismo por parte dos cativos. Essa característica foi essencial para a manutenção das práticas religiosas, as quais se converteram em um dos maiores símbolos da resistência africana que, conforme assinala Bezerra-Perez (2012, p.74), deu-se de diferentes formas, tanto por meio da resistência física expressa nas revoltas e fugas, quanto pela utilização da eufemização frente a uma realidade que se punha impassível.

Essa eufemização deu-se, no jongo, através da possibilidade de os escravos poderem, de modo geral, se comunicar e, até mesmo, partilhar momentos de seu dia, seus descontentamentos e, concomitantemente, recriar as práticas realizadas em África, através da dança, do canto e da louvação aos seus ancestrais.

Nesse momento de reunião, buscava-se a reafirmação de tradições que, na vida cotidiana, eram vetadas através das imposições dos brancos, dispostos a apagarem quaisquer traços culturais trazidos pelos povos subjugados já no continente distante. Através de uma prática comum, os dominados sentiam-se, novamente, membros de uma mesma comunidade, reintegravam-se às suas origens e ressignificavam sua existência, marginalizada na sociedade em que viviam.

²² Feitiço

Atualmente, essa mesma resistência simbólica²³, muito embora tenha assumido aspectos distintos dos iniciais, ainda vive nas comunidades e nos grupos que praticam o jongo,. Os jongueiros de hoje, não só negros ou descendentes de africanos escravizados, todavia, mantêm, através da roda de jongo a tradição ancestral e ainda buscam a reafirmação do elemento negro na sociedade brasileira, tendo em vista o grande preconceito que nela impera e também a divulgação de apenas uma das inúmeras contribuições dos africanos para a formação cultural do povo brasileiro.

Diante do exposto, fica clara a estrita ligação do jongo com o povo banto e, conseqüentemente, com o vergonhoso episódio da escravidão no Brasil. Os excursos aqui apresentados figuram como raiz da cultura jongueira, imortalizada e divulgada através da música, da dança e dos cânticos, que constituem a palavra jongada, da qual nos ocupamos no capítulo seguinte.

²³Bezerra-Perez, 2012, p.75

2 A PALAVRA JO(N)GADA

"Na hora em que eu nasci
 O galo do céu cantou
 Papai disse pra mamãe
 Meu filho sai cantador"
 (Carmo da Cachoeira, MG)

A fim de compreender o canto dos jongueiros, ocupamo-nos, no presente capítulo, da análise de singularidades daquela que denominamos *palavra jongada* e que figura como título de nosso trabalho. Para tanto, expomos, inicialmente, a acepção de palavra por nós adotada, bem como o conceito de *poético* que pode ser aplicado ao jongo. Em seguida, passamos ao levantamento de aspectos semânticos, morfológicos, sintáticos e fonológicos recorrentes, observados durante o levantamento do *corpus* de nossa pesquisa.

2.1. A palavra

Os vaticínios do cântico transcrito na epígrafe denotam a importância do *saber cantar* na comunidade jongueira. Isso porque, desde o surgimento do jongo, o canto figurou como elemento imprescindível para a manutenção de toda a cultura que o permeia, configurando a importância da *palavra* no contexto em questão.

Acerca de tal importância, é lícito dizer que, desde a Antiguidade, dela se ocuparam inúmeros pensadores, os quais, acertadamente, enxergavam-na como a potência máxima do gênio humano, visto que a *palavra* faz o homem diferente dos demais seres, conforme assinala Aristóteles (2008, p. 56) em sua *Política*:

A natureza, conforme frequentemente dizemos não faz nada em vão; ela deu somente ao homem o dom do discurso (lógos). O mero som da voz é apenas expressão de dor ou prazer, e disso são capazes tanto os homens como os outros animais. Mas enquanto esses últimos receberam da natureza apenas essa faculdade, nós, os homens, temos a capacidade de distinguir o bem do mal, o útil do prejudicial, o justo do injusto. Com efeito, é isso que distingue essencialmente o homem dos outros animais: discernir o bem e o mal, o justo e o injusto, e outros sentimentos dessa ordem [as qualidades ou propriedades de suas ações]. Ora, é precisamente a comunicação desses sentimentos o que engendra a família e a cidade.

Das palavras do estagirita podemos depreender a força do *lógos*, traduzido aqui como discurso, para a vida familiar e cívica do homem. Através dele, é possível, então, expressar sentimentos e convicções que permeiam os valores no contexto social em que se encontram inseridos os habitantes de determinado local.

Sobre a relação palavra/discurso, é fundamental que se considere a relação de enunciação significativa proveniente de ambas. Dessarte, não se entende a palavra como uma simples forma de manifestação oral, mas sim como uma *fala*, a qual, segundo Breton (2006, p.18),

[...]é, por exemplo, a enunciação de uma emoção experimentada, que vai perturbar o interlocutor, uma alegria, uma tristeza, uma raiva, colocada em palavras, o que também pode ser a enunciação de uma opinião, que ainda não é compartilhada por aquelas pessoas às quais se dirige [...] A fala, nesse sentido, é um conteúdo, um enunciado que tem sentido em uma situação dada [...]

Ainda que tenhamos reduzido a *palavra* ao canto do jongueiro, é mister ponderar, sobretudo, o fato de o jongo ser uma manifestação cultural afro-brasileira e, por isso, herdeira de uma tradição africana predominantemente oral, cujas sociedades atribuem ao dito uma série de poderes mágicos e realizadores. De acordo com Souza (2006, p. 137),

[...] a oralidade, a fala, é instrumento de comunicação mais direta, e elemento central na transmissão do conhecimento acerca das coisas do passado e na educação das pessoas conforme os padrões de comportamento de cada grupo. Os nomes são carregados de significados que indicam várias coisas acerca das pessoas e dos objetos. [...]

Isso posto, compreendemos, portanto, que a *palavra* no contexto do jongo, embora se valha de uma modalidade estritamente oral, ligada ao canto, deve ser concebida como um verdadeiro discurso, carregado de significados, muito embora, por razões que veremos adiante, tenha passado despercebida por muitos daqueles que, no início, a ela lançaram os primeiros olhares.

2.2. O ponto

A manifestação mais expressiva da palavra no jongo dá-se através do *ponto*, o qual consiste nos dizeres que acompanham a melodia dançada pelos participantes da

roda. Pode ser, algumas vezes, improvisado, e, geralmente, apresenta uma ou duas *voltas*, compreendendo, cada uma delas, um dístico. Os grupos atuais, entretanto, apresentam *pontos* com um número de voltas maior do que os mais antigos registrados.

No decorrer da dança, os *pontos* são *botados, tirados, lançados ou jogados*, ou seja, entoados e, de acordo com a temática, recebem uma classificação. Grosso modo, podemos dividi-los em dois grupos:

- *pontos de visaria ou bizzaria*, que compreendem os cânticos de *louvação* (iniciais, destinados a pedir licença para o início da roda ou para saudar os jongueiros velhos), de *saudação* (utilizados para saudar ou *saravar* algo ou alguém) e de *despedida* (entoados para o encerramento da roda).

EXEMPLOS DE PONTOS DE LOUVAÇÃO

(ABERTURA)

Eu vou abrir meu Congo ê
 Eu vou abrir meu Congo á
 Primeiro eu peço minha licença
 Pra Rainha lá do Mar
 Pra saudar a poveria
 Eu vou abrir meu Congo á.

(SAUDAÇÃO)

Saravá, jongueiro velho
 Que veio pra ensinar
 Que Deus dê a proteção
 Pra jongueiro novo
 Pro jongo não se acabar.

(DESPEDIDA)

Bana co lenço²⁴, bana co lenço
 Navio já foi embora, crioula,
 Bana co lenço.

- *pontos de demanda ou porfia*, que compreendem os cantos de *gurumenta ou gromenta*²⁵, os quais funcionam como *desafios* propostos pelos jongueiros e que devem ser *desatados* por alguém da roda que,

²⁴ Em tempo: "Abana com o lenço"

²⁵ Conforme assinala Dias (2001), apud Bezerra-Perez (2012, p. 96), corruptela de argumento.

então, assume o canto e os de *encante*, utilizados para a magia, evocando forças sobrenaturais.

EXEMPLO DE PONTO DE DEMANDA

Vô no seu caminho
 Mais não vou furá pilão
 Eu venho contá vaca
 Não venho contá bezerro

Os pontos de *louvação* são encerrados através de uma expressão, *machado* ou *cachoeira*²⁶, que indica o cessar dos tambores e prenuncia o início de outro cântico. Já nos pontos de *demanda*, o início de outra canção só se pode dar a partir do momento em que o primeiro é *desatado*:

PONTO LANÇADO:

Debaixo de papai velho
 Menino tá sepurtado
 Quero contá do meu ponto
 Menino tá sepurtado.

RESPOSTA:

Meu irmão sendo mais velho
 Peço licença pra você
 Eu vô desinterrá menino
 Pra nós tudo aqui bebê.

O chefe do jongo, companheiro do cantador desde a infância, enciumado com sua sabedoria, enterrou uma garrafa de pinga debaixo do tambu. (RIBEIRO, 1984, p.38)

2.3. A poética do jongo

Um dos aspectos que emergem da discussão sobre os pontos de jongo é a poética que os envolve, posto que se trata de cânticos, na maioria das vezes, versados, os quais se valem de uma linguagem alegórica e metafórica prioritariamente.

No primeiro capítulo do presente trabalho, quando nos ocupamos da definição do termo jongo, deparamo-nos com a definição de Pacheco (2007) que o define como, também, um gênero poético-musical. Tal aspecto é referenciado, inclusive, por outros

²⁶ Pronunciada "cachuera"

estudiosos dessa manifestação cultural e, por conta disso, a esse aspecto poético voltaremos, doravante, nossa atenção.

Por questões culturais, costumamos tratar a poesia como algo pertencente ao campo da Literatura, a qual se encontra veiculada à questão estética que envolve o labor com as palavras. No entanto, no caso do jongo, não podemos considerar o *ponto* como uma criação literária pelo fato de o contexto de produção não ter vistas a questões estéticas. Sobre isso, assinala Huizinga (2014, p.134)

A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição.

De tal afirmação podem-se observar, claramente, os principais aspectos que compõem o jongo, dentre os quais podemos citar os valores *ritual e lúdico*, expressos tanto pelo caráter litúrgico da prática quanto pelos jogos de palavras que ela apresenta.

Do ponto de vista *lúdico*, o jongo apresenta um viés recreativo, visando à união e à socialização dos membros da comunidade. Tal característica denota-se na linguagem utilizada nos cânticos proferidos nessas ocasiões. O ato de *jogar* um ponto, portanto, vai além da simples locução de uma fala desconexa: trata-se, na verdade, de um jogo de palavras, que apresenta finalidades diversas.

A principal delas, de acordo com relatos dos próprios jogueiros, seria a de comunicar fatos distintos, que poderiam ser acontecimentos corriqueiros, lamentos sobre a situação em que se encontravam os escravos, planos de revolta ou fuga e até mesmo críticas aos senhores, como se pode perceber no ponto a seguir:

Tanto pau no mato
Embaúba é coroné.
Embaúba é coroné.

Os versos, embora simples, ocultam o inconformismo dos escravos com relação à figura de um superior que não merece o papel que desempenha. A comparação do *coroné* com a embaúba dá-se pelo fato de ela ser uma árvore de pouca serventia, tendo em vista seu tronco oco.

Assim sendo, o *poético*, aqui, é entendido como *criação*, tratando-se, portanto, de uma atividade inata do gênio humano, capaz de produzir através de uma metafísica baseada em seus *sentidos*, motivada pela necessidade humana antes da prosaica. (VICO, 2008, p. 78)

Vale dizer, entretanto, que também do dito *prosaico* ocupa-se o jongo, cujas letras podem registrar fatos do cotidiano, fornecendo, desse modo, uma visão profunda de fatos corriqueiros que faziam parte da vida dos jongueiros de diversas épocas, como se pode observar em pontos como o abaixo transcrito:

Oi no caminho da serrania
Tinha duas muié serrando
Uma de baixo, outra de cima
Poeira do pó que tá voando

2.4. Aspectos linguísticos da palavra jongada

A compreensão do universo jongueiro vai além da distinção do conceito de palavra que o envolve. Os aspectos linguísticos ora apresentados figuram como outro ponto importante no percurso que realizamos pelos caminhos do canto proferido na roda de jongo.

Isso porque, os aspectos semânticos, morfossintáticos e fonético-fonológicos que ainda permanecem nos pontos permitem-nos compreender de que modo as influências culturais e linguísticas bantas aclimataram-se em solo brasileiro, no que tange às relações com o português do Brasil.

2.4.1. Aspectos semânticos: a linguagem cifrada e a polissemia

No item anterior, mencionamos o labor poético com base na criação motivada pela situação adversa vivida pelos escravos no Brasil até o século XIX. Tal aspecto deu forma peculiar ao uso da palavra por parte dos jongueiros, empregada de modo cifrado, e valendo-se, muitas vezes, da polissemia para se realizar no plano da enunciação.

Através do referido uso, puderam os precursores do jongo expressar suas crenças, sua cultura, bem como o modo com o qual eles se relacionavam com o

mundo à sua volta, mantendo-se, através de sua peculiar linguagem, protegidos de seus feitores. (BEZERRA-PEREZ, 2012, p.76).

De acordo com Pietroforte & Lopes (2014, p.131),

A linguagem humana é polissêmica, pois os signos, tendo um caráter arbitrário e ganhando seu valor nas relações com os outros signos, sofrem alterações de significado em cada contexto. A polissemia depende do fato de os signos serem usados em contextos distintos.

2.4.1.2. Exemplos da polissemia nos pontos de jongo

Exemplo 1

- I. Água de briga na pele da engoma
 Acende o fogo pro couro amaciá
 Na corimba²⁷ meu tambu
 Na corimba o candongueiro.
- II. Eu passei na ponte
 A ponte estremeceu
 Água tem veneno, ai menino
 Quem bebeu morreu.
- III. De que vale um pingo d'água
 No mei da água corrente?
 De que vale amor bonito, meu Deus do céu
 Longe da vista da gente?

Em I e II, a palavra *água* é empregada com um significado distinto do encontrado em III, em que é usada em seu sentido dito *literal*. Em II, emite-se um alerta de que a *pinga* está *temperada*, ou seja, *envenenada*. Em I, a *água de briga* tem o mesmo significado de II. Podemos chegar a essa conclusão pelo fato de a pinga ser usada para embeber o couro dos tambores, que seriam posteriormente encostados ao fogo para que pudessem ser afinados. A locução adjetiva *de briga*, que acompanha o núcleo *água* refere-se, provavelmente, às discussões que, porventura, eram desencadeadas pelo excesso do uso da bebida alcoólica.

Observa-se, contudo, que, em outros pontos, a palavra pinga também é utilizada, conforme se pode observar em

²⁷ Corimba ou curimba: música. Do quimbundo *kuimba*, correspondente ao umbundo *okuimba* cantar. (LOPES, 2012, p. 101)

Tia Maria não bebe pinga, ai meu Deus do céu
 Debaixo de cama tem garrafina, ai meu Deus do céu
 Tia Maria não bebe pinga, ai meu Deus do céu
 Debaixo de cama tem garrafina, ai meu Deus do céu.

Exemplo 2

- I. Que triste vida passa
 Andorinha taperá
 Bota ovo no convento
 Tira pinto no pilá
- II. O galo e o pinto
 Convivem no poleiro
 O galo marcou bobeira
 O pinto cantou primeiro.
- III. Quando era pinto novo
 Comia milho na mão
 Agora sou galho velho
 Bato com o bico no chão

No primeiro ponto, encontramos a palavra *pinto* em seu sentido literal, referindo-se ao filhote de galinha. Nas duas outras ocorrências, entretanto, a palavra refere-se ao *jongueiro novo*, atualmente, às crianças, que também tomam parte na roda. Em III, observa-se também que a palavra *galo* é utilizada para referenciar o *jongueiro velho* ou, nos dias atuais, o *adulto*.²⁸

A análise dos pontos de jongo permite-nos observar claramente as alterações de significado sofridas pelas palavras empregadas, as quais, motivadas por associações distintas entre os *signos*, permitiram a criação de uma forma de expressão que se vale de uma semântica ligeira, móvel, escapadiça, fugidia, mimetizando-se com as coisas aqui e ali, com pessoas, com acontecimentos, o que não permite nem regra nem fixação. (BORGES, 1984, p.30)

Ressaltamos, ainda, que essa particularidade da palavra jongada fez com que ela fosse relegada, durante muito tempo, a um simples acompanhamento do batuque feito pelos negros, não merecendo, desse modo, uma análise mais acurada de seus componentes linguísticos, os quais, para muitos observadores, soavam como alguma coisa sem sentido. (LIMA, 1949, p.113. apud BORGES, 1984, p.28).

²⁸ Fazemos a referência acerca do aumento do espectro de significância do vocábulo pinto, uma vez que, nos primórdios do jongo, a reunião era vetada às crianças. Nos últimos tempos, todavia, a necessidade de manutenção das tradições implicou o incentivo à participação de crianças na roda de jongo, a fim de que possam, desde a tenra idade, aprender e preservar a herança cultural afro.

2.4.2. Aspectos morfológicos e sintáticos

Com relação aos aspectos morfológicos e sintáticos, baseamo-nos em dois caminhos distintos. No primeiro percurso, o morfológico, analisamos o léxico jongueiro, tendo, como base, a presença de neologismos construídos a partir da junção de morfemas de origem banta e de origem portuguesa. Além disso, mostramos a coexistência de vocábulos também de origem indígena, já presentes no português brasileiro antes do advento da manifestação cultural aqui apresentada.

Já no segundo percurso, apresentamos aspectos sintáticos que se fazem presentes em diversos cânticos, tais como as questões de concordância verbal e de regência verbal.

2.4.2.1. O léxico no jongo

Para apresentarmos as características mais evidentes do léxico dos cânticos entoados nas rodas de jongo, é necessário, inicialmente, compreender a questão do léxico, o qual, de acordo com Peter & Cunha (2015, p. 242)

[...]tem sido apontado como a prova mais evidente do contato de línguas, pois ele revela a história da língua e registra, portanto, aos possíveis contatos linguísticos e culturais de seus falantes. Se por um lado, o vocabulário manifesta o contato, por outro, a incorporação de termos novos não implica, necessariamente, mudança na língua.

Tendo em vista a procedência do jongo, torna-se clara e evidente a presença de palavras de origem africana nos pontos. Entretanto, é importante dizer que grande parte dessas palavras pertence às chamadas línguas bantas, sobretudo do quimbundo e do quicongo, mais comuns entre os africanos da etnia referida que chegaram ao Brasil.

Os termos encontrados nos pontos, entretanto, não são somente os mais comuns, que já se encontram incorporados ao português brasileiro. Há palavras de significado restrito a determinados contextos, como o religioso, por exemplo. Ainda assim, ressalta-se que nem todos os adeptos de religiões africanas, tal qual o Candomblé, pertencem à etnia banta. Dessarte, as referidas palavras são somente comuns aos jongueiros, bem como ao Candomblé Angola ou, em menor quantidade,

à Umbanda. Outras são especificamente restritas ao universo do jongo, sem utilização nas referidas manifestações religiosas.

Além dos termos provenientes das línguas bantas, são comuns os vocábulos de origem tupi-guarani, os quais já se encontram acomodados na língua portuguesa falada no Brasil e que, muitas vezes, aparecem nos pontos, seja por se referirem a topônimos, seja por se referirem a animais, plantas, alimentos, entre outros. Isso se dá pelo fato de a temática do jongo estar intimamente ligada ao universo rural, onde ele teria se desenvolvido. O ponto transcrito a seguir mostra-nos de que modo coexistem as palavras dos referidos idiomas:

Meu galo macuco²⁹, boa noite.
 Meu galo carijó³⁰, bom dia.
 Cumba³¹, eu venho de muito longe, boa noite
 Eu venho saravá terreiro, bom dia.
 [...]

Outra característica importante do léxico jogueiro relaciona-se aos neologismos obtidos a partir da junção de morfemas de origem banta e portuguesa. Tal ocorrência pode ter diversas motivações, entretanto, ficamos com uma das respostas propostas por Gonçalves (2016) acerca de tal assunto, o qual afirma que

[...]aparecem palavras novas quando novos fenômenos ocorrem ou quando surge um conceito diferente ou, ainda, um objeto é inventado. Assim, temos a necessidade de nomeá-los para nos referirmos a eles. Como muitas dessas novidades são nomeadas na língua em que surgiram, podemos, simplesmente, nos apropriar das palavras originais para expressar esses conceitos, não sem dar a elas, é claro, feição fonológica própria à nossa língua. [...] (GONÇALVES, 2016, p.13)

Tal fato pode ser observado em inúmeros casos como, por exemplo, na palavra *ngoma*, pronunciada como *engoma*, *angoma* ou *cangoma*, motivada pela característica fonológica portuguesa de não realizar duas consoantes seguidas em uma mesma sílaba. Tal fato faz com que o vocábulo inicial tenha sido acomodado no

²⁹ Do tupi *makuka'üa*, ave da família dos tinamídeos, macuco. (CUNHA, 2010, p. 400)

³⁰ Do tupiprocedente do branco – mestiço, como o galináceo de penas salpicadas de branco e preto – caboclo – antiga denominação da tribo indígena guarani, habitante da região situada entre a lagoa dos Patos (RS) e Cananéia (SP) – carió – cário – cariboca – curiboca caburá – tapuío. (Fonte: www.dicionariotupiguarani.com.br. Acesso em 20.09.16)

³¹ Do quicongo, *kumba*: rugir ou *kúmba*: fato miraculoso, prodígio. Homem forte, valente, feiticeiro. (LOPES, 2012, p.99)

léxico jongueiro do modo com o qual o transcrevemos nas variações (engoma, angoma, cangoma).

Ainda sobre os neologismos, continua Gonçalves:

Para cunhar novas experiências, no entanto, não nos valem apenas da importação de palavras, como pode parecer à primeira vista. Também somos bastante criativos. Podem ser considerados relativamente recentes ofícios como *chapeiro* ('aquele que trabalha na chapa, fazendo, por exemplo, hambúrgueres') e *cachorreiro* ('aquele que passeia com cachorros), ambos criados a partir da adjunção do sufixo -eiro a formas vernaculares (nativas). (GONÇALVES, 2016, p.13)

Tal ocorrência observa-se, por exemplo, no nome que se dá àqueles que praticam o jongo: os *jongueiros*. Tal palavra é composta do mesmo modo indicado pelo autor: adjunção do sufixo -eiro à forma vernacular *jongo*. A mesma formação é encontrada na palavra *candongueiro*, o menor dos tambores que compõem a orquestra percussiva do jongo. De acordo com Lopes (2012, p.73), o tambor recebeu tal alcunha devido a seu som agudo, que denunciava o local secreto onde o jongo se realizava.³²

2.4.2.2. A sintaxe dos pontos

Do ponto de vista sintático, o ponto revela aspectos bastante particulares, que são observados, principalmente, em comunidades mais antigas, tais quais a da Serrinha e a do Quilombo de São José da Serra, ambas no Rio de Janeiro. Isso porque, nesses locais, mantêm-se ainda as variantes mais primitivas de muitas cantigas, ao passo que grupos mais novos têm optado por pontos cujas construções já se encontram "adaptadas" à variação mais atual do português brasileiro.³³

2.4.2.2.1. Regência Verbal

³² A palavra *candonga*, originária do umbundo ou quimbundo, significa intriga, mexerico. O menor dos tambores era tido, portanto, como mexeriqueiro, por entregar o local em que se realizava a roda de jongo.

³³ Acerca de tal fato, observamos que os grupos mais tradicionais apresentam pontos mais "antigos", proferidos do mesmo modo com que o faziam os antigos jongueiros. Já os grupos mais modernos valem-se de cânticos mais "novos", concebidos em um contexto mais atual, que diferem, notoriamente, dos mais primitivos, tanto pela estrutura (trata-se, muitas vezes, de pontos mais longos), quanto pela linguagem empregada, ainda que sejam mantidas as características tradicionais das canções.

Um dos aspectos sintáticos mais notáveis na linguagem do jongo consiste na variação da regência de alguns verbos, mais especificamente, com verbos originalmente transitivos diretos, que passam a transitivos indiretos, conforme se observa nos exemplos a seguir.

I. Preta Velha jongueira, meu caxambu está lhe chamando
Sinto a poeira do chão levantando com seu tabiado³⁴.
Minha vovó benzeu no tambu
Vai caminhando para tabiar. [...]

II. Quando eu entro no jongo e começo a cantar
Logo na minha vozinha eu começo a lembrar
Toca, minha gente, esse jongo, que eu quero escutar
Nesse balanço gostoso eu vou me acabar [...]

De acordo com Luft (2000, p. 96), o verbo *benzer* pode apresentar duas regências: no caso de lançar bênção sobre, com acompanhamento de ritos e preces apropriados, é transitivo direto. Quando se refere ao ato de persignar-se, é transitivo direto pronominal.

Em nenhum dos dois casos apontados é abordada a existência de transitividade indireta no referido verbo. O ponto apresentado, entretanto, mostra alteração na regência, a qual se dá através da preposição *em*, contraída com o artigo definido masculino *o*, determinante do substantivo *tambu*.

Poder-se-ia pensar que se trata não de objeto, mas sim de adjunto adverbial de lugar: *no tambu* figuraria como o local em que a Preta Velha teria aplicado seu benzimento. No entanto, não há nenhuma referência anterior a quem ou o que teria sido benzido.

Recorrendo à questão cultural que envolve o jongo, sabe-se que as práticas fetichistas se apresentam a ele ligadas. Nesse contexto, é comum que os tambores sejam sacralizados para que cumpram sua função, que vai além da simples percussão. Desse modo, benzem-se os tambores, a fim de que se tornem sagrados e estabeleçam a ligação do mundo material com o mundo sobrenatural. Tal ato permite-nos, portanto, inferir que a figura religiosa mencionada teria aplicado a bênção no tambor, ou seja, benzido-o, e não benzido alguém no tambor.

Outro fato que possivelmente comprova nossa análise é a ocorrência da mesma preposição *em*, no exemplo II. Ainda em Luft (2000, p. 350), encontramos o

³⁴ Tipo de passo, de étimo não identificado ao longo da pesquisa.

verbo lembrar, com sentido de ter recordação ou lembrança, como transitivo direto - lembrar algo ou transitivo indireto pronominal - lembrar-se de algo. Não há nenhuma menção acerca da possibilidade de utilização da preposição *em* com o verbo lembrar, de modo que a construção mais comum deveria ser "*Logo da minha vizinha eu começo a lembrar*", ainda que a Gramática condene a omissão do pronome *se* no uso transitivo indireto do verbo.³⁵

2.4.2.2.2. Concordância Verbal

Especialmente em registros mais antigos, observa-se a ocorrência de dois modos de concordância verbal, que ocorrem indistintamente, conforme se pode observar nos exemplos abaixo:

- I. Eu vai embora
 eu vai embora
 angoma fica
 meu coração chora
- II. Disseram que no final do tempo
 eu nem sei cumé que é
 que acabe é cos (todos) home
 mais que fique as mulhé
- III. Venho de longe
 Não esqueci do saravá
 Eu chego na sua angoma
 Meu lovado adonde está?

Em I e II, nota-se que as formas verbais *vai* e *fique* encontram-se flexionadas na terceira pessoa do singular, em discordância com o sujeito da oração, representado pelo pronome *eu*, em I, e pela palavra *mulhé*, em II. Em III, contudo, as formas verbais empregadas nos três primeiros versos concordam em número com o sujeito das orações, ao contrário dos dois primeiros casos.

Ainda em II, ressalta-se uma característica comum a alguns falantes do PB: no segundo verso, apenas o artigo definido *a* está flexionado no plural. Desse modo, entende-se que, por economia linguística, não houve necessidade de flexionar todos

³⁵ Apesar da condenação normativa, esse é o uso mais comum do verbo lembrar na modalidade oral do PB.

os termos da oração, tendo em vista o fato de o artigo garantir o entendimento de que se trata de mais de uma mulher.

2.4.2.3. Aspectos fonético-fonológicos

À guisa de esclarecimento, faz-se necessário ponderar o fato de o jongo atual distar consideravelmente daquele praticado no início de seus registros, em meados do século XIX. Em vista disso, ainda que haja registros de pontos mais antigos, não é possível analisar completamente os aspectos fonológicos iniciais que envolviam.

Além disso, vale a pena ressaltar que cada estado, do ponto de vista fonológico, apresenta suas particularidades, relacionadas, de modo geral, ao *sotaque* ali presente, do qual não nos ocuparemos no presente trabalho. Cabe-nos, tão somente, escrutinar as semelhanças observadas em diferentes cânticos, independente do Estado a que estejam vinculados.

A revisão de literatura permitiu-nos, nesse sentido, concluir que as similitudes existentes em cantares de locais distintos figuram como marca indelével do elemento africano no português brasileiro. Sobre isso, assinala Souza, apud Petter & Cunha (2015, pp.243-244):

Um aspecto que distingue o PB do português europeu é a fonologia, principalmente no que se refere à estrutura silábica, preferencialmente com sílabas abertas, CV (consoante-vogal) no PB [...] O português do Brasil estaria então se distanciando das línguas românicas e do português europeu, que tende a eliminar as vogais e a diminuir o número de sílabas de certas palavras [...]

Com relação ao fenômeno acima mencionado, observa-se, por exemplo, a presença de epênteses, conforme os exemplos abaixo transcritos:

I. Noite já passô
deixa dia calariá
não vai embora,
Tia Rufina,
deixa calariá
cum Deus!

II. Laranjera tá teremendo
no pomá tem gurundi.

Observa-se em *calariá* e em *teremendo*, a epêntese dos fonemas /a/ e /e/, a qual reitera a observação de Souza (apud Petter & Cunha), referente à adição de fonemas em sílabas, no meio da palavra, a fim de eliminar a prevalência de encontros consonantais, tais quais *clarear* e *tremendo*.

Outro metaplasmo digno de nota é a metátese, evidente nos pontos a seguir:

I. Tava drumindo
quando engoma me chamô.
Levanta, nego
Cativeiro acabô.³⁶

II. [...] Sabiá cantou na laranjeira,
Sá Rolinha tá de luto de sentimento,
Sinhá dona "preguntô": "Quê que tá chorando?"
Que pecado que ela leva quando morrer?

Nas formas verbais *drumindo* e *preguntô*, observa-se a metátese do fonema /r/, o qual se desloca do fim da sílaba para seu começo, permanecendo imediatamente ao lado dos fonemas /d/ e /p/, respectivamente. Tal ocorrência faz-se presente, também, em vocábulos do português angolano e moçambicano, observados por Chavagne (2005) e Laban (1999), apud Petter (2009, 162), respectivamente *pruguntar* e *dromir*.

Outro metaplasmo digno de nota é a síncope, que consiste na perda de fonema no final de palavras, presente em *passô*, *pomá*, *chamô*, *acabô* e *preguntô* e muito comum no PB, tanto na variedade-padrão quanto na não-padrão da língua.

Os aspectos da palavra jongada aqui apresentados figuram como mostra da infinda possibilidade de análise que ela possui, sob os mais diversos prismas. A fim de concluirmos, portanto, nossa análise, a qual será dada pela linguagem metafórica empregada nos pontos, iniciamos, no capítulo seguinte, um outro importante percurso: o da metáfora ao longo dos séculos.

³⁶ Ressalta-se ainda que, em outros casos, a forma verbal *dormindo* apresenta epêntese "Tava *durumindo* / quando engoma me chamô.", a fim de eliminar o encontro consonantal *dormindo*. Logo, há o acréscimo de uma vogal no meio da palavra, caracterizando a epêntese.

3 OS CAMINHOS DA METÁFORA

"Todas as coisas são metáforas"

(Goethe)

O capítulo que ora iniciamos trata da metáfora, a qual figura como instrumento de nossa análise da palavra jongada, tendo em vista sua presença nas mais diversas manifestações do gênero humano. Para tanto, fazemos, a princípio, considerações de cunho etimológico para, em seguida, demonstramos o longo caminho por ela percorrido ao longo da história.

3.1. A Metáfora em seu berço: etimologia e concepção aristotélica do termo na *Arte Poética*.

No Pequeno Dicionário de Grego Antigo, a metáfora é definida como o deslocamento, a mudança de lugar. Na Retórica, o uso da palavra não em seu sentido literal, mas sim com outro significado, proveniente do verbo μεταφέρω³⁷(MARKANTONATOS³⁸, et al. 1996: 226).

Se encontramos no grego o estofo etimológico da palavra, é certamente a Grécia o berço em que não somente foi cunhado o termo, como também ele foi estudado desde Aristóteles, cuja *Arte Poética* nos traz importantes informações acerca de suas primeiras acepções do ponto de vista prático:

A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia[...] Digo haver analogia quando o segundo termo está para o primeiro, na proporção em que o quarto está para o terceiro, pois, neste caso, empregar-se-á o quarto em vez do segundo e o segundo em lugar do quarto. Às vezes também se acrescenta o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Se disser que a taça é para Dionísio o que o escudo é para Ares, chamar-se-á à taça o escudo de Dionísio e ao escudo, a taça de Ares. (ARISTÓTELES, 2005, p.75)

³⁷ Leia-se *metaféro*, cujo significado denota o ato de transportar ou transferir (MANIATOGLU, 2008: 487)

³⁸μεταφορά (μεταφέρω): η μετακίνηση, μετατόπιση. στη Ρητορική, χρησιμοποίηση λέξης 'οχι στην κυριολεκτική, αλλά σε άλλη σημασία.

O presente excerto faz parte do capítulo em que o filósofo grego trata das formas do nome e das ditas *figuras*. Após considerações de cunho morfológico, que tratam da forma simples e composta de substantivos, o pensador apresenta suas considerações acerca da metáfora, a qual se encontra vinculada às figuras mencionadas no início do capítulo.

Ainda em sua explanação, continua o filósofo:

Em alguns casos de analogia não existe termo correspondente ao primeiro, mas mesmo assim nada impede que se use a metáfora. O ato de 'lançar semente à terra' diz-se 'semear'; mas não existe termo próprio para designar o ato de o sol deixar cair sobre nós sua luz; contudo existe a mesma relação entre este ato e a luz, que entre semear e a semente[...] Há outra maneira de empregar este gênero de metáforas, dando a uma coisa o nome que pertence a outra e negando uma das propriedades desta, como se, por exemplo, se denominasse o escudo, não a taça de Ares, mas a taça sem vinho. O nome forjado é o que não foi empregado neste sentido por ninguém, mas que o poeta, por sua própria autoridade, atribui a uma coisa. (IBIDEM, p. 75-76)

Os trechos aqui apresentados revelam-nos aspectos importantes da concepção metafórica de Aristóteles, a qual vai ao encontro da definição encontrada no dicionário a que nos referimos mais acima: compreende-se, portanto, a metáfora como uma *transposição* do nome, a qual se materializa no plano da enunciação por meio de uma analogia feita entre termos, inicialmente, não correlatos.³⁹

Sobre a transposição analógica mencionada, é lícito dizer, entretanto, que, em todos os casos, cabe ao utilizador o estabelecimento das relações entre as palavras. No primeiro trecho, em que se fala da taça e do escudo, existe uma relação semântica explicada por questões mitológicas. Dionísio era conhecido como o deus do vinho; Ares, como o deus da guerra. Desse modo, a analogia é motivada pela transposição das insígnias de cada uma das divindades.

No segundo trecho, é apresentado um uso metafórico semelhante ao primeiro, embora apresente um viés interpretativo um pouco diferente: ainda que caiba ao *poeta* a escolha vocabular que aproxima o ato de semear à penetração da luz solar, o próprio filósofo adverte que a metáfora nesse caso, é utilizada pelo fato de não haver termo específico na língua para nomear o ato em questão.

³⁹ Haja vista os exemplos dados pelo próprio Aristóteles: taça e escudo, teoricamente, não mantêm relações entre si. A metáfora, entretanto, permite-nos aproximá-los, através de uma comparação implícita.

Desse modo, a analogia é feita de modo implícito, motivada por uma transposição, ao que parece, mais instintiva, a qual será estudada séculos mais tarde, quando a metáfora será vista como parte do processo cognitivo humano.

Sobre a observação feita no parágrafo anterior, é preciso, no entanto fazer uma importante ressalva: os estudos dedicados à visão aristotélica da metáfora dão conta de que, embora se possa associar, indiretamente, o fator implícito a uma tendência mais *instintiva*, em nenhum momento tal menção é feita em suas obras; a metáfora é vista como um recurso que acontece no nível do *nome*, mantendo uma ligação conflituosa entre dois outros conceitos: o da *lexis* e o do *logos*, sobre os quais faremos algumas considerações no tópico seguinte.

3.1.1. *Lexis, logos, onoma* – uma explicação

Para que se possa compreender em profundidade o conceito metafórico preconizado por Aristóteles, é necessário, primeiramente, compreender o âmbito em que ele se encontra inserido, pois, se tomado sem levar em conta outros aspectos a ele ligados, o termo pode ter uma interpretação superficial e pouco elucidativa sobre o caminho da metáfora ao longo dos séculos.⁴⁰

O primeiro e mais considerável impasse encontra-se na questão da tradução do conceito de *lexis*. Isso porque o termo recebeu diferentes traduções, conforme assinala, em nota de rodapé, Ricoeur (2015, p. 24), em *A Metáfora Viva*.

A tradução em francês do grego *léxis* suscitou soluções discordantes; Hatzfeld/Dufour [...] traduzem por “discours”; J. Hardy diz “elocution”; Dufour/Wartelle[...] dizem “style”. Quanto aos tradutores ingleses, W.D. Ross diz “diction”, Bywater diz igualmente “diction”[...]. D. W. Lucas [...] escreve [...] “lexis can often be rendered by style, but it covers the whole process of combining words into an intelligible sequence” [...]

O excerto dá-nos a ideia de que estamos, efetivamente, diante de um problema que existe desde suas origens mais remotas. A fim de encontrarmos uma possível

⁴⁰ Cabe aqui uma consideração: Dada a predominância do conceito aristotélico de metáfora, acreditamos ser importante a análise mais aprofundada dos termos em questão, uma vez que eles também foram de grande importância para os “desencontros” que circundaram o fenômeno metafórico, e que perduraram durante séculos na cultura ocidental.

elucidação, recorremos, mais uma vez, a Markantonatos (1996: 213). Nele, encontramos as seguintes informações: *Lexis: logos, discurso. Palavra: frase. Estilo*⁴¹

Atentemo-nos a dois fatores importantes: a equivalência por ele estabelecida entre *lexis* e *logos* e a equiparação do termo à frase e ao estilo. Considerando a breve definição do lexicógrafo, podemos, então, retomar o postulado de D. W. Lucas, o qual afirma que, embora possa ser definido como estilo, o termo cobre todo o processo de combinação de palavras de uma sequência inteligível.

Isso posto, fica claro o grande impasse relacionado à pertença do termo a determinado campo semântico, tendo em vista, muitas vezes, o fato de o *logos* ter sido traduzido também como *palavra* ou *discurso*. Tratemos, pois, da busca de uma definição do termo *logos* para prosseguirmos nossa análise. Fá-la-emos, *a priori*, através da tradução do que encontramos no *Pequeno dicionário de Grego Antigo: Logos: língua, discurso. Palavra. Expressão [...] A lógica. O sentido.* (MARKANTONATOS, 1996, p. 215)

Percebamos, mais uma vez, o fato de alguns termos se repetirem também no *logos*, como mencionamos acima, mas observemos também outras acepções inseridas no excerto: *língua, expressão e sentido*. Diante de tal informação, relembremo-nos de que, no capítulo dois do presente trabalho, mencionamos a definição Aristotélica da *palavra*, a qual se encontra vinculada ao *logos*, que traduzimos como *discurso ou linguagem*, e que pertence estritamente ao homem.

Assim sendo, podemos, a fim de guiar nossas considerações posteriores, definir a *lexis* como o estilo e o *logos* como a expressão e, por que não, o sentido. Tal separação mostrar-se-á importante, tendo em vista o fato de a metáfora aristotélica encontrar-se mais atrelada à *lexis* que ao *logos* propriamente dito.

Sobre a *lexis*, ainda, acrescentamos que, conforme pondera o próprio Aristóteles, ela deve ser analisada sob uma ótica que contemple não a *skhemata*, mas a *mére*, ou seja, não os *modos*, mas as *partes da* elocução, as quais, segundo MOURA NEVES (1981,p. 66),

⁴¹Λέξις, εως, η (λέγω) `λόγος `ομιλία // λέξη `φράση // ύφος

Como "partes da elocução", ele⁴² apresenta exatamente as partes da cadeia falada. Por isso está aí desde o fonema até a proposição, com passagem pela sílaba e pelas palavras (nome, verbo e conjunção). Essa apresentação da análise do que hoje chamamos *significante* se faz em referência ao significado.

O trecho apresentado revela uma particularidade do trato dado à *lexis* por Aristóteles: o fato de ser considerada a cadeia falada. Fixado o escopo em questão, parece-nos mais plausível perceber, mais adiante, a visão de metáfora que se solidificou à *lexis*, concentrando-se, mais especificamente no *óνομα*.⁴³

Com relação ao termo *ónoma*, entendido com certa unanimidade como *nome*, ressaltamos o fato de a metáfora estar, de acordo com o célebre filósofo, localizada nesse campo que compõe a *lexis*, cujas particularidades buscaremos escrutinar no tópico seguinte.

3.1.1.2. A metáfora e seu lugar na *lexis*: os efeitos dessa classificação

Se por um lado buscamos, ainda que superficialmente, definir *lexis* e *logos*, por outro lado, ainda não demonstramos a relação entre a metáfora e os termos propriamente ditos. Embora, em um primeiro momento, não pareça haver nenhuma relação entre eles, faremos, doravante, as considerações necessárias e estabeleceremos as devidas relações.

À guisa de introdução, valemo-nos das observações de Ricoeur (2015, p.: 29):

[...]a metáfora é algo que acontece ao nome. Como enunciamos desde a introdução ao vincularmos a metáfora ao nome ou a palavra e não ao discurso, Aristóteles orienta por vários séculos a história poética e retórica da metáfora.

O fato de a metáfora ser um evento considerado apenas no nível do nome apresenta, portanto, um aspecto que a liga, conforme já mencionamos anteriormente,

⁴² Aristóteles

⁴³ Leia-se *ónoma*.

à lexis aristotélica, representada no presente excerto pela *palavra*, ou seja, uma das partes que compõem o estilo⁴⁴.

Ainda sobre tal característica, continua Ricoeur (*idem. Ibidem*):

A teoria dos tropos – ou figuras de palavras – está contida *in nuce* na definição de Aristóteles. Esse confinamento da metáfora entre as *figuras de palavras* será, certamente, a ocasião de um refinamento extremo da taxionomia.

Ao se referir à teoria dos *tropos*, Ricoeur mostra o efeito da ligação da metáfora ao nome; esse modo de tratar o fenômeno fez com que ele estivesse restrito a uma questão puramente estilística, como se fizesse parte tão somente de uma figura de linguagem, fato que demonstramos a seguir, ao tratarmos da outra obra de Aristóteles, que também dá conta da metáfora.

3.1.2. A metáfora na Arte Retórica

Se tomamos, mais uma vez, a definição de metáfora que encabeça o presente capítulo, deparemos-nos com um aspecto deveras importante: na acepção traduzida do dicionário de Markantonatos, há referência à Retórica, e não à Poética. Sobre aquela que, conforme o próprio estagirita, é a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir (ARISTÓTELES, 2005, p.95), dedicamos as linhas que seguem.

A τέχνη ρητορική⁴⁵ foi compilada por Aristóteles após a concepção da Poética. Desse modo, inúmeras são as referências feitas à obra, tendo em vista o valor dado em ambas à questão da enunciação. Ainda que não se trate de um estudo específico sobre a metáfora, ela é vista como indispensável para que um bom argumento seja construído. Sobre ela, o filósofo vaticina que

O orador deve aplicar-se tanto mais em procurar metáforas quanto o discurso dispõe de menores recursos que os versos. A metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento clareza, agrado e o ar estrangeiro de que falamos; nem é possível tomá-la de outrem. (ARISTÓTELES, sd, p. 215)

⁴⁴ Entenda-se lexis

⁴⁵ Em tempo: techné retoriké, "arte retórica"

A análise do excerto permite-nos corroborar o que foi dito nos dois parágrafos anteriores, tendo em vista a presença dos termos *recurso* e *meio* na própria fala de Aristóteles. Tratando-a desse modo, tem-se a impressão de que ela seja algo *externo* ao processo de comunicação, ou seja, a visão *instrumental* apresentada revela a inserção do uso metafórico como algo que se encontra *fora* do processo cognitivo, ou seja, é algo que pode ser utilizado, e não que faz parte de tal processo, como descobriram os cientistas da linguagem na era moderna.

Outro ponto a ser ponderado diz respeito ao fato de o pensador afirmar que o *discurso* dispõe de menos recursos que os *versos*. Isso significa que, para ele, os versos não pertencem à categoria do *discurso*. Em outras palavras, não podemos tomar o termo em questão tal qual o concebemos hoje. Fica claro, portanto, que a denominação *discurso* cabe somente às atividades que envolvam o princípio argumentativo que se refere à Arte Retórica.

Ainda em sua preconização, continua o estagirita:

Devemos, portanto, selecionar os epítetos e as metáforas que se adaptam ao assunto para o que guiar-nos-emos pela analogia [...]. Além disso, as metáforas não devem ser tomadas de longe, mas de objetos que pertençam a um gênero próximo ou a uma espécie semelhante, de maneira que se dê um nome àquilo que até aí não o tinha e veja-se claramente que o objeto designado pertence ao mesmo gênero. (IBIDEM, p. 216-217)

Mais uma vez, nota-se a clara alusão à metáfora como um *meio ou instrumento*, o qual está a serviço de determinado argumento e que deve ser usado *conscientemente* pelo enunciador. Ao propor que se usem palavras do mesmo gênero e que nos guiemos pela *analogia*, há aqui uma redução estritamente *final* do fenômeno metafórico.

Ainda assim, é preciso ressaltar que Aristóteles também enxerga a metáfora como *prejudicial* à argumentação. De acordo com ele, o uso equivocado torna *frio* o estilo argumentativo, pois

Podem ser inconvenientes, umas porque são ridículas – a prova está em que autores cômicos também recorrem a elas – outras podem pecar pelo excesso de majestade ou por seu caráter trágico. Além disso, são obscuras, se tomadas de longe. Eis um exemplo de Górgias “negócios pálidos e sangrentos”, essas expressões são poéticas em demasia. (IBIDEM: pp. 220-221)

Outro aspecto importante que pode ser ressaltado é a classificação *poética em demasia*: partindo de tal caracterização, nota-se, novamente, a visão aristotélica acerca da escolha da metáfora: dir-se-á, portanto, que ela passa por um processo totalmente consciente por parte daquele que a utiliza. Outrossim, o termo em destaque revela algo que, na essência, torna-se contraditório, se tomarmos a metáfora dentro da visão corroborada por muitos: a de uma figura de linguagem, o que a torna, invariavelmente, um uso da linguagem *não referencial*.

Além disso, se interpretarmos, à luz das teorias mais contemporâneas, o uso *referencial* da metáfora, poder-se-ia imaginar que tal concepção aristotélica não está de todo equivocada, uma vez que o fenômeno metafórico se encontra, inclusive, em suportes que exigem uma linguagem dita *literal*.

3.1.2.1. A imagem

Outro ponto importante que se pode observar na obra em questão relaciona-se à presença de outro termo cunhado por Aristóteles: a imagem (*eikōn*). Sobre ele temos:

A imagem é igualmente uma metáfora; entre uma e outra a diferença é pequena. Quando Homero diz de Aquiles “que ele se atirou como um leão, é uma imagem; mas quando diz “Este leão atirou-se”, é uma metáfora. Como o leão e o herói são ambos corajosos, por uma transposição Homero classificou Aquiles de leão. [...]. As imagens devem ser utilizadas da mesma maneira que as metáforas, pois que das metáforas só se distinguem pela diferença por nós apontada. (IBIDEM: p. 222)

A título de esclarecimento, a palavra imagem deve ser entendida, como bem assinala o próprio Aristóteles, como *comparação*. A fala do filósofo deixa clara a semelhança entre *eikōn* e metáfora, entretanto, é lícito observar que a primeira é explicada pela segunda, e não o contrário.⁴⁶

Assim sendo, a linha que separa um e outro *uso* encontra-se no modo como ambos são apresentados. O exemplo dá conta da presença de um termo explicitamente comparativo “...atirou-se como um leão”, ao passo em que “Este leão

⁴⁶ Conforme assinala Ricoeur (2015, p.43): “[...] o propósito expresso de Aristóteles não é explicar a metáfora pela comparação, mas antes a comparação pela metáfora[...].”

atirou-se”, não há menção comparativa explícita. Apesar disso, não podemos interpretar a questão tendo como base a simples omissão de um termo comparativo. Caso isso ocorresse, estaríamos indo contra a ordem de pertença dada pelo próprio Aristóteles, conforme assinala Ricoeur (2015, p.46):

Aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida[...]. Portanto, não é somente a metáfora proporcional, mas toda metáfora que é uma comparação implícita, na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida.

3.1.3. Considerações sobre a metáfora em Aristóteles

A análise ora realizada permitiu-nos a compreensão exata do *locus* metafórico na obra do filósofo grego e também dos aspectos intrínsecos ao conceito de metáfora, o qual concentra, em seu bojo, três ideias principais: *desvio*, *empréstimo* e *substituição*.

Partindo de tais ideias, confrontamo-nos com uma visão intrinsecamente ligada à palavra em si, não tomada no sentido de *discurso*, como fizemos no capítulo dois, ligada ao *logos*, mas no sentido de *lexis*, um enunciado mais preocupado com a *estrutura*.

Percebemos, também que, tanto na Poética quanto na Retórica, o conceito de metáfora é mantido da mesma forma, apresentando, apenas, desdobramentos inerentes aos usos a que se propõem as obras em questão. A Poética fixa as bases conceituais no conceito de transposição, calcado em uma percepção de semelhança. A Retórica manterá o mesmo caminho, introduzindo, no entanto, a questão da comparação, a qual é explicada à luz da metáfora e reitera, mais uma vez, os aspectos de transposição, configurando a visão de *epiphora*⁴⁷ acerca do termo.

Ainda que muito já se tenha dito sobre a metáfora em suas origens mais remotas, julgamos pertinente sua reconsideração tendo em vista não só o fato de essa visão ainda ser encontrada hodiernamente, como também a necessidade de

⁴⁷ Transferência, deslocamento.

conhecimento de todas as nuances do pensamento aristotélico para, então, compreendermos o caminho da metáfora ao longo da História.

Ademais, é preciso compreender que, a longo prazo, a própria visão reducionista apresentada por Aristóteles em seus estudos sobre a metáfora contribuiu para a estagnação da própria Retórica, que se deixou, durante séculos, atrelada a uma simples teoria de *tropos*.

3.2. A metáfora moderna: breve análise das ideias de Fontanier e Foucault.

Conquanto tenhamos nos ocupado do pensamento aristotélico até o presente momento, antes de chegarmos ao cerne de nossa análise, baseada na teoria de Lakoff & Johnson, adimos outras ideias a fim de mantermos uma exposição mais linear no tocante à mudança do conceito de metáfora, muito embora nos deparemos com um espaço de quase dois mil anos de seu surgimento. Isso se deve ao fato de ser a partir desse período que os estudos sobre a metáfora tomarão rumos outros, que merecem ser levados em conta.

No século XIX, Pierre Fontanier, na obra intitulada *Figuras do Discurso*, apresenta um estudo concernente à questão dos *tropos*, dentre os quais figura a metáfora. Sobre ela, serão feitas observações interessantes, ainda que, em grande medida, ela continue situada ao nível da *palavra*, conforme fora em Aristóteles.

Sobre isso, assinala Loyola (2007: 40):

Sua obra *Figuras do discurso* é importante porque, apesar de comungar com todos os postulados acima, abre possibilidades de se pensar a figura na frase, no enunciado ou na proposição. Fontanier tentou fundamentar uma retórica que não se reduzisse a uma tropologia, ou seja, a uma teoria do desvio na significação das palavras. A tropologia passa a ser uma classe de figuras entre outras, tais como: figuras de construção, de elocução, de estilo, de expressão e de pensamento. As figuras seriam para o discurso uma espécie de “roupa, forma exterior”, possuindo dois traços característicos: a) ela é um desvio, distanciando-se da expressão simples e comum; b) ela deve permanecer livre, mesmo que seja habitual. Se seu uso for forçado, ela não mereceria mais o nome de figura, mas de catacrese.

Da análise feita acima, podemos extrair dois pontos importantes: o fato de Fontanier considerar as figuras de elocução como uma espécie de “roupa” –

colocando a metáfora, em certo ponto, no âmbito das figuras já mencionadas em nosso trabalho e a separação entre a *figura* e a *catacrese*.

Com relação a essa separação, informamos que ela se processa justamente pelo fato de a catacrese figurar como um empréstimo *forçado* pela falta de termo correspondente na língua. Desse modo, o que configura um processo “não natural”, para Fontanier, deve estar fora da categoria das figuras.

A palavra habitual também pode fornecer um viés interpretativo interessante, principalmente ao tomarmos a questão da metáfora como algo que permeia as mais diversas práticas do homem, sendo considerada, posteriormente, um recurso cognitivo de compreensão e expressão do mundo que o cerca.

Uma outra novidade na obra de Fontanier está, como assinala Ricoeur⁴⁸, na diferenciação feita entre as diferentes relações entre as ideias. Isso é importante, uma vez que, em Aristóteles, entendia-se como metáfora qualquer modo de transposição de significado de uma palavra. Em sua análise, o francês delimita três tipos de ideias: a correlação (metonímia), a conexão (sinédoque) e a semelhança (metáfora).

Ao delimitar o espaço da metáfora na semelhança, há uma outra mudança, conforme assinala Loyola: (IBIDEM)

[...] se a metáfora em Aristóteles era gênero (que comportava quatro espécies diferentes), ela se reduz em Fontanier a ser espécie, aquela do quarto tipo, por analogia. Há, assim, um refinamento da análise, sobretudo no que tange às relações subjacentes a cada tropo.

Tal fato também se revela importante, tendo em vista um outro fator correlato: a analogia é motivada por questões e fatores de opinião, centrando-se, principalmente, naquele que as utiliza. Desse modo, percebe-se que ela pode ser considerada sob um espectro mais amplo, podendo ser extraída de tudo aquilo que se relaciona ao homem, ou seja, de todas as situações com as quais ele se relaciona.

No lastro de tais transformações, que culminam com o advento da Linguística do século XX, outros aspectos passam a ser considerados no campo da linguagem e,

⁴⁸ Apud Loyola, 2007, p. 43.

indubitavelmente, nortearam o modo como os estudiosos trataram a questão da metáfora em seus trabalhos.

Em obra intitulada *As palavras e as coisas*, Foucault apresenta uma análise sustentada por uma visão que divide as questões da linguagem em três planos principais ao longo da História: o *clássico*, o *cartesiano* e o *discursivo* (MARQUES, 2015, p. 52).

No primeiro plano, existe visão imbricada na questão da similitude, a qual, conforme assinala o próprio Foucault, possui quatro nuances principais: a conveniência – caracterizada por similitudes graduais, a emulação – mais complexa que a primeira, funcionando como um espelho duplicador do mundo, a analogia – que dá conta não só dos fenômenos mais evidentes, como também dos mais sutis e, por último, a simpatia – ligada à assimilação, que poderia ter o poder de fazer com que as coisas perdessem sua identidade.

Já no segundo plano, observa-se um aspecto mais empírico do fenômeno da linguagem, passando a um aspecto mais classificatório, analítico, ou, de acordo com o próprio Foucault: (1999, p.412),

A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem. Tornou-se um objeto do conhecimento entre tantos outros: ao lado dos seres vivos, ao lado das riquezas e do valor, ao lado da história dos acontecimentos e dos homens. Comporta, talvez, conceitos próprios, mas as análises que incidem sobre ela são enraizadas no mesmo nível que todas as que concernem aos conhecimentos empíricos. [...]

As palavras do filósofo ilustram a mudança de paradigma sofrida no trato do fenômeno linguístico: a linguagem entendida como um *objeto* implica uma mudança de postura que tem inúmeras consequências. Uma delas, que transcrevemos a seguir, é de grande valia para o curso da metáfora em seu curso:

Tornada realidade histórica espessa e consistente, a linguagem constitui o lugar das tradições, dos hábitos mudos do pensamento, do espírito obscuro dos povos; acumula uma memória fatal que não se conhece nem mesmo como memória. Exprimindo seus pensamentos em palavras de que não são senhores, alojando-as em formas verbais cujas dimensões históricas lhes escapam, os homens, crendo que seus propósitos lhes obedecem, não sabem que são eles que se submetem às suas exigências. As disposições gramaticais de uma língua são o a priori do que aí se pode enunciar. A verdade do discurso é burlada pela filologia. Daí esta necessidade de

remontar das opiniões, das filosofias e talvez mesmo das ciências até as palavras que as tornaram possíveis e, mais além, até um pensamento cuja vivacidade não estaria ainda presa na rede das gramáticas. Compreende-se, assim, o reflorescimento muito acentuado, no século XIX, de todas as técnicas da exegese. (IDEM, p. 412)

A fala de Foucault apresenta alguns aspectos importantes: o primeiro relaciona-se à linguagem como lugar das *tradições e hábitos*. Tal afirmação abarca o fenómeno linguístico como um todo, presumindo a indissociável relação entre o homem e o meio em que se insere. O segundo ponto engloba a questão exegética dos estudos de linguagem, a qual começa a se vincular à questão do *discurso*, durante séculos, ofuscada por questões de cunho puramente gramatical ou filológico.

Certamente, os dois primeiros estágios foram de grande importância para o advento do terceiro, em que se configura uma visão voltada às questões discursivas propriamente ditas; há, então, uma visão menos *acessória*, pois, doravante, o discurso será usado para estruturar a linguagem, uma vez que sem aquele, esta não se sustenta. (MARQUES, 2015. P. 57)

A metáfora, nesse contexto, deixa de ter a função de *parte integrante*⁴⁹ da língua – utilizada pra intermediar as relações de diferenciação e similitudes entre os conceitos; ela será concebida como parte integrante da linguagem: faz parte, portanto, do discurso e, por extensão, da própria realidade. Perdem-se, pois, as visões de *desvio e similitude*. Em suma,

O sujeito e o discurso que inicialmente foram entendidos na sua materialidade de falante e expressão linguística, respectivamente, em parte, negligenciados, passam a ter papel de destaque no momento discursivo, entretanto, o sujeito não é pessoalizado, mas essencialmente sócio-histórico-cultural; e o discurso projeta os aspectos histórico-culturais de forma que constitui o saber. (IDEM. Pp. 57-58)

O percurso da metáfora, no entanto, irá mais além; fundir-se-ão as questões de linguagem e discurso e, através desse amálgama, emergirá como um ponto central da questão linguística, ligada inexoravelmente à questão do pensamento. Sobre tal viés analítico, que consiste no cerne de nosso trabalho, dedicamos as linhas posteriores.

⁴⁹ (MARQUES, 2015, p. 56)

3.3. A metáfora em Lakoff & Johnson: a questão da metáfora intrínseca à linguagem.

Antes de escrutinarmos os aspectos da teoria de Lakoff & Johnson, retomamos nossa fala do último parágrafo, a fim de melhor explicá-la. Quando dizemos que a metáfora emerge como ponto central da questão linguística, queremos demonstrar que, efetivamente, o foco dos estudos realizados dão conta de que o fenômeno metafórico não pertence às *extremidades* da linguagem, o que a colocaria como um recurso preso às questões estilísticas, mas sim como algo indispensável para a compreensão de diversos outros fatores – culturais, históricos, políticos – que permeiam, de modo inconsciente, a fala dos homens.

No cerne de tal concepção, é importante lembrar, entretanto, que uma hipótese semelhante foi levantada, também no século XX, por Sapir e Whorf. Os estudiosos afirmavam que a linguagem, sob a forma da estrutura gramatical de cada língua, era a responsável por ordenar o sistema conceptual do falante, uma vez que funcionava como uma forma de apreensão da realidade e de ordenação do pensamento.⁵⁰

Nesse sentido, o grande diferencial da teoria de Lakoff & Johnson encontra-se no fato de a metáfora ser inserida no âmbito da linguagem, como parte constituinte dela – e não somente a estrutura gramatical; por conta dessa inserção, desencadeiam-se dois fatores importantes, os quais, segundo Millan & Narotzky (2015, p. 12), são:

- 1) As metáforas impregnam a linguagem cotidiana, formando uma rede complexa e inter-relacionada à qual pertencem tanto as criações mais novas quanto as fossilizações. 2) a existência dessa rede afeta as representações internas, a visão de mundo que o falante tem.⁵¹

A esses dois fatores atrela-se a questão da sistematicidade do fenômeno metafórico: os teóricos acabaram por descobrir que a rede complexa – que ordena novas criações e mantém as mais antigas – é visível em expressões de diferentes

⁵⁰ MILLAN & NAROTZKY (2015, p.13)

⁵¹ Las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano, formando una red compleja e interrelacionada para la que tiene pertinencia tanto las creaciones más nuevas como las fosilizaciones; 2) la existencia de esta red afecta a las representaciones internas, a la visión del mundo que tiene el hablante.

idiomas, provando, desse modo, o fato de a metáfora ser intrínseca ao pensamento e à linguagem, e não um simples ornamento da fala ou recurso de estilo.

A exemplo de tal afirmação, os autores valem-se da seguinte metáfora conceptual:

Tempo é dinheiro.

Em seguida, recolhem uma série de expressões ligadas ao campo financeiro, as quais se encontram calcadas em uma série de proposições relacionadas ao campo financeiro.⁵²

Perdi mucho tiempo cuando caí enfermo.
Perdi muito tempo quando fiquei doente. (caí de cama)
*Έχασαπολλήχρονο όταν αρρώστησα.*⁵³

¿Vale la pena *gastar* ese tiempo?
 Vale a pena *gastar* esse tempo?
 Άξίζει το κόλπο να *ξοδέμεις* τέτοιον χρόνο;⁵⁴

Outra observação importante é feita no curso da obra: além da característica de compreender um aspecto de um conceito em termos de outro⁵⁵, também é possível observar que se podem ocultar outros aspectos por meio da mesma sistematicidade: são as chamadas *metáforas do canal*, relacionadas à linguagem. Dentre as principais proposições, destacam-se três:

As ideias ou significados são objetos.
As expressões linguísticas são recipientes.
A comunicação consiste em um envio

Com base nisso, podemos destacar as seguintes ocorrências:

Yo te *di* esa idea.
 Eu te *dei* essa ideia.
 Σου έδωσα αυτήν την ιδέα.⁵⁶

⁵² Fazemos aqui uma observação: o estudo original, publicado em inglês, traz as metáforas conceptuais concernentes ao idioma em questão. Entretanto, todas as traduções realizadas encontraram nas respectivas línguas expressões semelhantes. A fim de mostrar essa possibilidade utilizaremos exemplos do espanhol, tendo em vista de utilizarmos a versão hispânica da obra, do português e do grego.

⁵³ Έχασα – χάνω – leia-se éhassa e háno – perdi – perder

⁵⁴ Ξοδεύω – leia-se ksodévo – gastar.

⁵⁵ LAKOFF & JOHNSON (2015: 46)

⁵⁶ Δίνω – dhíno – dar.

La oración no *tiene* significado.
 A oração não *tem* significado.
 Η πρόταση δεν έχει νόημα.⁵⁷

Os casos acima analisados contemplam a categoria das metáforas *estruturais* e revelam, em grande parte, os aspectos da vivência do homem no meio em que está inserido, bem como da maneira com a qual consegue enxergar e significar as diferentes situações que se processam nesse meio.

Se tomarmos, por exemplo, a metáfora conceptual do tempo, não será difícil perceber que a relação que mantém com o dinheiro acaba por acontecer justamente pelo fato de muitas sociedades se encontrarem vinculadas a um padrão capitalista e, nele, o tempo gasto está relacionado a algum retorno financeiro – seja por meio do trabalho dos empregados, seja por meio do lucro obtido pelos empresários.

Ademais, são apresentadas as metáforas *orientacionais*. Cabe a elas o papel de organizar um sistema global de conceitos *em relação* a outros.⁵⁸ Para tanto, valer-se-ão de conceitos de natureza física, atrelados, entretanto, a questões culturais. Desse modo, poderá haver certa discrepância entre sua presença, tendo em vista o fato de algumas culturas terem uma visão físico-cultural diferente de outras. Apesar disso, podemos encontrar semelhanças entre os três idiomas aqui apresentados, a saber:

Saúde é para cima. Doença é para baixo.

Cayó en coma.
 Έπεσε⁵⁹κώμα

Em Português, não utilizamos a expressão “cair em coma”, ao passo que, em espanhol e em grego a expressão é a mesma. Ainda que não esteja relacionada especificamente a tal estado, temos uma expressão relacionada a doenças em geral “*Cair de cama*”.

Dois outros pontos importantes que ressaltamos em nossa análise são concernentes à questão da *personificação* e da *metonímia*. Sobre a primeira, preconizam os autores que se trata de *metáforas ontológicas*, as quais são formas de

⁵⁷Έχω – ého – ter.

⁵⁸ (LAKOFF & JOHNSON, 2015, p. 50)

⁵⁹Πέφτω – péfto – cair.

considerar acontecimentos, emoções, ideias, etc. como entidades e substâncias.⁶⁰ À guisa de exemplificação, observemos os seguintes enunciados:

La vida me ha estafado.
A vida tem-me cansado.
Ηζωή μ'έχει κουράσει.⁶¹

Com relação à metonímia, observa-se que ela parte de um princípio de sistematicidade semelhante ao da metáfora, tal qual a concebemos doravante. Entretanto, é preciso diferenciá-la da personificação, a fim de não incorrerem em um reducionismo inapropriado.

Em um enunciado tal como *O sanduíche de presunto está esperando a conta*⁶², não podemos entender que seja atribuída uma característica humana a algo não humano. Nesse caso, trata-se de uma referência a uma pessoa real: aquela que teria pedido o sanduíche.

3.3.1. A questão cultural no contexto do sistema conceptual metafórico.

Um aspecto importante já mencionado anteriormente é a questão da cultura, cuja relação é intrínseca à metáfora, tendo em vista o fato de ambas manterem uma relação, segundo Lakoff & Johnson, *coerente*. Em outras palavras, o sistema conceptual, regido e ressignificado pela metáfora, estará sempre de acordo com os valores culturais de determinado grupo.

Dessa forma, podemos inferir, e este é o cerne de nosso trabalho, o fato de ser também a metáfora uma maneira de compreender e apresentar aspectos culturais de determinada sociedade: por meio da análise das sistematicidades de determinadas ocorrências metafóricas, podemos, então, apreender os aspectos culturais concernentes a determinados indivíduos, sobre os quais não tenhamos, grosso modo, muito conhecimento.

Tal premissa é válida tendo em vista o fato de

⁶⁰ Ibid. 64.

⁶¹ Optamos aqui pelo uso do verbo κουράζω–kurázo – cansar-se, sem prejuízo no sentido da personificação apontada.

⁶² Ibid, 73

Os indivíduos, como os grupos, variam em suas prioridades e nas maneiras de definir o que é bom e virtuoso para eles [...]. Com relação ao que é importante para eles, seus sistemas de valores são coerentes com as principais metáforas orientacionais da corrente cultural à qual se subscrevem. (LAKOFF&JOHNSON, p. 61)⁶³

Ainda que os autores se atenham exclusivamente, no presente trecho, às metáforas orientacionais, é possível estender o conceito a todas as outras metáforas apresentadas. Isso porque, de acordo com a vivência de determinado grupo, ou subgrupo, haverá a existência de determinado tipo de metáfora ou conceito metafórico, o qual retrata o seu modo de se relacionar com aspectos específicos de sua vida.

3.3.2. O sistema conceptual e as experiências físicas

Partindo do pressuposto de que a relação do homem com o meio se dá por meio da linguagem e ela é puramente metafórica, questionar-se-ia se, em nenhum momento, poderia haver uma relação linguística que não perpassasse por nenhum processo metafórico.

Sobre essa questão, os autores fazem importantes considerações, as quais estão relacionadas aos sentidos primevos do homem, como as experiências *acima – abaixo*, por exemplo. Ainda que se constituam experiências mais primitivas, elas sempre estarão inseridas em um contexto cultural, o qual, conforme assinalam Lakoff & Johnson (2015, p.97), faz com que qualquer experiência esteja atrelada à cultura até o mais profundo do ser.⁶⁴

Apesar disso, os estudiosos admitem a existência de formas experimentais *mais físicas ou mais culturais* e destacam a importância de todas elas, sem que haja sobrepujança de uma sobre a outra. Tal fato, portanto, denota que o questionamento realizado no início do tópico não tem grande relevância, principalmente pelo fato de

⁶³ Los individuos, como los grupos, varían en sus prioridades y en las maneras de definir lo que es bueno y virtuoso para ellos[...] En relación con lo que es importante para ellos, sus sistemas de valores son coherentes con las metáforas orientacionales principales de la corriente cultural en la que se subscriben. (LAKOFF&JOHNSON, 2015, p. 61)

⁶⁴ A tradução para o espanhol utiliza a expressão *hasta los tuétanos* para se referir à relação do homem com suas questões culturais. Se traduzida ao pé da letra, teremos “até os tutanos”, expressão que, em português, equivaleria a algo como “até a medula dos ossos”. Cabe aqui uma consideração importante: a utilização dessa expressão, claramente figurada, revela o aspecto intrínseco da questão cultural ao homem, a qual norteia, inclusive, suas experiências físicas.

serem as experiências mais físicas apenas uma outra forma de geração de novas metáforas, inclusive metonímias, cuja origem se dá por meio da compreensão metafórica do homem sobre tudo aquilo que o cerca.

3.2.3. Causalidade, gestalts e categorização

Outros aspectos importantes, concernentes à relação do homem com o meio, são participantes do processo metafórico de compreensão e significação que o ser humano dá aos processos experienciais por que passa ao longo de sua vida, na comunidade em que está inserido.

Sobre eles, Lakoff & Johnson (2015) trazem informações importantes, que fundamentam a teoria defendida, começando sobre a questão da casualidade, conhecida por todos como uma experiência humana mais primitiva e tida, durante muito tempo, como um fenômeno indecomponível.

No entanto, para os autores, a causalidade nada mais seria que uma *gestalt* experiencial, ou seja, algo que se deve ser considerado sob um espectro mais amplo que uma simples lei de causa e efeito. Apesar de não negarem o fato de haver fatos de casualidade prototípicos, é preciso ponderar, sobretudo, a questão de cada um deles ser considerado uma *gestalt*.

Se relacionarmos a causalidade à base mais primitiva da *gestalt* – a *percepção* – notaremos, mais uma vez, que até as relações de causalidade perpassam por um processo de ressignificação na concepção humana, a qual categoriza os eventos por meio de protótipos ou termos familiarmente parecidos (Lakoff & Johnson, 2015, p. 111).

Em outras palavras,

Ainda que o conceito de causa, como o temos caracterizado, seja básico para a atividade humana, não se trata de um “primitivo” no sentido usual do constituinte primitivo, não é inalisável e indecomponível. Posto que se define em termos de um protótipo que se caracteriza por um complexo de propriedades recorrentes, nosso conceito de causa é, por vez, holístico, analisável nessas propriedades, e capaz de uma ampla gama de variações. (IDEM, p. 112)⁶⁵

⁶⁵ Aunque el concepto de causa como lo hemos caracterizado es básico para la actividad humana no se trata de un “primitivo en el sentido usual de constituyente primitivo, no es inanalizable e indescomponible. Puesto que se define en términos de un prototipo que se caracteriza por un complejo de propiedades recurrentes, nuestro concepto de causa es a la vez holista, analizable en estas propiedades, y capaz de una amplia gama de variaciones.

Dessa forma, mais uma vez, ponderamos que até mesmo os fatores considerados mais primitivos nas experiências humanas dão a possibilidade da eclosão do fenômeno metafórico, uma vez que, grosso modo, todo o processo se dá por meio de definição, o que, em certa medida, já pressupõe uma atividade metafórica.⁶⁶

Em suma,

[...] o conceito de causa se baseia no protótipo de manipulação direta, que emerge naturalmente de nossa experiência. O núcleo prototípico é elaborado pela metáfora para produzir um conceito amplo de causa, que tem muitos casos especiais. [...] (IDEM, p. 115)⁶⁷

3.3.4. Considerações sobre a metáfora em Lakoff & Johnson

A análise que apresentamos ao longo do presente tópico permite-nos considerar a importância da teoria metafórica elaborada pelos autores em questão, tendo em vista o modo com o qual o fenômeno metafórico é tratado ao longo da obra. Isso porque, embora se possa dizer que, desde Aristóteles, os estudos sobre a metáfora se desenvolveram, foi em Lakoff & Johnson que outros aspectos vieram à tona.

Quando tomada sob uma óptica pragmática, a metáfora intensifica seu espectro, devido ao fato de serem considerados outros tópicos intrínsecos à natureza humana, significada e ressignificada pela linguagem. Desse modo, une-se o fenômeno metafórico, em um primeiro momento, à capacidade que o homem tem de produzir sentidos, os quais são expressos e categorizados metaforicamente.

Se por um lado os autores nos mostram por meio de exemplos cotidianos o quão impregnada de metáforas é a linguagem referencial, por outro somam-se outros fatores também indecomponíveis – dentre os quais podemos citar a vivência cultural a que está vinculado o ser humano, e aí temos um fator tão importante quanto as experiências ditas “físicas”, consideradas, a *priori*, como não passíveis de decomposição.

⁶⁶ Conforme ponderam os autores, a metáfora, muitas vezes, encontra-se na compreensão de um conceito *em termos* de outro.

⁶⁷ [...] el concepto de causa se basa en el prototipo de manipulación directa, que emerge naturalmente de nuestra experiencia. El núcleo prototípico es elaborado por la metáfora para producir un concepto amplio de causa, que tiene muchos casos especiales [...]

A fim de demonstrarmos a relação intrínseca do fenômeno metafórico e de sua relação com as questões culturais, passamos, no capítulo seguinte, à análise de diversos pontos de jongo, levantando, de cada um deles, as principais metáforas existentes.

Paralelamente, valer-nos-emos de aspectos culturais relativos à cultura jogueira, compilados ao longo da pesquisa, para, então, formularmos as possíveis motivações que levaram à construção do sistema conceptual que permeia tal manifestação cultural, ainda pouco difundida e estudada em nosso país.

4. ANÁLISE DA METÁFORA NOS PONTOS DE JONGO

O capítulo que ora iniciamos tem como escopo precípuo a análise das metáforas mais significativas que encontramos durante a seleção do corpus. Apresentamos, a princípio, uma breve análise do conceito de cultura e da maneira como ele se engendra à questão metafórica, conforme os postulados dos autores que utilizamos na metodologia.

Em seguida, passamos, então, à análise sistemática das metáforas, as quais optamos por dividir conforme a nomenclatura proposta na obra em que nos baseamos e, ao término de cada tópico, procedemos à análise do ponto de vista cultural que teria motivado o surgimento das referidas construções.

4.1. Metáfora e cultura: uma consideração necessária

No capítulo anterior, ocupamo-nos da análise da questão da metáfora como conceito, escrutinando os principais aspectos que a envolveram e ainda envolvem, ora tratada como mera *figura de linguagem*, ora como parte intrínseca ao sistema cognitivo do homem.

De Lakoff & Johnson (2015), adotamos o viés analítico que aqui será apresentado, tendo em vista o fato de a metáfora ser por eles considerada como parte integrante do processo de linguagem, cuja manifestação se encontra ligada indissociavelmente às questões culturais de determinado povo.

Acerca das questões culturais, assinala Santos (2008, p.8)

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passaram. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos. As variações nas formas de família, por exemplo, ou nas formas de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do trabalho não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as condições materiais de sua existência. Entendido assim, o estudo da cultura contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas.

Ainda que muitas expressões metafóricas sejam recorrentes em diversos idiomas, com pequenas variações, outras são específicas de determinado grupo social, tendo em vista as suas experiências e vivências. Por conta disso, entendemos que a metáfora pode ser um instrumento de grande valia não somente para a manutenção das questões culturais de determinado grupo ou povo, mas também, e principalmente, para a compreensão de determinada cultura, como assinala o trecho acima transcrito.

No tocante ao corpus de nossa pesquisa, é mister considerar um aspecto importante, concernente à palavra do jongo: a linguagem cifrada da qual se valem muitos pontos. Sobre ela, infelizmente, não dispomos de muitas informações, tendo em vista o caráter enigmático das canções, os quais garantem, em grande medida, a manutenção dos mistérios que envolvem tal prática cultural.

Dessarte, a análise aqui apresentada não terá como princípio uma *exegese ou interpretação* específica dos pontos colhidos, mas sim da verificação das metáforas que os constituem, tendo em vista de as entendermos como um aspecto *mais profundo* da linguagem. Em outras palavras, não nos cabe a decifração dos enigmas, pois eles são parte mais *elaborada* dos pontos, portanto, menos *naturais*. As metáforas, entretanto, visíveis e independentes da questão das cifrações, fazem parte de uma elaboração mais *natural* da linguagem jogueira e revelam aspectos culturais dessa manifestação cultural pouco difundida em nosso país.

A seguir, passamos à análise das metáforas, considerando as *metáforas estruturais, orientacionais, as ontológicas (personificação) e alguns casos de metonímia*. Também consideramos as *metáforas criativas*, as quais, segundo Lakoff & Johnson (2015, p.181), podem nos proporcionar uma nova compreensão de nossa experiência, dando novo significado a nossas atividades passadas e cotidianas, bem como ao que sabemos e cremos.

4.2. Metáforas estruturais

Conforme exposto no capítulo 3, as metáforas estruturais são as que se relacionam mais intrinsecamente aos aspectos da *vivência* do homem no meio em que está inserido. Cabe a elas, portanto, a função de significar e ressignificar a experiência humana. Por meio do levantamento de tais metáforas, conseguimos,

portanto, compreender as nuances mais profundas do pensamento do jongueiro e de que modo ele se relaciona culturalmente com os elementos de sua cultura.

1. O JONGO É UM LUGAR

I. Quando eu entro no jongo e começo a cantar
Logo na minha vozinha eu começo a lembrar.
Toca, minha gente, esse jongo, que eu quero escutar
Nesse balanço gostoso eu vou me *acabar*.

(Jongo da Serrinha – RJ)

2. O JONGO É UM DESTINO (LUGAR DE CHEGADA)

II. Andei, parei
Custei
Mas no jongo eu cheguei.

(Dito Ribeiro – Campinas – SP)

Os dois pontos revelam um aspecto conceptual importante da cultura jongueira: em determinados momentos, o jongo não se manifesta somente como o produto cultural: ele é um lugar, um caminho ou um destino. Tal posição é reafirmada pelo uso dos verbos que acompanham as expressões – chegar e entrar.

3. O JONGO É MÚSICA

I. Eu quando canto jongo
Da banda de Barrero
Que filho de mamãe
Virô pracata de vovô.

(Jongo de São José do Barreiro)

4. O JONGO É UM INSTRUMENTO

II. Toca, minha gente, esse jongo, que eu quero escutar
Nesse balanço gostoso eu vou me acabar.

(Jongo da Serrinha – RJ)

O complexo universo do jongo abarca questões de significação que o consideram muito além de uma manifestação cultural. Talvez assim o seja para nós

que o estudamos. Para os jongueiros, o *jongo* é um espaço criado no momento da celebração⁶⁸, é o instrumento e é a música. Dessa forma, concatenam-três elementos que o compõem e o caracterizam: dança, canto e ritmo.

Poder-se-ia pensar, todavia, que as metáforas aqui registradas fariam parte do que chamamos de *metáfora criativa*. Ressaltamos, pois, o fato de estarmos nos inserindo em um outro universo cultural. Nele, o entendimento do jongo, a sua concepção, é distinto e regula todo o sistema daquela comunidade.

5. ENTIDADES SOBRENATURAIS SÃO PAIS

I. No meu tempo de cativoiro
Nego apanhava de sinhô
Rezava Santa Maria
Liberdade, meu Pai Xangô.

(Jongo do Tamandaré – Guaratinguetá - SP)

II. Minha mãe é uma Sereia
Mora no fundo do mar
Eu também sou filha dela, meu Deus do céu
Moro no mesmo lugar.

(Quilombo de São José da Serra - RJ)

Os pontos acima evidenciam outro aspecto importante da cultura africana: a relação entre os homens e seus deuses. Sobre isso, assinala Verger (2002: 18) que, em África,

A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam o controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais, ou, ainda, adquirindo o conhecimento por meio das plantas e de sua utilização.

Essa visão de antepassado comum, que estabelece uma relação de *tutoria* com os humanos, permitiu que esse vínculo se fizesse mais próximo e fosse traduzido como uma relação entre pais e filhos, tendo em vista o fato de os deuses propiciarem

⁶⁸ Se pensarmos como celebração, poderíamos dizer que a mesma metáfora é largamente utilizada por nós quando dizemos: Vou à festa. A festa na verdade é o evento, não o lugar propriamente. Torna-se o destino, mas, na verdade tem outra acepção.

boa vida a seus seguidores, cuidando deles e mostrando-lhes os melhores caminhos a serem seguidos.

No Brasil, a relação familiar estendeu-se além dos limites dos deuses ditos *orixás, inquices ou voduns* e, com o advento da Umbanda, por exemplo, miscigenaram-se as bases religiosas africanas a outras Entidades que não pertencem ao panteão do continente. Outras figuras, como o Caboclo e os Pretos Velhos, surgidas em solo brasileiro, também figuram como pais e mães dos adeptos das religiões. No ponto II, essa miscigenação fica mais evidente, pelo fato de a entidade citada ser uma *Sereia*, a qual, teoricamente, não está inserida no conjunto de deuses africanos, mas foi associada, aqui, à figura de Yemanjá.

4.3. Metáforas ontológicas

Às metáforas ditas ontológicas compete o processo da personificação, o qual abarca uma infinidade de imagens (sentimentos, acontecimentos, ideias etc.). No caso da cultura jogueira, decidimos elencar duas imagens personificadas de grande importância para o universo do jongo: a África e os tambores.

1. *ÁFRICA É UMA ENTIDADE, UM SER*

I. Ô gente, nasci na Angola
Angola que me criou.
Eu sou neto de Moçambique, ô gente
 Eu sou um negro, sim sinhô.

(Quilombo de São José da Serra - RJ)

II. Ô Mãe África, vem lembrar seu cativo
 Olha só o meu tambu, meu tambu
 Bate forte o candongueiro
 De tanto soluçar, soluçar, soluçar
 Vai molhar o meu terreiro. (Jongo do Tamandaré – Guaratinguetá - SP)

Os pontos acima dão conta do processo de personificação pelo qual a África passou. Na cultura jogueira, várias metáforas são utilizadas para personificar a terra natal, vista como mãe, ventre gerador de um povo e de sua cultura. Ao dizer que Angola o criou, ou pedir que a Mãe África venha lembrar seu cativo, o jogueiro

estabelece duas relações: a de personificação, tendo em vista o uso dos verbos *criar* e *venha lembrar* e a de ligação materna com o continente.⁶⁹

2. OS TAMBORES SÃO SERES

I. *Tava durumindo quando engoma mi chamô*
Levanta, nego, cativoiro acabô.

Variação

Tava durumindo quando engoma mi chamô
Disse levanta povo, cativoiro acabô.

(Ponto de domínio popular, cantado em diversas comunidades jongueiras)

II. Saravá Senhor Tambu, saravá esse terreiro
Saravá os Pretos Velhos, saravá Dito Ribeiro.

(Jongo Dito Ribeiro – Campinas – SP)

III. Dim dom, meu tambu está chorando
Tá chamando o candongueiro.
Saravá o povo preto, saravá povo de Angola,
Saravá meu caxambu, saravá esse terreiro.

(Jongo Dito Ribeiro – Campinas – SP)

A personificação dos tambores é um fato de grande recorrência não só entre as comunidades jongueiras, mas também da maioria das comunidades que se organizam em torno de práticas de origem africana. A prevalência de verbos como *chamar* e *chorar*, bem como o tratamento *senhor*, revelam a profundidade dessa relação entre o tambor e a cultura do local.

Sobre isso assinala Totonho, da Comunidade do Tamandaré⁷⁰:

O tambor é um instrumento realmente muito respeitado porque ele recebe um nome, também significa como se fosse um orixá. Então ele tem que ser saravado, ele tem que ser respeitado, ele tem que ser cumprimentado na roda de jongo porque ele é um respeito. Sem o tambor, o jongo não sai.

⁶⁹ Baseamo-nos, para tal afirmação, no adágio popular: Mãe é quem cria. (Ponto I). No segundo ponto, há a confirmação de tal pensamento, tendo em vista o fato de o jongueiro referir-se à África como mãe.

⁷⁰No documentário O Jongo no Sudeste, produzido pelo Ministério da Cultura, em 2005.

Percebemos, desse modo, que o respeito acima mencionado permitiu que fosse criada uma personificação do instrumento, o qual também é ligado, metaforicamente, a verbos que indicam *expressão verbal humana e sentimentos*, revelando um aspecto também comunicativo: ele é o contato com a África, como outras entidades sobrenaturais. Em determinados momentos, ele é também a própria voz desses elementos.

No capítulo 2, em que nos ocupamos da questão da palavra jongada, recolhemos o depoimento do Tata Mona Guiamazy, do tempo de Cultura BantuRedandá, o qual reitera a importância do tambor para o Candomblé. Tal fato demonstra a supremacia desse instrumento nas práticas culturais de matriz africana, conforme dissemos anteriormente.

4.4. As metáforas orientacionais

De acordo com Lakoff e Johnson (2015), as metáforas orientacionais são estritamente ligadas às questões culturais e podem sofrer alterações, dadas as vivências de determinado grupo ou comunidade. No universo jogueiro, existem algumas referências no tocante à orientação que merecem destaque, as quais elencamos a seguir.

1. LIBERDADE É PARA CIMA

Pisei na pedra, a pedra balanceou
Levanta, meu povo, cativo se acabou.

Ressaltamos, aqui, que a expressão *levanta*, também encontrada no ponto I da segunda metáfora apresentada no tópico 4.3., relaciona-se ao fim do cativo. A expressão “*tava durumindo*” relaciona-se ao próprio cativo e cria uma outra metáfora orientacional: se liberdade é para cima – *levanta*, O CATIVO É PARA BAIXO – dormir, algo que se faz deitado, uma posição que pressupõe submissão, subjugamento.

2. O JONGO É LUGAR PRÓXIMO

Papai chegô aqui
 Pede licença
 Pede licença pra angoma
 Pede licença pra tudo
 Pra chegá no seu reiná.

(Jongo de Lagoinha – SP)

3. A CASA É LUGAR DISTANTE

Quando eu saí de lá de casa
 Pedi licença pra Dindá.
 Eu chego aqui no jongo
 Peço licença pra entrar.

(Jongo do Tamandaré – Guaratinguetá – SP)

III. Eu saravotambu grande
 Eu saravo candongueiro
 Também vou saravando
 Quem cantou aqui primeiro.

Se pensarmos no fato de o ponto ser tirado no momento em que os jongueiros se concentram na roda, não é difícil perceber que sempre a referência de jongo será *aqui*, ou seja o lugar próximo onde se está e o lugar de onde se vem será *lá*, ou seja o lugar distante. No entanto, a referência feita a lá pode variar, tendo em vista a linguagem instável de muitos pontos, e abarca, muitas vezes, o conceito de África ou de morte, como veremos nas metáforas criativas.

4.5. As metonímias

O processo de significação do jongo perpassa pelas metonímias, as quais têm usos bem dirigidos, que se relacionam também a questões, de certo modo, orientacionais. Dizemos isso, pois o caso mais comum se dá na utilização da parte pelo todo, quando se fala da própria roda do jongo. Observemos os exemplos a seguir.

I. Venho de longe
 Não esqueci do saravá
 Eu chego na sua angoma
 Meu lovado adonde está? (Jongo de Aparecida – SP)

II. Maria foi na angoma
 Esqueceu do paletó.
 Comé que a Maria dança?
 Dança só de saia só.

(Jongo de Aparecida – SP)

Em ambos os pontos, nota-se a presença da construção chegar na angoma. É necessário, no entanto, não a confundir com aquela apontada no tópico 4.2.⁷¹. A angoma não é um lugar, tendo em vista o fato de ser o próprio tambor. Dessa forma, ocorre a preponderância de uma parte no lugar do todo: representa-se todo o jongo através de um de seus elementos constituintes. Chegar à angoma, portanto, significa chegar ao jongo.

4.6. As metáforas criativas

Ainda no sistema conceptual do jongo, existem as metáforas criativas, as quais participam do processo de recriação de realidade sensorial e empírica dos membros das comunidades. Fazemos, mais uma vez, a ressalva de que as metáforas estruturais aqui apresentadas não fazem parte dessa categoria, uma vez que participam dos valores mais profundos da sociedade jongueira. Em outras palavras, elas constituem a *estrutura* do sistema funcional de tais comunidades.

Passemos, doravante, à análise de outros pontos, a fim de compreender a ressignificação referida no parágrafo anterior.

1. *ÁGUA É UM TRANSPORTE*

Quando eu morrê, num precisa me enterrá
 Joga na Paraíba, deixa a água me levá.
 A carne os peixe come
 O osso deixa afundá.

Um olhar superficial colocaria a metáfora “*deixa a água me levá*” na categoria de uma simples personificação. Entretanto, o transporte aqui deve ser entendido no contexto em que se deu a escravidão no Brasil: pela água foram trazidos

⁷¹ Se tomarmos a metáfora “O jongo é um lugar”, poder-se-ia pensar em “A angoma é um lugar”, por isso a observação.

para cá os escravos e é pela mesma água que devem ser levados ao outro mundo, o qual, geralmente, é representado pela própria África, como veremos a seguir.

2. *ÁFRICA É A ÚLTIMA MORADA*

Mãe Preta, Mãe Preta, Mãe Preta,
Onde é que estás agora
Tua morada é tão longe
Bem pertinho de Angola.

Sobre o ponto acima, destacamos o fato de o contexto da morte estar implícito no ponto. A morada longínqua é a mesma África que gerou, em seu ventre, aqueles que para cá foram trazidos na condição de escravos.

Ainda sobre os pontos transcritos em 1 e 2, mencionamos o fato de haver, também, implícita uma outra metáfora importante, corrente, inclusive, nas sociedades não jongueiras: *A MORTE É UMA VIAGEM*. Sobre isso, assinala Bachelard (1998: 77), apud Bezerra-Perez (2012: 293)

A Morte é uma viagem, e a viagem é uma morte. “Partir é morrer um pouco”. Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos Mortos.

Nos pontos de jongo, são comuns as imagens da água, de sua relação com a África e com o transporte dos homens, tendo em vista o fato de ser

[...]para essa Rainha das Águas que se voltam os desejos de retorno ao útero maternal, às águas fecundas, o desejo de retornar para casa, para a morada distante que ficou lá em Angola, pois todos os rios se comunicam, e as águas nos conduzem para o mar, para os braços de Yemanjá[...] observo as imagens do ciclo das águas que nascem e morrem a todo instante, a saudade, o retorno, a viagem, a passagem feliz. (BEZERRA-PEREZ, id. Ibid)

4.7. Quadros-síntese

A fim de melhor exemplificar as principais ocorrências metafóricas encontradas no curso de nossa análise, apresentamos, a seguir, dois quadros-síntese, nos quais se encontram, respectivamente, as metáforas categorizadas de acordo com a classificação proposta por Lakoff & Johnson (2015) e agrupadas de acordo com as imagens a que se relacionam.

4.7.1. Quadro-síntese de metáforas de acordo com a classificação de Lakoff & Johnson (2015)

<p>Metáforas estruturais</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. O JONGO É UM LUGAR 2. O JONGO É UM DESTINO (LUGAR DE CHEGADA) 3. O JONGO É MÚSICA 4. O JONGO É UM INSTRUMENTO 5. ENTIDADES SOBRENATURAIS SÃO PAIS
<p>Metáforas ontológicas</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. A ÁFRICA É UMA ENTIDADE, UM SER 2. OS TAMBORES SÃO SERES
<p>Metáforas orientacionais</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. LIBERDADE É PARA CIMA 2. O JONGO É LUGAR PRÓXIMO 3. A CASA É LUGAR DISTANTE
<p>Metonímias</p>	<p><i>A parte pelo todo:</i></p> <p>O TAMBOR É O JONGO (Chega-se ao tambor, chega-se ao jongo).</p>
<p>Metáforas criativas</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. ÁGUA É UM TRANSPORTE 2. ÁFRICA É A ÚLTIMA MORADA

4.7.2. Quadro-síntese de metáforas agrupadas de acordo com a imagem a que se referem

JONGO	<ol style="list-style-type: none"> 1. LUGAR 2. DESTINO 3. MÚSICA 4. INSTRUMENTO 5. LUGAR PRÓXIMO
ÁFRICA	<ol style="list-style-type: none"> 1. ENTIDADE, SER 2. ÚLTIMA MORADA
TAMBORES	<ol style="list-style-type: none"> 1. SERES 2. JONGO
ÁGUA	<ol style="list-style-type: none"> 1. TRANSPORTE
CASA	<ol style="list-style-type: none"> 1. LUGAR DISTANTE
ENTIDADES SOBRENATURAIS	<ol style="list-style-type: none"> 1. PAIS
LIBERDADE	<ol style="list-style-type: none"> 1. PARA CIMA

O capítulo que ora apresentamos revela, por meio da análise das metáforas presentes nas letras dos pontos de jongo, aspectos conceituais de grande importância para a compreensão do universo cultural que permeia as comunidades jogueiras.

Por meio das ocorrências metafóricas registradas, as quais abrangem todas as classificações propostas por Lakoff & Johnson (2015), pudemos compreender parte dos valores e dos aspectos culturais que envolvem a cultura afro-brasileira no sudeste do Brasil, perpetuada ao longo dos séculos através da manifestação cultural por nós escolhida como objeto de análise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo principal a análise dos pontos de jongo a partir das ocorrências metafóricas neles presentes, partindo das premissas de Lakoff & Johnson, que consideram a metáfora como parte integrante e constituinte da linguagem, relacionada intimamente, por isso, às experiências culturais dos povos.

Para tanto, iniciamos a pesquisa com a apresentação das características da manifestação cultural por nós escolhida, ressaltando os principais aspectos que a compõem – a música, a dança e o canto, por meio do levantamento de aspectos etimológicos do termo, as questões históricas que envolveram a vinda dos bantos ao Brasil, bem como de aspectos socioantropológicos concernentes ao jongo.

A busca de tais aspectos foi de suma importância para que pudéssemos, então, compreender os versos colhidos ao longo do levantamento do corpus, os quais, metaforicamente, aludem à vivência e à sobrevivência dos praticantes do jongo.

Em seguida, procedemos à análise da palavra jo(n)gada, cuja função é primordial na roda, uma vez que ao jongo se ligam aspectos religiosos e mágicos, despertados pelo emprego da linguagem, visando a finalidades diversas. Compreendemos, nesse aspecto, a manutenção dos valores orais advindos das sociedades africanas, baseados na força da palavra proferida, a qual é observada nos diferentes tipos de pontos existentes no repertório do jongo.

Ao traçarmos o panorama da metáfora, partindo de seu berço na Grécia, percebemos o quão ligada ela ainda se encontra à concepção aristotélica, que perdurou durante séculos da Era Cristã. Durante esse tempo, o conceito metafórico viu-se relegado a um simples recurso discursivo, o que será refutado com o advento de teorias ligadas à Pragmática, cujo corolário se dá através da obra de Lakoff & Johnson, cujas principais premissas também escrutinamos.

Procedemos, então, à análise das metáforas mais evidentes que encontramos nos pontos de jongo e percebemos que ela poderia ser de grande valia para que pudéssemos, parcialmente, adentrar no universo conceptual e simbólico que envolve a prática jogueira.

No cerne de tal premissa, ainda que esbarrássemos em outro aspecto linguístico importante do jongo – a linguagem cifrada, pudemos depreender, grosso modo, como se ordena o pensamento dos que mantêm viva a tradição em questão.

Ao analisar os principais tipos de metáforas que são recorrentes nos diversos pontos que compilamos, demo-nos conta de que, efetivamente, elas são de significativa importância para compreender, em grande medida, a cultura de um povo.

Ao dividirmos as ocorrências, de acordo com a nomenclatura preconizada por Lakoff & Johnson, percebemos a ligação entre a metáfora e o nível de profundidade e a importância de determinado aspecto cultural: ao pensarmos, por exemplo, nas metáforas estruturais relacionadas ao jongo e aos Entes Sobrenaturais, adentramos no mundo mais profundo de crenças e concepções que os jongueiros têm sobre sua prática e sua religião.

Também nas personificações, percebemos o trato que determinados aspectos recebem, como o tambor, a verdadeira alma do jongo, que representa uma entidade, um ser com vida própria, capaz de garantir a comunicação com o sobrenatural, bem como representar a voz de uma África distante e saudosa.

As metáforas orientacionais mantêm, conforme vimos, estreita ligação com eventos pelos quais passaram os antepassados dos jongueiros, relacionando-se ao cativo, ao seu término, bem como a noção de pertinência e localização do que está no jongo – aqui – e fora dele – lá.

Sobre esse lá também dedicamos algumas linhas, e percebemos que, em determinados momentos pode referenciar somente a casa, o lar físico deixado para trás para ir à roda de jongo; em outras ocasiões, a África converte-se novamente em lar, o qual agora abriga o espírito que retorna ao ventre gerador, um sonho mantido por toda a vida no cativo.

Embora a linguagem cifrada, produtora de metáforas, as quais só podem ser explicadas com auxílio de jongueiros, seja muito presente nos pontos, é possível apreender aspectos importantes por meio daquelas vistas *a olho nu*, sob uma análise que não conta com o auxílio dos entendedores do mistério dos pontos.

Acreditamos, pois, ser não somente possível, mas também necessária a utilização da metáfora para a compreensão de aspectos culturais de um povo, uma vez que, por meio dela, são veiculados aspectos importantes do cotidiano do homem, com base na vivência em seu *locus*.

A cultura afro-brasileira, muitas vezes relegada a um plano inferior em relação às ditas europeias pela visão eurocêntrica que ainda impera no Brasil, é vasta e, indubitavelmente, deve servir como objeto de análise e estudo a fim de ser difundida em quantos meios forem possíveis.

Dessa forma, poderemos, além de conhecer de modo mais aprofundado suas nuances, fazer com que haja um maior entendimento do quanto rica ela é e como estaria fadada ao desaparecimento se não fosse forte o suficiente para sobreviver ao açoite que se lhe impôs no contexto da escravidão.

A metáfora foi um dos caminhos a que recorremos para chegarmos, embora de longe, ao universo do jongo, uma manifestação cultural cujos versos simples são usados para referenciar um complexo e amplo espectro cultural, que revela como se deu o processo de escravidão no Sudeste do Brasil e como a ele sobreviveu e sobrevive, conforme aludimos na introdução do presente trabalho, *“desde a senzala”*.

REFERÊNCIAS

OBRAS

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. 3.ed. São Paulo, HUCITEC, 1976 (Obras de Amadeu Amaral)

_____. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1976. (Obras de Amadeu Amaral).

ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In.:CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, [198-?]. (Brasileira de Ouro).

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006. (A obra-prima de cada autor, 151).

_____. *Política*. 4.ed. Tradução de Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2001. (A obra-prima de cada autor, 61).

_____. *Arte Retórica e Arte Política*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (Universidade, 1422)

BEZERRA-PEREZ, Carolina dos Santos. *Saravá jongueiro velho!:*memória e ancestralidade no Jongo do Tamandaré. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012.

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORBA, Francisco da Silva. (Org.). *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo*. São Paulo: Unesp, 2004.

BRETON, Philippe. *Elogio da palavra*. Tradução de Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 8.ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Estudos, 4)

KISHIMOTO, Alexandre. Et. Al. (Org.) *O jongo do Tamandaré –Guarantiguetá- SP*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2012.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. 10.ed. *Metáforas de la vida cotidiana. Traducción de Carmen González Marín*. Madrid: Cátedra, 2015. (Teorema)

LARA, S.H.; PACHECO, G. (Org.). *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro: Folha seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do Folclore*. 5.ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*. São Paulo: Pallas, 2015.

LOYOLA, Valeska Maria Zanello de. *A metáfora no trabalho clínico*. Grarapari: ExLivris, 2007.

MANIATOGLOU, Maria da Piedade Faria. *Dicionário grego-português, português – grego*. Porto: Editora Porto, 2008.

MARKANTONATOS, Gerasimos. MOSHOPOULOS, Theodosios. HORAFAS, Eustratios. *Pequeno dicionário de Grego Antigo*. Atenas: Guttenberg, 1994.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. 2.ed. São Paulo, Contexto, 2015.

MELLO E SOUZA, Marina de. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.

PETER, Margarida (Org.). *Introdução à Linguística Africana*. São Paulo: Contexto, 2015.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984.(Cadernos de folclore, 34).

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2015.

SANTOS, José Luiz. *O que é cultura*. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Tradução de Sebastião José Roque. São Paulo: Ícone, 2008.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, AnalúciaDanilevicz. *História da África e dos Africanos*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: 2014.

ARTIGOS E DISSERTAÇÕES

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. Análise discursiva da metáfora: revisitando o o estruturalismo saussureano. 129 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

NEVES, Maria Helena de Moura. A teoria linguística em Aristóteles. Alfa, São Paulo, 25, 57-67, 1981.

SANTOS, Américo Oliveira. *Metáfora: Figurações, fulgurações*. Revista da Faculdade de Letras, Porto, XV, pp. 187-195, 1999.

MATERIAL AUDIVISUAL

CDS

O jongo da Serrinha, 2002, selo independente.

O jongo do Quilombo São José, 2008, selo independente.

DVDS E VÍDEOS

O jongo no Sudeste. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2005. (25min)

Sou de jongo. Direção: Paulo Carrano, Pontão de Jongo UFF, 2009 (1h05min)